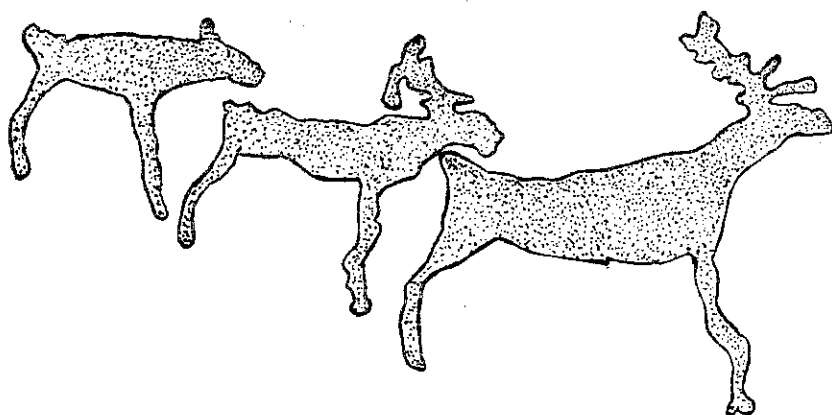


BORÉALES

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



Publié avec le concours du Centre National des Lettres

(II)

N° 36-37

1988

DES TOPONYMES FRANCAIS AU GROENLAND

par Hugues-Jean de Dianoux *

Mots-clés: *Groenland/Toponomastique/G.C. Toussaint*

Un examen de la carte du Groenland y révèle l'existence de quelques toponymes d'allure française ou évoquant la France, sur, ou aux abords de la côte orientale de cette vaste possession insulaire danoise. En effet, en remontant du sud vers le nord-est, à partir de l'extrémité méridionale du Groenland, c'est à dire du Kap Farvel (*Umanarsuaq*), on rencontre entre Angmassalik et Scoresbysund, c'est à dire dans la section côtière de la grande île boréale appelée Kong Christian IX.s Land, et dans la partie la plus septentrionale de celle-ci, deux désignations géographiques qui attirent l'attention: Blosserville Kyst et d'Aunay Bugt, donc «côte Blosserville» et «baie d'Aunay». Dans le premier cas, il ne s'agit que d'une assez courte étendue de côtes et dans l'autre, plutôt d'un havre que d'une baie. Quoiqu'il en soit, de tels toponymes présentent un aspect français, ou vraisemblablement de façon plus spécifique, normand, sans que l'on puisse affirmer que la raison de leur apparition sur la carte soit due à la venue sur des rivages passablement inhospitaliers, à une certaine époque, de navigateurs français (ou danois, d'origine française huguenote?).

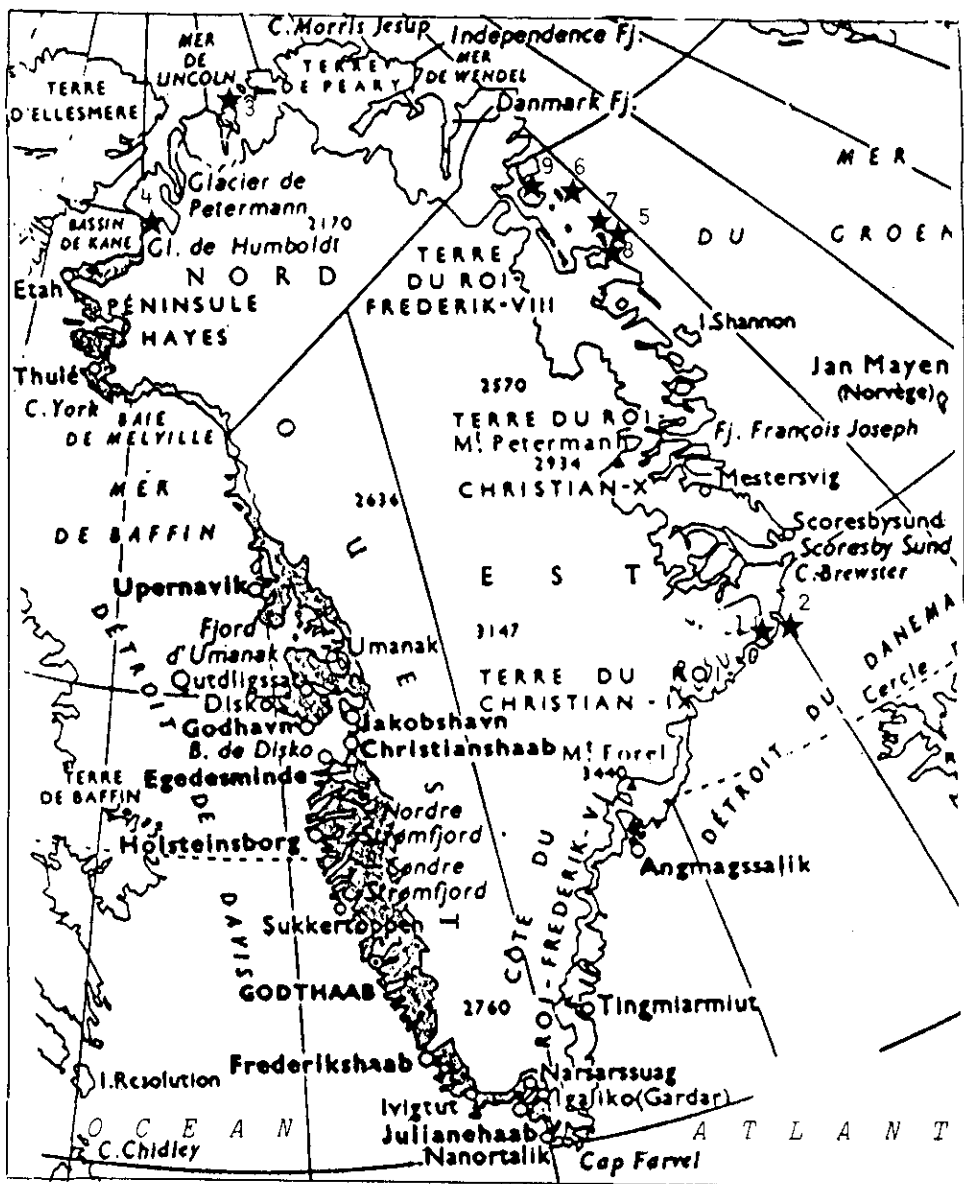
En poursuivant l'enquête et toujours en remontant le long du Groenland oriental, et en dépassant, après le Scoresbysund, les côtes du Scoresbyland et de la Kong Christian X.s land, on parvient jusqu'à la Kong Frederik VIII.s Land. On est là dans le domaine constant de la glaciation et la «terre du roi Frédéric VIII», - qui porte sans doute le nom du souverain sous le règne (1906-1912) duquel le tracé des côtes a pu commencer - est impropre à l'établissement de postes administratifs où pourraient vivre en commun des Eskimo et des Danois. Il n'y a là qu'une

* *Archiviste-paléographe, ancien ambassadeur de France.*

station météorologique (*Danmarks Havn Vejrstation*) sise au Kap Bismark à côté d'une section côtière portant le nom de Germania land. Cette station est l'avant-dernière du genre dans le Groenland oriental (en direction du pôle Nord), l'ultime étant la Nord Vejrstation située dans l'appendice septentrional de la Kong Frederik VIII s. Land, dénommé Kronprins Christian Land en l'honneur du futur roi de Danemark Christian X, et qui se trouve là où l'on atteint à l'extrémité supérieure de la masse quasi-continentale que constitue le dernier important « *territoire dépendant* » d'un Etat européen au-delà de l'Atlantique. Après la terre qui porte le nom d'un prince, à l'époque du baptême géographique de celle-ci, héritier de quantités *d'arpents de glace*, les côtes groenlandaises obliquent vers l'ouest pour redescendre ensuite vers Thule (*Umanaq* ou, selon une autre appellation cartographique *Gânâq*), localité - et base stratégique - d'une certaine importance. A propos de celle-ci, on peut remarquer, qu'à parallèle égal, le Groenland occidental) où Thule, évoquant l'Ultima évoquée de façon bien peu précise dans l'antiquité romaine, est la plus nordique des agglomérations et moins hostile parce que légèrement plus adoucie par une dérivation mineure d'un courant marin, que le Groenland oriental a des implantations humaines côtières.

Le circuit circum-groenlandais fait schématiquement en ne détachant pas les yeux de la carte, aura pu faire apparaître au nord-nord-ouest de la grande île, une « *île Beaumont* » (Beaumont Ø) et un Kap Agassiz, l'une proche et l'autre faisant partie de la Knud Rasmussen Land. Qui est ce Beaumont - qui peut bien être au demeurant Britannique, portant un nom provenant d'un descendant des conquérants normands qui firent de l'Angleterre un pays aussi incertainement « *francophone* » que le Madagascar de nos jours. Ou serait-il Américain, voire Canadien québécois? En tous cas, il est bien connu Louis Agassiz (1807-1873), qui fut un géologue et paléontologiste helvétique, originaire du canton majoritairement francophone de Fribourg. Que le Danemark et ses topographes lui aient fait le don posthume d'une cap glacé est certes honorable.

Mais le plus important, et surtout le plus intrigant, n'est pas là. Il n'est que de revenir sur les approches de la Kong Frederik VIII s. Land et quelque peu au nord de la susdite Germania Land pour s'en rendre compte. Voilà en effet qu'apparaissent, au large, quoiqu'assez proche de la côte du Groenland oriental pour y découvrir (en allant du sud au nord) une Ile de France (sic) ayant ainsi un nom entièrement français qui s'étend, sous une forme allongée entre un Kap Philippe (au sud) et un Kap Montpensier (au nord) puis plus haut des Franske Øer (soit des « *Iles françaises* ») qui apparaissent être au nombre de six, dont deux menues et quatre infimes. Cet archipel minime a pour voisin septentrional immédiat un autre, celui des Norske Øer (« *Iles norvégiennes* ») qui ne semblent consister, au vrai, qu'en une île relativement majeure et deux



Légende: ★ Toponymes français, 1. Blosserville K., 2. d'Aunay B., 3. I. Beaumont, 4. K. Agassiz, 5. Ile de France, 6. Franske Ø., 7. K. Montpensier, 8. K. Philippe, 9. Lambert Land. (données approximatives, la carte étant réduite).

CARTE DES TOPONYMES FRANCAIS AU GROENLAND

îlots de dimension très modeste. A l'ouest des Norske Øer, il y a, sans que l'on puisse définir avec certitude s'il s'agit d'une partie constitutive du « *continent groenlandais* » ou d'une île (car l'inlandsis recouvrant le tout, a rendu malaisées les délimitations sûres, du moins jusqu'à ces derniers temps), une Lambert Land. A-t-elle, cette terre, (à disjoindre ou non de celle du « *Roi Frédéric VIII* » ?) été appelée ainsi pour rappeler le souvenir d'un Lambert francophone? Et pourquoi le nom - maintenu en français dans la cartographie danoise officielle - d'île de France (expression géographique ainsi singulièrement partagée avec la province centrale, et historiquement, centralisante, du royaume de France, ainsi qu'avec l'ancienne nomination de l'actuelle île Maurice?) Le fait que cette Ile de France comporte un Kap Montpensier et un Kap Philippe évoquerait-il une apparition en ces lieux hyperboréens d'un découvreur français du temps de la monarchie de Juillet?

A défaut de donner une réponse positive à de telles questions comme à celle des motifs qui déterminèrent l'appellation des proches Franske Øer, il est possible d'apporter sinon des éléments d'explication à ce que seules les recherches menées dans des archives danoises pourraient élucider - du moins la révélation d'une circonstance dans laquelle une île probablement voisine des précédentes, et pouvant être l'une de celle-ci reçut un nom français en 1924 précisément.

En effet, à cette date une remarquable personnalité française, Gustave-Frédéric-Charles Toussaint, dont la biographie sera exposée ci-après, se rendit à bord d'un bâtiment danois, le « *Gertrud Rask* », dans les parages du Groenland oriental. Avec l'équipage de ce bateau, il fut bloqué dans la banquise pendant plusieurs semaines. En parcourant celle-ci, il découvrit soudain un terrain rocheux que le commandant du navire danois lui dit être l'émergence d'une île.

Selon une première version dont me fit part à plus d'une reprise le fils de Gustave-Charles Toussaint*, le commandant du *Gertrud Rask* aurait déclaré que l'île dont il s'agit, étant découverte par un Français, devait appartenir à la France. Monsieur François Toussaint m'assura que mention en avait été faite dans le journal de bord du susdit navire et que l'ambassade de France au Danemark en avait pris bonne note. Ainsi donc, (mais selon quelle autorité?) la France se verrait reconnue la possession d'un îlot presque entièrement revouvert, en tout cas dans la plus rude saison, par la banquise.

* *Monsieur François Toussaint, qui fut ambassadeur au Népal et à Ceylan, et qui est l'auteur d'un ouvrage sur l'Histoire du Japon.*

La question méritant d'être suivie, je saisis l'occasion d'un séjour à Copenhague en mai 1986 pour m'entretenir avec l'ambassadeur de France, S.E. Monsieur René Bouvier, et pour attirer sur le sujet l'attention de son attaché militaire et naval. A ce jour, il n'apparaît pas que les diplomates français en poste dans la métropole danoise aient retrouvé (ou même qu'ils aient cherché à retrouver) trace d'une offre à la France d'une île groenlandaise à la suite de l'initiative, généreuse mais toute personnelle, du commandant d'un bateau vraisemblablement hydrographique.

J'ajouterai, que selon une version plus récente, M. François Toussaint, en me communiquant des données biographiques sur son père - en vue d'une notice sur celui-ci à faire paraître dans la collection «*Hommes et Destins*» en cours de publication par l'Académie des Sciences d'Outremer, ne fait plus mention de ce qui eut pu devenir un des fragments les plus vite oubliés de l'Empire d'antan (tout comme ces «*Loges françaises*», au Bengale oriental, à Dacca, et autres lieux, qui furent si passées de la mémoire qu'elles n'ont pas été cédées, comme les «*Loges françaises*» de l'Inde le furent à la République indienne le 6 septembre 1947, au Pakistan - le Pakistan oriental, devenu le Bangladesh - et que ainsi, elles demeurent théoriquement françaises, dans l'oubli général).

Selon cette seconde version, le commandant du Gertrud Rask aurait seulement décidé d'appeler l'île découverte par Gustave-Charles Toussaint de son nom, c'est à dire Toussaint Ø, et c'est cela qui serait en réalité inscrit sur le journal de bord du bâtiment danois.

Si même, et dans la zone géographique où il y a déjà cette inattendue Ile de France et les Franske Ø, la venue dans ces paysages désolés de ce très étonnant Gustave-Charles Toussaint (dont je garde le souvenir inoubliable, avec sa haute taille et sa voix de stentor) n'avait abouti qu'à ce que son nom fut, en principe donné à une île, mais sans être avalisé officiellement sur les cartes récentes du Groenland, il faudrait de toute façon y voir, quoique anecdotiquement, un non-négligeable apport à l'histoire des relations franco-groenlandaises.

Et qu'il me soit ici permis, bien que cela sorte du cadre propre aux études boréales, de dresser un tableau succinct de la vie et des œuvres de Gustave-Charles Toussaint.

Né à Rennes le 11 janvier 1869, il commença, après ses études de droit, une carrière de magistrat colonial. Il servit en cette qualité à Nouméa (1893-1895), à Pondichéry (1895-1897), à Tananarive, puis

comme avocat-général à Hanoï en 1913. En 1917, il fut envoyé par Philippe Berthelot (alors secrétaire général du Ministère des Affaires Etrangères) en mission judiciaire à Changhaï puis à Pékin. Ce premier séjour en Chine le mit en contact avec Alexis Léger (Saint-John Perse) et avec Victor Segalen. L'un et l'autre de ces deux écrivains, et surtout le second, tirèrent une partie de leur inspiration de la manière de comprendre la Chine et de saisir le génie chinois ainsi que celui du Thibet de Gustave-Charles Toussaint. En effet, c'est l'admirable et hautement poétique traduction que fit le magistrat colonial d'une œuvre de la littérature thibétaine médiévale, sous le titre en français du «*Dict de Padma*» qui incita Victor Segalen à écrire sa dernière œuvre, le long poème «*Thibet*».

Gustave-Charles Toussaint, qui avait lui-même, publié plusieurs recueils de poèmes (ainsi, «*Stupeur*», et «*Miroir de Goules*»), fut encore en service en Extrême-Orient après la première guerre mondiale: procureur général à Hanoï en 1922 et ensuite juge consulaire, puis président du «*Tribunal consulaire français en Chine*», avec résidence à Changhaï avant la retraite survenue en 1934.

Il mourut le 12 octobre 1938 à Paramé (Ille et Vilaine). Il laissait de nombreux textes inédits et des archives personnelles, certainement de grand intérêt, mais tout cela, que son fils François Toussaint envoya de Paris en Bretagne en juin 1940, disparut en des jours sombres, dans le bombardement d'un train.

Gustave Charles Toussaint avait le tempérament et le physique de ces explorateurs, qui furent aussi des chercheurs et souvent des savants tels que la forte France du XIX^{ème} siècle en avait fait naître. Il avait parcouru, en 1903 - en prenant comme il le fit souvent des vacances de ses fonctions de magistrat colonial - la Kachgarie, les monts Tien-chan et la Mongolie. Il ne put aller à Lhassa, bien qu'il ait acquis une remarquable connaissance de la langue thibétaine, mais il parcourut le Thibet occidental. Et aussi les Iles Salomon avant même que cet archipel océanien ne fut colonisé par moitié par les Allemands et les Britanniques. Son fils me narrait une scène, hautement pittoresque, que lui raconta (en l'enjolivant?) son père. Le magistrat colonial en vacances, «*in partibus infidelium*» (les «*infidèles*» - primitifs - qui n'avaient pas compris le sens de l'histoire!) se trouvait devant les indigènes des îles Salomon «*querentes quem devorent*». Comment se sortit-il de ce mauvais pas? Il se couvrit de son chapeau haut-de-forme (nous sommes à «*la belle époque*» et un magistrat colonial ne pouvait dignement se coiffer autrement!). Stupéfait de voir l'étranger blanc revêtu d'une telle coiffe, les «*would-be man eaters*» prirent la fuite.

Il n'est pas indifférent de noter, et de rappeler l'aventure, ici dans un monde froid et proprement minéralogique, aventure en fait «*originale saga*» qui fit aborder Gustave-Charles Toussaint sur la banquise groenlandaise.

Il reste à déterminer, plus exactement pourquoi la carte du Groenland fait apparaître quelques toponymes d'allure française, évoquant tels ou tels francophones, et la France elle-même, avec cette mystérieuse «*Ile de France*». Que le chercheur qui réussira à résoudre les problèmes d'histoire et de toponomastique ici exposés, n'oublie pas en tout cas, de mentionner Gustave-Charles Toussaint.

LA COLONISATION RUSSE EN AMERIQUE DU NORD XVIIIe - XIXe s.

par Oleg Kobtzeff *

De 1743 à 1867, une partie importante du continent nord-américain, c'est à dire la totalité du territoire de l'actuel état de l'Alaska, est restée sous domination russe. Quelles ont été les forces colonisatrices mises en œuvre? Quelle est l'importance de l'épisode américain dans l'histoire russe? Telles sont les questions auxquelles notre thèse tente de répondre.

Les années 1743 à 1800 furent celles des grandes découvertes dans le Pacifique Nord et la période florissante du commerce des fourrures russes d'Amérique. Il peut sembler à première vue que cette activité fut le fait de la seule initiative privée, par la fascination qu'exerçaient sur les marchands et les trappeurs, les richesses naturelles de l'Alaska et les perspectives de gains immenses qu'elles pouvaient offrir. Or, on s'aperçoit qu'en réalité cette initiative privée était étroitement dépendante de l'action gouvernementale. Les structures bureaucratiques, les pratiques administratives et la législation étaient telles que les trappeurs, entièrement dépendants de l'Etat pour obtenir les permis et les fournitures essentielles (notamment l'armement dont la vente était très strictement contrôlée), étaient littéralement «fonctionnarisés». Le gouvernement impérial avait donc une responsabilité directe dans les agissements de ces aventuriers - comme s'il s'était agi de militaires véritables. De plus, le gouvernement impérial participait directement aux grandes découvertes, tant par les importantes expéditions scientifiques et militaires que par les travaux de l'Académie des Sciences. La compagnie russo-américaine qui

* *Résumé de la thèse soutenue en Sorbonne (mention Très Bien), le 22 avril 1985: «La colonisation russe en Amérique du Nord, XVIIIe et XIXe siècles» XXXI + 586 pages, ill., cartes.*

Directeur de thèse: François-Xavier Coquin, Université de Paris I.

Président: Alain Besançon, Ecole Pratique des Hautes Etudes.

Membre: Joëlle Robert-Lambin, Musée de l'Homme.

acheva la conquête et le peuplement russe de l'Alaska et d'une partie de la Californie, fut fondée à la fin du XVIIIe s. sur le modèle de la Compagnie des Indes ou de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Par décret impérial, elle détenait le monopole de toutes les activités économiques dans les territoires russes d'Amérique. L'étude de la création de cette compagnie permet de démontrer le mécanisme par lequel le gouvernement russe a totalement étatisé la vie économique russe en Amérique. Néanmoins, le trône n'a jamais considéré ses colonies américaines comme autre chose qu'un simple pion de réserve sur l'échiquier diplomatique. Ce qui explique en partie la stagnation de l'économie de ces colonies au cours du XIXe s. Cependant, l'état russe n'a fait que renforcer sa mainmise sur les affaires coloniales jusqu'au moment de la vente de l'Alaska aux Etats-Unis. Une vente qui ne servit, en fait, que les objectifs politiques de l'époque, à savoir la tentative de créer une alliance stratégique russo-américaine dans le Pacifique Nord, dirigée contre l'expansionisme britannique.

La faiblesse du peuplement russe qui découlait de cette vision limitée fut cependant compensée par le système de rapports sociaux introduit en « Amérique russe ». Le groupe humain qui jouait le rôle le plus important dans ces colonies était l'ensemble des Indigènes soumis à l'influence russe: Aléoutes, Eskimos, Indiens Athabasques et Indiens Thlingits. Ils furent assujettis, exploités et parfois brutalisés, mais jamais marginalisés dans la société coloniale, jamais refoulés de leurs territoires, jamais systématiquement combattus. Ils gardaient certains privilèges, notamment celui de conserver leur culture et leurs classes nobiliaires, et furent élevés et intégrés dans l'organigramme de la hiérarchie administrative de l'Empire.

Cette attitude s'explique par le manque de main d'œuvre russe qui rendait indispensable le mélange des populations locales aux populations immigrées tout en préservant un « noyau indigène ou l'organisation d'une coexistence pacifique entre les communautés. Fait original, on constate alors l'absence de toute notion de race ou de « couleur ». La société coloniale tentait de briser les barrières ethniques en s'organisant sur la base de castes, d'ordres (*sostovijs*): immigrés, Créoles, clergé, Allo-gènes. On trouvait en fait dans chacun de ces ordres les individus de plusieurs origines raciales et chacun pouvait changer de caste en changeant de métier. Seule exception: le cas des Allogènes qui pouvaient changer de caste mais qui ne pouvaient accueillir en leur sein des membres d'un autre groupe, étant donné que leur fonction principale était de préserver ce « noyau » indigène - ses structures sociales et sa civilisation matérielle - indispensable au bon fonctionnement de l'économie coloniale. « La fonction prime la race » - telle est la règle essentielle de la division du travail et des pratiques sociales en vigueur en « Amérique russe ». La hiérarchie sociale de cette colonie russe se fonde donc sur des critères de droit coutumier et d'emploi occupé dans la vie coloniale plus que sur des critères raciaux. Ce qui pose des questions fondamentales aux

historiens des « nationalités » de l'Empire russe. Il semble qu'une interprétation bien différente de celle de l'« Empire éclaté » - qui insiste sur la séparation et l'opposition des ethnies - commence à s'esquisser.

Les aspects les plus nouveaux et les plus intéressants mis en lumière par l'étude du fonctionnement de la société coloniale sont, premièrement la création d'une puissante aristocratie indigène, les chefs (toëny) - véritables gouverneurs autochtones élevés par le gouvernement russe et, deuxièmement, le développement d'une véritable bourgeoisie coloniale qui coïncide avec la caste des Créoles, composée principalement de métis. Une classe nouvelle, culturellement hybride, qui semble avoir été en passe de devenir la classe prédominante, en nombre et en influence culturelle, en Amérique russe. L'étude de ce système social révèle cependant une contradiction: d'un côté on cherche à mélanger les races, à les faire cohabiter, à privilégier le métissage alors que, d'un autre côté, il est indispensable de préserver le « noyau » indigène. A-t-on cherché alors un juste milieu, un moyen d'absorber l'élément indigène sans le dissoudre?

Pour cela, il fallait construire une politique culturelle. Empiriquement ou de manière planifiée (on ne saura jamais toute la vérité) c'est l'église orthodoxe qui définit et mit en pratique en Amérique russe (et peut-être dans tout l'empire?) cette politique culturelle. Le rôle de l'Eglise était d'imposer aux habitants des colonies et surtout aux indigènes, le respect et l'obéissance à l'empereur, à travers l'œuvre de prosélytisme chrétien. Dans la pratique pastorale, elle créa une nouvelle culture, sorte de syncrétisme entre la religion orthodoxe et les civilisations russe et indigènes. Les méthodes employées dans la propagation du christianisme représentaient les traits fondamentaux de la nouvelle culture hybride: bilinguisme dans les écoles paroissiales et aux offices religieux, formation d'un clergé autochtone, participation des laïques indigènes à la direction des affaires pastorales, tolérance voire encouragement de certaines formes de syncrétisme (par exemple à l'égard du chamanisme), valorisation des cultures locales traditionnelles, etc.

La quasi-totalité des Indigènes alaskans des zones d'influence russe (environ 10.000 individus) étaient devenus profondément orthodoxes, s'étaient partiellement russifiés et semblent avoir éprouvé un sentiment de réel attachement à l'Empire, tout en préservant en même temps leurs principaux traits culturels d'origine. L'efficacité du prosélytisme orthodoxe est démontré par le fait que la force ou l'intimidation ne furent jamais employées et que le nombre des immigrants chrétiens dans les colonies n'a jamais dépassé huit cents. La vitalité de la religion orthodoxe dans l'Alaska d'aujourd'hui est la seule trace visible de la période coloniale russe.

Cette place centrale de l'Eglise dans la colonisation pose encore de sérieuses questions aux scientifiques qui s'interrogent sur l'histoire de la « frontière » russe.

On propose le terme d'«impérialisme» en opposition à «russification» pour définir le type de politique culturelle élaborée en Amérique russe.

Force est de constater que derrière ces trois fondements de la colonisation - l'activité des compagnies marchandes, l'organisation d'une société coloniale, la mission orthodoxe, on découvre toujours l'œuvre de l'état impérial russe. C'est le gouvernement russe qui, chaque fois, est la source de ces trois formes colonisatrices placées en Amérique russe.

Indépendamment de ces conclusions, ce travail nous a conduit à dévoiler une étape fondamentale de l'ethnogénèse des Aléoutes et de nombreux groupes eskimos, athabasques et thlingits par la mise en lumière de la profondeur de leur expérience russe et orthodoxe, inséparables de leur culture contemporaine.

LE BOIS DANS L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE SLAVES

par Denise Bernard-Folliot

A la suite d'une résolution de l'Unesco de « promouvoir les études des cultures slaves », les pays concernés ont entrepris de faire connaître au public international leurs cultures et il s'est rapidement avéré que le bois, matériau noble et authentique, au même titre que la soie, tenait une place majeure dans l'histoire culturelle de ces pays. C'est pourquoi Les Presses de l'Unesco ont publié, en faisant appel pour chaque pays à des spécialistes, un ouvrage très abondamment illustré et documenté, *Le Bois dans l'architecture et la sculpture slaves* * ».

Pour des raisons géographiques et sociales on a, dans les pays slaves, construit en bois depuis des temps immémoriaux. Ces pays étaient, pour la plupart couverts de forêts. Mais cette immense aire géographique slave fut, pour des raisons historiques, un immense champ de bataille, aussi les témoins de cette architecture ou de cette sculpture sont-ils sinon moins nombreux, mais surtout moins anciens, parce que toujours détruits et pas toujours reconstruits. En Pologne, un seul vestige de l'architecture en bois demeure la cité lacustre qui remonte à l'Age de Bronze (on se souviendra qu'à la même époque l'Acropole prenait son visage d'éternité); mais par ailleurs, de nombreuses forteresses édifiées en bois en Russie, en Biélorussie, en Pologne et en Ukraine, eurent pour but de protéger les populations des attaques venues de l'Est ou du Sud-Est, de l'Ouest aussi en Pologne. Il ne reste guère d'exemples de cette architecture médiévale. Qu'il s'agisse d'isba ou de manoirs, d'églises ou de palais, de moulins ou de monastères, les principes et les procédés de construction n'ont guère varié au cours des siècles et sont communs à tous les pays slaves. L'un d'eux, qui porte des noms un peu différents selon les lieux, consiste à entailler à mi-bois des poutres porteuses horizontales pour y enfoncer des poutres

* *Le bois dans l'architecture et la sculpture slaves*. Publié sous la direction d'Andrezej YSZKIEWICZ. Unesco, Paris 1981. 298 p., Nombreuses fig. et photo.

porteuses et des planches verticales. Ce procédé, dit construction à ossature, se retrouve surtout en Pologne, en Biélorussie, en Ukraine, en Bohême et en Moravie. C'est aussi, avec les différents systèmes de renforcement destinés à supporter l'élévation, poteaux de corniers et entrecroisés, le *principe fondamental de construction des stavkirker norvégiennes* qui, dans ce domaine, restent toujours exemplaires. Mais un autre procédé, procédé en rondins, (du mot russe *sroub*) est également commun à tous les pays de l'aire slave. L'assemblage de deux rondins est le module constitutif. C'est surtout en Russie septentrionale que cette construction s'est épanouie et l'on verra plus loin qu'il a atteint la perfection à Kiji (Kizi). Par contre dans des contrées plus méridionales, la construction en rondins s'est différenciée lorsque les remplissages étaient faits de terre battue, de torchis ou de branchages. On retrouve ce genre de construction dans certaines régions de Pologne, de Bohême ou de Yougoslavie.

C'est surtout dans les détails de la décoration extérieure ou de l'aménagement intérieur que les différences nationales se font jour. Différences qui tiennent tout autant au climat qu'à la richesse - ou à la pauvreté - du pays lorsqu'il s'agit de monuments importants, et des propriétaires lorsqu'il s'agit d'isbas ou de maisons particulières. Les églises, les châteaux, les palais des domaines princiers sont relativement plus nombreux en Ukraine, en Russie d'Europe, en Pologne, en Biélorussie, en Bohême qu'au Monténégro par exemple. En Bulgarie ou dans les pays fédérés de Yougoslavie, voies de passage des armées et des envahisseurs, on devine les influences venues de l'Est, Europe orientale ou Turquie. Il est assez curieux de voir, dans ces régions continuellement soumises aux ravages des invasions ottomanes, des maisons plus vastes, plus riches, d'une architecture presque sophistiquée et embellie par une ornementation d'une éclatante polychromie. Les plafonds sont célèbres par la hardiesse de leur conception et la richesse de leur décor. Dans les régions occupées par des peuples fédérés, comme en Yougoslavie, qui culturellement sont plus sensibles aux courants venus de Byzance - même s'il s'agit de courants destructeurs - les peuples dont les racines sont différentes (germaniques ou slaves) n'ont souvent en commun que les courants culturels venus de l'étranger et que chacun « personifie » à son gré. Dans les contrées proches des Carpates ou encore en Bohême, ce sont souvent les pignons qui donnent à l'isba ou à la maison de maître leur personnalité. Le pignon peut en effet être très riche, divisé en plans géométriques dont les pilastres, les colonettes, les corniches, les moulures, déterminent l'espace; il est parfois surmonté d'un pinacle (région des Carpates). En Biélorussie, carrefour des civilisations baltes, russes, ukrainiennes ou germaniques, la maison est à la fois un condensé et un modèle d'architecture slave en bois; de la maison rurale au manoir, du moulin au clocher, tous les types de construction en bois ont été réalisés selon un schéma ordonné par le matériau lui-même.

Il faut faire une place à part à l'architecture en bois de l'ancienne Russie, dont les témoignages les plus extraordinaires demeurent en Russie du Nord, en particulier autour du lac Onega, aux abords de la mer Blanche. L'expansion culturelle, à partir de Novgorod a multiplié les villages, les cités, les centres religieux et les monastères. L'architecture et la sculpture, très spécifiques, quoique très « russes » sont autres. Les rigueurs climatiques de cette nature superbe ont contraint à construire des bâtiments à l'épreuve du Nord, et dans de nombreux cas à l'épreuve des siècles.

L'élément de base est le rondin - *le sroub* - le module de base est le Klet' - cage, cellule. Toute construction dérive de la cellule en rondin, ce n'est plus ensuite qu'affaire d'élévation et le toit devient l'élément expressif, qui revêt des formes diverses: pyramides, tonneaux, bulbes, etc. A partir de ces éléments, les formes deviennent les plus spécifiques, celle en pyramide étant la plus classique. Il ne peut être question en quelques lignes de passer en revue les témoignages importants de l'architecture russe, mais qu'il nous suffise évoquer l'ensemble architectural de l'Ermitage de Kiji (Kizi), sur les bords et sur les îles du lac Onega, qui est l'un des trésors de la culture européenne. Cet amoncellement de bulbes (vingt-deux pour la Transfiguration, dix pour l'Intercession, pour ne citer que les plus marquants) de tonnes de clochers, de cellules octogonales, cette multiplication des escaliers à piliers qui se chevauchent, constituent l'ensemble, donnant une irrésistible idée d'ascension vers la transcendance, constituent une sorte de prodige dans cette contrée, superbe, désertique, qui est aussi une fin. L'Ermitage du Sauveur de Kiji (Kizi) a été le centre culturel, religieux et administratif de la Russie du Nord.

La sculpture de l'ancienne Russie montre, comme la peinture, une influence byzantine, avec la même et éclatante polychromie. Après Pierre-le-Grand, l'influence européenne a pénétré en Russie mais les témoignages de sculpture ukrainienne ou polonaise du XVIIIe siècle révèlent un vérisme qu'on pourrait dire ibérique. Les Christ, les Vierges, les Saints sont d'un expressionnisme aussi puissant que réaliste, comme le prouvent ces statues de bois recouvertes de tissus plus ou moins précieux. Matériau inépuisable, le bois, qui servait à l'édification de la plus modeste isba et d'églises qui étaient la transposition en bois des églises du kremlin ou de Novgorod, servait aussi à créer les petites cuillers et les icônes. Les liens entre sculpture et architecture marquent de leurs empreintes toutes les œuvres et constructions, avec, transcendant l'utilitarisme, la pensée poétique ou métaphysique, grâce à un oiseau, à un cheval ailé, à l'abstraction de l'entrelac.

Dans le reste de l'aire géographique slave, Pologne, Bohême, Moravie, Bulgarie et Yougoslavie, la sculpture retrouve ses traits distinctifs, comme en architecture. Le gothique, l'art Renaissance et le Baroque, même avec un décalage dans le temps, s'épanouissent en Pologne, comme le montre le grand retable de Cracovie. La Contre-Réforme qui développa

le culte des saints et les pèlerinages sur les lieux de miracles, a fait s'épanouir une abondante sculpture religieuse, d'autant plus que le culte marial est important en Pologne. Mais dans les campagnes, plus à l'écart des modes et des courants, la sculpture sur bois prend un caractère absolument différent et surtout personnel qui ne doit rien à une époque ou à un style, mais à son auteur seul et qui est parfaitement authentique. On compte par milliers les *Christ affligés*, qui sont tout autant la représentation du Christ attendant la crucifixion que la représentation de l'homme de tous les jours et de tous les temps accablé de douleur. On notera encore en Pologne une variante, différente bien sûr mais cependant proche, d'une statue qu'on ne trouve que dans la Finlande du Sud: il s'agit de toutes petites chapelles, pas plus grandes qu'une boîte et qui abritent le Christ, la Vierge ou un saint; il s'agit d'une statue un peu plus grande qui représente un éclopé de la guerre ou un infirme, mais ces deux représentations, qu'on rencontre au détour du chemin ou sous le porche des églises sont là pour rappeler la souffrance des hommes. Dans les parties méridionales de l'aire géographique slave, l'inspiration religieuse est moins omniprésente - elle prend parfois un caractère profane. Outre l'exaltation de l'Homme de Douleurs, de l'homme de toujours, elle peut exalter le héros ou l'amour, ou la charité. En Bohême et en Moravie, la sculpture sur bois abondante et polychrome, s'applique aux objets les plus usuels, les plus quotidiens, aux poupées ou aux jouets. En Bulgarie, la sculpture semble avoir été sensible au mouvement du Baroque, à sa complexité. On est loin du hiératisme byzantin pourtant proche. Mais un autre trait de cette sculpture est le recours à l'entrelac nordique, ou celte et même dans certaines compositions, scythe. Si l'entrelac constitue l'élément fondamental, le symbole prend aussi une vie intense, qui fut celle de l'art des steppes. On y distingue un certain surréalisme, absolument inconnu dans la sculpture d'Ukraine, de Russie ou de Pologne: une crinière de lion faite de feuillage, des ailes d'oiseaux à décor végétal, et dans lesquels se perd toute référence humaine. Ajoutons aussi, en ce qui concerne la Bulgarie, les liens étroits, sinon durables, avec le mont Athos qui ont permis une école d'icônes et d'iconostases bulgares demeurée célèbre. Certaines iconostases ont des proportions considérables.

L'ouvrage que les Presses de l'Unesco mettent à la portée du grand public, composé par des spécialistes appartenant aux différents peuples slaves, apporte une masse de renseignements sur la sculpture et l'architecture en bois mais souffre peut-être d'un manque d'unité dans la rédaction. Par ailleurs l'ouvrage est abondamment illustré, et de façon très éloquent.

ERRO
Un Surréaliste subversif
par ^oÁdalstein Ingolfsson

Mots-clés: *Peinture / Islande / ERRO*

Aucun artiste islandais n'a, depuis Thorvaldsen, joui d'une réputation internationale plus grande. Pourtant, les Islandais eux-mêmes - du moins ceux qui ne sont pas carrément hostiles à ce qui reste à leurs yeux un méli-mélo sans signification de photographies agrandies - restent un peu sur leurs gardes face à son art, fiers de ses succès, mais perplexes face à sa technique et ses sujets... C'est à beaucoup d'égards une réaction compréhensible, car il y a peu d'analyses critiques de ses œuvres dans ce pays, et, de toute façon, les toiles d'ERRO représentent une manière de penser qui n'a pas de précédent dans l'art islandais. Au lieu d'avoir recours à l'abstraction ou de copier la nature, ERRO travaille, avec des images concrètes puisées à diverses sources et, au lieu d'un point de vue déterminé, il nous offre une vue multiple qui fait parcourir à l'œil toute la toile, compare et oppose les diverses images. Ainsi ERRO a rompu de façon décisive avec les esthétiques qui ont influencé la peinture islandaise d'après-guerre. En fait, il démolit sciemment les règles esthétiques de base. Il est plus facile de situer ERRO dans le contexte de l'art européen - Surréalisme, Pop'Art - mais en fin de compte, il est un descendant d'iconoclastes comme Marchel Duchamp qui choisissent les objets ou les faits les plus courants pour jouer le rôle d'œuvres se suffisant à elles-mêmes. Quel que soit le choix, ces objets décrivent une attitude de la part de celui qui choisit - le peintre. On peut parfois être déconcerté par les images dont ERRO a fait choix pour emplir ses toiles mais une étude minutieuse de l'ensemble de son œuvre révèle une attitude profondément morale. ERRO méprise le militarisme, la cupidité matérialiste, les politiciens corrompus, la violence gratuite et l'hypocrisie. Il est pour l'érotisme, l'imagination et l'amour - et le travail opiniâtre. Mais les contrastes que représente ERRO ne sont pas toujours aussi nets, car un procédé schématique aboutirait finalement à une propagande ennuyeuse, ce que lui-même brocarde dans nombre de ses peintures de la bureaucratie nazie ou soviétique. Duchamp lui-même a exécuté quelques unes de ses toiles

parce qu'il trouvait cela « amusant » et ERRO aime lui aussi s'amuser avec des versions irrévérencieuses de peintures classiques, de portraits de gens célèbres ou obscurs, avec des couplages ingénus de réalités différentes - des guerriers chinois dans une cuisine américaine, par exemple.

L'exubérance de ses œuvres, qu'elles traitent du méprisé ou de l'amusant est, en effet, la caractéristique éclatante de l'art de cet artiste. Beaucoup ont été intrigués par sa façon de travailler - notamment la transcription sur toile d'images déjà publiées - et ils ont demandé pourquoi, aujourd'hui, à notre époque, ERRO n'utilisait pas de procédés mécaniques, au lieu de les copier à la main et avec application. Dans une certaine mesure, ERRO fait bel et bien confiance à de tels procédés qui lui fournissent sa matière première, quand il fait reproduire certaines de ses peintures pour ceux qui n'ont pas les moyens d'acheter les versions exécutées à l'huile: le résultat final, ce sont des images tirées 4 ou 5 fois de la version originale. Duchamp aurait trouvé cela « amusant », quant à la copie à la main, je n'ai pas de réponse, mais je gagerais que ERRO peint pour la seule joie de peindre. Quiconque l'a vu à l'œuvre en portera témoignage. De nouveau, il s'agit d'une sorte de subversion, une imagerie mécanique produite étant refaite de la main de l'artiste.

Il aime les grands formats. Une visite à l'atelier de ERRO, à Paris, est une expérience mémorable. Il vit dans une rue étroite du quartier Saint-Germain, qui est depuis longtemps le refuge des artistes parisiens et où les petites galeries fleurissent à tous les coins de rues. Il n'est pas aisé de le trouver. J'ai erré dans de nombreux escaliers et traversé maints couloirs sombres en interrogeant des concierges serviables. « Vous vous êtes égaré » a dit ERRO avec bonne humeur quand, hors d'haleine, je l'ai enfin trouvé. L'innaccessibilité de l'atelier est un avantage pour ERRO qui est arrivé de Thaïlande où il a une maison. Bien que vivant à l'étranger depuis plus de vingt ans, il parle un bon islandais, mais il lui arrive d'ajouter « hein », en français à ses phrases islandaises. Les toiles exécutées en Thaïlande sont d'un format plus petit que le format habituel, mais il est obligé de peindre ainsi, sinon il a des ennuis avec la douane parce que les douaniers s'imaginent toujours qu'il transporte de la drogue. Mais il préfère les grands formats: « car l'effet est plus puissant, hein! ». Il a travaillé longtemps à une série de tableaux consacrés à un peintre aujourd'hui oublié: « il a le mérite d'avoir été assassiné par Napoléon et quelques-uns d'entre nous travaillent à des variations sur la seule peinture qui lui ait survécu. Cette peinture sera exposée en même temps que les variations dans un proche avenir »...

Le tableau est la combinaison d'une scène de bataille tirée de l'original, de batailles extraites de bandes dessinées et de scènes de 2001-Odyssée de l'Espace, de Kubrick, lues à l'envers. Comme pour beaucoup de ses sujets, ERRO s'intéresse à un peintre parce qu'il a été une victime du pouvoir. Par la suite, « les choses semblent se multiplier tout simplement. Une référence en suggère une autre. Généralement, ça

fonctionne tout à fait bien. J'ai utilisé de la peinture synthétique brillante, cela fait ressortir les contrastes avec plus de force». Il utilise aussi l'huile: les tableaux à l'huile d'ERRO sont plus doux et les images s'harmonisent au lieu de jurer. La plupart montrent des combinaisons de capsules spatiales, d'astronautes et des motifs tirés de la peinture néo-classique, de Ingres, en particulier. Les machines spatiales contre la chair fragile.

Quand on interroge ERRO sur l'art graphique, il répond: «J'ai beaucoup de plaisir à peindre. Je fais de la gravure à la demande et je travaille en étroite collaboration avec les imprimeurs. Mais la peinture signifie tellement plus pour moi, sur le plan émotionnel». ERRO ne tarit pas d'éloges sur les jeunes critiques français: «Bien meilleurs que les anciens! Pas aussi dogmatiques, beaucoup plus ouverts!». L'attention que quelques-uns des intellectuels les plus en vue d'Europe ont consacrée à son œuvre lui fait évidemment plaisir, mais son attitude est totalement dépourvue d'arrogance: c'est un mélange d'étonnement ravi et de surprise légèrement teintée d'auto-dérision.

On remarquera que dans les illustrations, la multiplicité de la vision est une caractéristique dominante. On peut se demander s'il n'y a pas là une parenté avec les artistes avec lesquels il a exposé en Allemagne: Barucello, Liebig et Oyvind Fahlstrøm, il y a quelques années. A propos de Marcel Duchamp qu'il a connu, ERRO dit «C'était un bon ami. Il est présent dans un de mes films, *Grimaces*, de 1964 et je l'ai souvent rencontré par la suite. J'aimais son sens de l'humour». A propos du long roman d'amour qu'il a avec la Thaïlande, il dit encore: «Les gens là-bas sont vraiment merveilleux, pleins de gentillesse. Je suis en relation avec quelques-unes des personnes qui peignent des tableaux pour le cinéma, illustrant toutes scènes tragiques. J'ai fait des emprunts, des détails, à leurs œuvres et ils font des emprunts aux miennes.»

Tel est cet artiste islandais de réputation mondiale, vivant, comme bien d'autres avant lui, à l'ombre de Saint-Germain-des-Prés.

Iceland Review, I, 1978.
Traduction A. Bernard.

RISTO SUOMI ET HANNU VAISANEN

Pierre Gervasoni

L'occasion non de les rapprocher, mais de les approcher.

Risto Suomi : le non-sens, ciment des symboles

L'œuvre de Suomi est synthétique. Elle rassemble des condensés. Elle rapporte l'essentiel. Cette dimension d'une peinture à références investit trois niveaux de la mémoire. L'inconscient, qui opère un tri incontrôlable sur la portée de l'événementiel avant la restitution hors contexte. La culture qui mêle la connaissance obligée et la rencontre fortuite - dans le cas de Risto Suomi, « l'âge d'or » de la peinture finlandaise (Enckell, Gallen-Kallela, Simberg) et un contemporain français Jean Le Gac. L'anonyme traduit par le graffiti qu'il transcrit ou plus encore que par cette exposition non signée de l'humain, dans les écorces de bouleaux et autres lambeaux de nature qu'il greffe à ses toiles.

L'œuvre de Suomi peut donc engendrer un malaise chez le spectateur épris de pureté (iconographique tout du moins) dans le sens où elle procède du collage, de la surimpression et de la déviation de l'Image. En fait rien d'étonnant à ce que le rendu donne parfois dans l'hétérogène puisque la motivation première (que d'autres nomment inspiration) procède d'une combinaison de l'hyper-désigné (culture) et de l'absolu indéfini (inconscient, anonyme). On aura ainsi compris que la saveur personnelle de l'art de Suomi réside dans la marge née des divers décalages qu'il opère entre connu et inconnu, passé et présent, rêve et anticipation, observé et peint. Cette oscillation profonde, génératrice de multiples lectures de ses toiles, est servie sur le plan organique par la conception d'une matière picturale « en mouvement ». Vibration de la couleur ou fluidité des espaces, la toile est perçue comme canalisation

Tous deux sont nés en 1951, en Finlande, ont vécu et travaillé à Paris; ont eu une exposition personnelle remarquable à Helsinki au printemps 1987. Suomi chez Krista Mikkola du 26 mars au 30 avril, Vaisanen à la galerie Bronda du 4 avril au 10 mai.

Hannu Vaisanen : un mythe enrichi par l'oubli

La série peinte par Hannu Vaisanen sur le thème d'Orphée (plus exactement « Dans l'oreille d'Orphée ») conte l'histoire d'un paradoxe enrichissant par le peintre: le traitement d'un mythe... par l'oubli.

Le raffinement des variantes (Vaisanen a fondé son épopée picturale sur un nombre restreint de formes - attitudes ou contours d'objets) de même que la nature extrêmement sophistiquée des titres qui jalonnent le parcours orphéique ne laissent aucun doute sur la profonde culture du peintre. Ainsi il est d'autant plus remarquable qu'il soit parvenu à faire table rase des principes majeurs de la figuration occidentale pour non pas retrouver une expression supposée hellénique mais créer une imagerie revêtant en fait les qualités du mythe qui la nourrit. C'est à dire un parfait équilibre entre l'intemporel (la souplesse formelle développée par Vaisanen fonctionne comme la valeur universelle du thème) et le référentiel (tel motif ou tel corps traité en figure noire renvoient à l'esthétique de la Grèce Antique à la manière des principaux éléments du mythe). Ainsi en surface, Vaisanen a fait du grec, sans tomber dans le néo, mais dans la continuité il a réussi un parcours suggestif aussi cohérent et articulé dans l'économie de moyen qu'une bande dessinée. L'originalité plastique en plus.

Avant de considérer les bienfaits de ce renouvellement pictural par l'Antique, examinons quelles ont été les manifestations d'un oubli constructif. Sur un plan technique et au niveau le plus immédiat de la

Risto Suomi

momentanée d'un flot. De la touche au geste global l'expression de Risto Suomi joue donc sur la fluctuation.

Suomi est un symboliste. Chaque parcelle de lui-même qu'il expose équivaut à un rébus. L'énigme est a priori insoluble puisqu'elle s'élabore selon une écriture automatique aux règles sans doute inconnues du peintre. Néanmoins dans cet éclairage de l'occulte ego au moyen de la peinture ou de la photographie (les deux techniques sont souvent mêlées) Suomi démontre des constantes propres à affirmer un style.

La plus élaborée et la plus conséquente pour un manipulateur de signes, consiste dans l'intégration de l'élément discordant à l'ensemble sans en déranger l'harmonie première. L'artiste mise sur l'effacement (l'inscription de « J'ai fait un rêve » dans les quatre zones blanches d'un drapeau finlandais pour une fois carré) ou sur la complémentarité (les bois de renne du lanceur de crâne dans *La vraie nuit est ailleurs* paraissent un état intermédiaire de la nuée de météorites tournée vers le croissant de lune). La meilleure illustration de cette attitude est à relever dans une œuvre de 1984-85, intitulée *Spleen*. On y voit Suomi, nu, de profil dans une barque dont les extrémités échappent au cadre de la toile. Sa main gauche repose sur le rebord de l'embarcation. Son double émerge de la partie inférieure de la composition, insérée dans une infime bande noire évoquant l'étendue d'eau. Quelle est cette main qui vient à la rencontre de celle du peintre? Sûrement pas son reflet.

La représentation de nus humains est une deuxième voie pour apprécier Suomi d'une série à l'autre. Bien qu'éminemment charnel (poitrine féminine ou muscles masculins toujours développés) le corps s'apprécie avant tout comme un bloc sculpté et peut-être n'est-ce pas pur hasard si ces nus sont souvent en relation avec une zone rocheuse (digue bordant la femme échevelée de *Révision*, socle du lanceur de *La vraie nuit est ailleurs*).

Enfin, dans la technique fondamentale de Suomi, il est une composante qui varie peu depuis quelques années: sa palette. Elle se résume à quatre couleurs, dont deux qui n'en sont pour ainsi dire pas: le blanc et le noir. Le bleu baigne l'ensemble des toiles. Il n'est pas seulement fond, il est lumière, il enveloppe, il dévoile. Le rouge est revanche, virant vers l'ocre ou dénotant une certaine sanguinité, comme dans les travaux les plus récents, n'est pas uniquement contraste chromatique mais aussi et surtout créateur de relief. Il conditionne la perspective de la scène: (*Suite, Devinette finlandaise*). Pour savourer un amalgame épuré

Hannu Vaisanen

perception le visiteur initié signalerait la « méconnaissance » de la perspective illusionniste. Les deux seins de Perséphone nue sont visibles l'un au-dessus de l'autre alors qu'elle est de profil. De même les proportions du corps ne suivent jamais le canon du physique humain. Le dessin n'imité pas, il visualise une idée. Il en va de même pour l'usage des couleurs, en aplat sans le moindre rehaut au point que les images bien que peintes à l'acrylique sur toile produisent le même effet que les papiers découpés de Matisse (envers qui l'amnésie n'a apparemment pas fonctionné : l'emploi du bleu et la pose recherchée d'*Orphée joue de la musique* font écho à la *Danse*).

C'est justement de découpe qu'il faut parler pour rendre compte totalement du travail de Vaisanen. L'artiste semble s'être muni de patrons, silhouettes subtilement distendues, qu'il a plaquées sur des fonds colorés obéissant eux-mêmes à une logique semblable de la répétition.

Les figures privilégiées sont les profils d'Hadès et de Perséphone tous deux tronqués par un cadre contraignant qui masque verticalement une moitié de leur corps. Le couple des ténèbres se faisant face, il en résulte une symétrie des extrêmes vraiment efficace pour enrober l'activité centrale de la toile créée par les gestes. Ceux-ci sont aussi stylisés et linéaires que possible. Le bras déroulé comme un rameau de vigne grimpante et la jambe relevée et fléchie dans une courbe sensuelle fixent Perséphone dans l'attitude d'une danseuse. Pris sous le charme et littéralement happé par le magnétisme de sa compagne (la rigidité de tous ses membres, tendus vers elle, sexe compris, en témoigne) Hadès subit. Un même goût pour le trait synthétique et ondulant au service d'une pose pour le moins affectée gouverne les apparitions d'Orphée.

Un genou à terre, le corps entier arqué vers l'infini ou bien fermement droit, élevé comme une statue hiératique, les bras suggérant une large bénédiction, Orphée est le héros de l'absolu. Ses mains (qui font d'ailleurs l'objet d'études séparées au pastel dans une sorte de développement floral surréaliste) façonnent le monde, spirituel ou formel, conçu par Vaisanen. Jamais la lyre n'est entrevue, seul est magnifié l'élément humain qui par un tour de magie transforme la combinaison de matières appelée instrument en un souffle irrationnel apte à dompter même la Mort : la Musique. Celle-ci constitue la force souterraine, l'unité invisible des travaux de Vaisanen. Elle s'exprime bien sûr dans la célébration chorégraphique des figures, (qui s'étend de la *Danseuse* Perséphone à la récurrence du « plongeur ») mais également dans le caractère ondulatoire

Risto Suomi

de ces valeurs on se réfèrera à *Pharus* (1985) qui renferme la quintessence de l'art de Suomi. Un roc tourmenté et pyramidal (ocre rouge) émerge d'une mystérieuse surface aquatique (noire): du sommet de cet îlot aride s'échappe horizontalement un rai de lumière (bleu clair) découpant une ouverture dans un ciel sombre (bleu nuit) et cotonneux.

Une pièce importante, enfin, manquerait au puzzle insolite assemblé par Suomi si l'on omettait de mentionner l'attention particulière portée aux titres. Une courte énumération suffira à tracer les contours d'une personnalité en devenir perpétuel de la poésie surréaliste à l'ironie amère. *Sortie de secours, Révision, Devinette finlandaise, Feu-Eau-Terre-Air-Rêves*. Alors pour ne pas se perdre dans ce labyrinthe banalisé à l'aide de signes laissés par d'autres, l'exégète pourrait toujours étendre à toute la production le défi ludique lancé par l'enfant Suomi avec sa devinette finlandaise. Il retrouverait alors Hugo Simberg (sans doute le symboliste finlandais le plus proche de Suomi) et sa seconde version de *l'Automne* dans *Heureux, celui qui trouve la mélodie*; il enregistrerait les fleurs droites et piquantes de *Suite* ou la fréquente apparition du cygne (*Rendez-vous au paradis, Devinette finlandaise etc...*) comme des renvois à Gallen-Kallela et percevrait dans la toute-puissance du nu une émanation enckelienne de la quête de l'absolu. Mais à quoi bon? Une œuvre maniant avec autant de complexité les différentes vitesses du temps ne doit être reçue que dans l'instant.

Hannu Vaisanen

déjà mentionné de cet univers tout en méandres. Le principe même de la variation touchant alternativement les rapports colorés (harmonie) ou les contours fondamentaux (contrepoint) n'est pas sans évoquer le devenir musical. Enfin même dans un travers qui menace certaines réalisations trop bien léchées de Vaisanen se dresse une déviation de la consommation de l'art, malheureusement fréquente en musique: le décoratif. Ainsi risque-t-on d'apprécier quelques-unes des toiles de l'artiste finlandais dans le même éloignement coupable qui consiste à écouter Mozart en fond sonore. L'indéniable volubilité de Vaisanen dans l'expression plastique du monde irrationnel sorti des mains d'Orphée confirme ce danger de même que l'apparente nonchalance entourant la présence de motifs aussi essentiels que l'amphore, les osselets ou le serpent logé sous le nom d'Euridyce. Qu'ils soient perçus comme taches agréables à l'œil alors qu'ils sont vecteurs de sens fera grand dommage à un ensemble aussi élaboré. L'expression très personnelle de Vaisanen rejoindrait là paradoxalement une constante de la tradition picturale que l'on aurait cru impossible après cet « oubli » régénérateur: le maniérisme.

Peut-être paye-t-on ainsi à l'art le tribut d'une logique poussée au maximum du raffinement.

Un instrument insolite de l'avant-garde canadienne: L'ACCORDEON

Pierre Gervasoni

Tout d'abord, à ceux qui trouverait incongru de voir un article sur l'accordéon canadien figurer dans une revue scientifique consacrée au domaine nordique, rappelons la double légitimité du Canada par son appartenance au Grand Nord et de l'accordéon, sous son aspect récent d'instrument de concert.

Cependant l'argumentation concernant l'accordéon, à la différence des atlas, étant peu répandue, quelques préliminaires ne seront sans doute pas inutiles au lecteur.

Quoi qu'en dise la chanson des rues, l'accordéon n'a pas toujours été un instrument privilégié de la musique populaire. Inventé au XIX^e (1) siècle à point nommé pour répondre aux exigences romantiques d'expression (son souffle) et de virtuosité (son puis ses claviers) il a d'abord fréquenté les salons de la haute aristocratie. Des personnages aussi prestigieux que les rois Louis-Philippe et Charles X en firent collection et l'on connaît des exemples de jeunes filles de bonne famille pratiquant sur leur accordéon telle mélodie d'un opéra à la mode ou telle romance en vogue. Depuis cette époque où selon les slogans publicitaires « il pesait moins que le plus léger des volumes de Balzac » l'accordéon s'est considérablement développé sur le plan technique pour dépasser aujourd'hui largement sur la balance les œuvres complètes de Victor Hugo! Mais ses possibilités musicales ne s'en sont que mieux portées.

Au début du siècle en Allemagne et à Paris, quelques accordéonistes s'orientèrent vers le répertoire d'instruments supposés proches (piano, orgue) pour donner à l'accordéon une première image « classique ». Ces pionniers qui ont pour nom Narcisse Decornoy, Giovanni Gagliardi, Hermann Schittenhelm ou Medard Ferrero sont à l'origine du goût particulier qu'ont les accordéonistes d'aujourd'hui pour les transcriptions.

1. Un brevet pour l'accordéon a été déposé à Vienne en 1829 par Cyril Denian.

Bach, Mendelssohn ou Rossini favorisent alors (bien involontairement!) l'émancipation d'un instrument qui sonnait par ailleurs les riches heures du Musette. Cependant, ce n'est véritablement que dans les années soixante, autour de l'interprète danois Mogens Ellegaard, que la première prise de conscience des compositeurs dits de musique savante, quant aux qualités intrinsèques de l'accordéon, s'est effectuée. Elle s'est traduite par l'élaboration progressive d'un répertoire de musique originale, considérant l'accordéon en solo mais aussi l'intégrant à diverses formations de musique de chambre et l'associant même parfois à l'orchestre symphonique.

Pendant indispensable de cette percée de l'accordéon dans la sphère des concerts, le versant pédagogique fut, à l'aube des années soixante-dix, à son tour investi parallèlement à Copenhague et à Toronto.

Joseph Macerollo, Boris Borgström, Tony Mergel prolongeaient au Canada le travail accompli en Scandinavie, suscitant à leur tour un grand nombre de partitions destinées aux jeunes accordéonistes, en les initiant dès le plus jeune âge à la pratique d'une musique que l'on qualifie de « contemporaine » (conformément à un abus de langage qui veut que toute musique sortant des normes de la consonance définie par l'auditeur moyen soit appelée ainsi, même si elle a été composée il y a 70 ans!).

Cependant même si l'ouverture, en 1969, d'une classe d'accordéon à l'Académie de Musique de Toronto, (confiée à J. Macerollo) fait du Canada un innovateur en la matière, c'est surtout la production musicale qui nous arrêtera.

Depuis 1975, date du premier *International Free Basse Accordion Symposium*, tenu à Toronto, les compositeurs canadiens n'ont cessé de montrer un vif intérêt pour l'accordéon, tant dans la constance de leurs relations avec les accordéonistes J. Macerollo, J. Petric et E. Laskiewicz, que dans l'utilisation toujours neuve qu'ils firent de l'instrument. A l'issue du symposium, J. Macerollo déclarait: « Cela n'aurait pu avoir lieu, il y a dix ans. Qui sait ce que la décennie à venir nous apportera! ». Celle-ci est achevée aujourd'hui, et force est de constater que les promesses faites en 1975 avec les œuvres de Samuel Dolin, Lothar Klein et Joseph Natoli ont été tenues au-delà de toute espérance, assurant à l'accordéon une pénétration variée et consistante dans le monde en perpétuel mouvement, de la musique contemporaine.

Une première dimension de cette intégration réside dans l'exploitation maximale des données fondamentales de l'accordéon. Examinons dans cette optique deux œuvres qui couvrent par l'extrême le champ des investigations canadiennes actuelles. La première, *Sonata* de Samuel

Dolin, composée en 1972, illustre la variété des problèmes considérés depuis par le compositeur, le contrôle d'une grande étendue de dynamique, jusqu'à l'appréciation du soufflet et de l'équilibre entre les deux claviers.

Autorisant une approche à la fois libre et condensée, le *Monologue* de Gerhard Wuensch, composé également en 1972, symétrique et complément de la *Sonate* de Dolin, illustre parfaitement une période de réflexion fondée sur les « aléas » du compositeur.

L'association à des instruments, produits d'une nouvelle technologie musicale, tels que le synthétiseur ou l'oscillateur caractérise assez bien l'évolution de l'accordéon au Canada.

Développant la relation entre musique vivante et musique sur bande, les œuvres de S. Dolin, *Adikia* (acc., bande magnétique), *Concerto grosso* (acc., 5 percussions, bande magnétique), ou de W. Wraggett *Amin or Amen* (acc., bande magnétique) illustrent une orientation déterminante à la fin des années 70.

Au même moment, le Canadien Electronic Ensemble créait plusieurs compositions combinant accordéon et synthétiseurs comme par exemple *Davies* (acco., 4 synth.) en 1975. La démarche d'un compositeur tel que J. Hiscott est de ce point de vue significative. En 1977, il découvrait l'accordéon et écrivait pour Joseph Macerollo, une pièce solo *Gilgamesh*. Peu après il poussait son investigation de l'instrument, particulièrement au niveau du timbre, en écrivant *MacCrimon will never return* pour accordéon et saxophone alto. La *Ballad n°1* venait en 1978 témoigner de l'insertion réussie de l'accordéon à un petit ensemble de chambre, original tout en étant homogène dans son utilisation de flûte, clarinette, saxophone baryton, percussions et piano. Alors seulement, Hiscott sans doute conscient du double apprentissage opéré précédemment (celui du compositeur avec l'accordéon et celui de l'accordéon dans le Cercle électronique), s'ouvrit de nouvelles perspectives avec la composition de *The Curtain's graceful fall* pour accordéon et 4 synthétiseurs.

Pris en considération comme source sonore autonome et digne d'intérêt, l'accordéon allait pénétrer un domaine encore plus vaste que celui de la musique de concert, même électronique, faisant l'objet de sollicitations de plus en plus fréquentes pour des happenings, intermèdes, actions et autres manifestations musicales utilisant toutes sortes de média. Témoins de cette vogue typiquement canadienne: *Drakkar* de S. Dolin (mezz.sop., 2 bar., narrateur, acc., orch. de chambre, 2 synth., 2 danseurs, slides) ou *Mockingbird* (multi-médi avec danseurs, 1980) de M. Pepa eurent cependant moins de descendance que les diverses tentatives « audio-

visuelles» de R. Murray-Schafer, *Loving/Toi* (1979), *Patria I* (1979), *Patria III* (1980). C'est de cette dernière œuvre que fut tirée la pièce pour soprano et accordéoniste (sic) *La Testa d'Adriane* dont nous ferons le symbole de la littérature canadienne actuelle.

La Testa d'Adriane donne une remarquable illustration du pouvoir de l'accordéon à s'exprimer sur une scène dramatique. En effet, ce duo sous-titré « pièce de théâtre pour accordéon et soprano » développe dans un cadre de fête foraine une vertu de la musique définie dans un monde aux valeurs fantastiques. Adriane, jeune femme à la beauté radieuse, fille de roi, s'est suicidée par désespoir d'amour. Mais par un procédé scientifique gardé secret, sa tête fut miraculeusement conservée; par elle et sous l'influence bénéfique de la musique, Adriane va revenir à la vie, nous annonce l'accordéoniste. Joignant le geste (musical) à la parole, ce dernier s'emploie à la ranimer, par les seules inflexions de son instrument. *La Testa d'Adriane* révèle donc une orientation théâtrale de la production contemporaine pour accordéon que nous investirons sur deux plans: les dispositions spécifiques et les fonctions dramatiques de l'instrument.

L'accordéon est, semble-t-il, le seul instrument polyphonique permettant une grande liberté de mouvement et de parole parallèlement à son utilisateur. D'autre part, la dimension spatiale du son déjà perceptible par le jeu de balance entre les claviers donne lieu à des développements efficaces quand l'accordéoniste fait varier l'inclinaison ou l'orientation de son instrument.

Dans cette pièce, la conception dramatique de l'accordéon est matérialisée par une double relation de l'instrument avec l'instrumentiste d'une part et avec la soprano d'autre part.

Le parcours musical de l'accordéon détermine une dimension complémentaire du récit parlé, développé par l'accordéoniste. Cette relation apparaît autant à un niveau narratif (rôle de ponctuation) que sur le plan d'un commentaire approfondi du texte.

Il faudrait entreprendre une analyse minutieuse de l'interaction du potentiel sonore de l'accordéon et des multiples signaux émis par la chanteuse - Murray-Schafer reprenant pour décrire les différentes phases du retour à la vie, les bases de l'étude sur le langage effectuée en 1966 par Luciano Berio dans la *Sequenza* pour voix féminine - mais nous ne pourrions ici qu'évoquer la relation entre accordéon et voix dans l'élaboration progressive du chant. Elle apparaît dans un premier temps sous une forme indirecte, la valeur expressive d'une sorte de choral, contribuant à l'éveil d'Adriane. Cependant dès les premières brides de phrases

(mélodie, rythme) le rapport entre les deux sources sonores est clairement signifié: l'accordéon guide la voix.

Il nous manque évidemment la dimension visuelle de ce duo - que Murray-Schafer a beaucoup approfondi par des indications scéniques, mimes et intonations - pour apprécier dans son ensemble la performance de l'accordéoniste-acteur. Cependant l'analyse, même succincte, aura révélé une force d'expression dramatique que peu de compositeurs ont encore envisagée.

Depuis quelques années, un autre concertiste canadien s'est mis en évidence en créant de nouvelles œuvres, souvent en musique de chambre, de compositeurs tels que Thomas Dusatko, Timothy Sullivan ou Daniel Foley. Ce dernier a d'ailleurs intégré l'accordéon à diverses formations (comportant entre autres un « piano préparé ») convoquées dans une série de *Perspectives* pour rendre hommage à des peintres (Monet, Kandisky, Klee). Joseph Petric, après avoir étudié à Toronto avec Macerollo, s'est rendu à Trossingen (RFA) pour se perfectionner avec le puriste Hugo Noth (lui-même au cœur des mouvements musicaux actuels par sa fréquentation de compositeurs aussi « importants » que Berio, Yun, Huber ou Ligeti). Il a dans le même temps effectué un changement technique assez périlleux passant avec succès du système « piano » (clavier droit) au système boutons. Ses dernières expériences justifient l'image d'avant-garde conférée à l'accordéon canadien puisqu'il interprète, entre autres, une pièce avec micro-ordinateur!

Enfin, si pour l'instant l'activité de l'accordéon de concert au Canada est exclusivement concentrée dans la partie anglophone, peut-être en ira-t-il différemment après l'intérêt manifesté par un compositeur de Montréal, Sylvaine Martin (séjournant actuellement à Paris), dont les œuvres constituent en quelque sorte une première.

LA VIE MUSICALE

H.C. et A. Fantapié

NOUVELLES MUSICALES

La Biennale Nordiska musikdagar l'un des plus anciens festivals mondiaux (la première édition se tint en 1888 à Copenhague) fête son 100ème anniversaire à Stockholm, fin septembre 1988.

Suède

A Stockholm pendant dix jours, en avril 1988, on a donné cent spectacles musicaux avec la participation de troupes d'opéra des pays nordiques (Suède, Norvège, Danemark, Finlande). Le point culminant en a été la création de *Lionardo* de Lars Johan Werle par l'Opéra Populaire de Stockholm (Folksoperan).

Finlande

Le festival d'opéra de Savonlinna célébrera en 1989 le 300ème anniversaire de la ville. A cette occasion, un concours a eu lieu entre trois compositeurs, choisis préalablement, pour la commande d'un opéra. Kalevi Aho a proposé *Hyönteiselämä*, (La vie des insectes, d'après une pièce de Karel et Josef Capek), Einojuhani Rautavaara *Vincent*, d'après van Gogh) et Paavo Heininen *Veitsi* (Le canif), sur un texte poétique de Veijo Meri. Le canif a entaillé l'oreille et effrayé les insectes, c'est lui qui a été retenu par le jury. Ce choix représente tout à la fois une gageure et un défi à l'esthétique traditionnelle de Savonlinna qui privilégiait plutôt l'aspect spectaculaire et populaire du genre. Heininen succédera en particulier à Joonas Kokkonen (*Viimeiset kiusaukset*) et surtout à Aulis Sallinen (*Ratsumies*, *Punainen viiva* et *Kuningas lähtee Ranskaan*) qui établirent une grande part de leur réputation à l'étranger sur leurs œuvres

montées à Savonlinna. Avec Heininen, c'est un peu le «diable qui entre dans la maison». Gageons que le jury savait ce qu'il faisait et espérons que l'occasion sera aussi fructueuse pour Heininen qu'elle le fut pour ses prédécesseurs. En attendant, chacun des trois compositeurs a reçu la somme de 80.000 Fmarks et les «vaincus» seront peut-être quand même joués à l'Opéra National.

Suède

Selon le quotidien suédois *Svenska dagbladet*, Ingmar Bergman sera le metteur en scène d'un nouvel opéra du compositeur Daniel Bortz: *Backanterna* (d'après Euripide). La création est prévue pour la fin 1990 ou le début 1991.

DISCOGRAPHIE: EVENEMENTS FINLANDAIS

Une discographie abondante et de qualité, telle est la caractéristique principale de l'actuelle production finlandaise qui sort de sa marginalité originelle et dont les produits se trouvent de plus en plus facilement en France. Les enregistrements sont soignés, la présentation également, avec, de plus en plus souvent des traductions françaises (et parfois même des auteurs de textes français).

Certes, les noms des compositeurs et des interprètes ne sont pas, à quelques exceptions près, connus des mélomanes français. Attention toutefois car, après Kim Borg, Tom Krause, Arto Noras, Anssi Karttunen, Okko Kamu, Martti Talvela, Jaakko Ryhanen, Leif Segerstam ou le chœur d'enfants de Tapiola, une forêt se dissimule qui ne demande qu'à s'imposer à son tour. Et parmi les compositeurs, après les trois noms les plus joués en France: Kaija Saariaho, Magnus Lindberg et Erkki Salmenhaara, certains autres comme ceux de Erik Bergman, Paavo Heininen, Einojuhani Rautavaara, Aulis Sallinen, Eero Hämeenniemi, Jouni Kaipainen risquent de sortir bientôt de leur semi-clandestinité actuelle.

Le panorama d'aujourd'hui ne se veut pas une discographie exhaustive que nous préparerons un jour, mais une revue de quelques événements discographiques marquants de ces deux dernières années. On n'y trouvera donc pas forcément les noms que je citais précédemment, mais aussi les jeunes pousses qui ne demandent qu'à prendre leur place au soleil.

L'opéra, spécialité finlandaise s'il en est apparaît - en attendant *Silkkirumpu* de Paavo Heininen - avec Thomas de Rautavaara (né en 1928), par l'orchestre de Joensuu, sous la direction de Haapasalo avec Hynninen, Piipponen, Lindroos, Sini Rautavaara, Putkonen et le chœur de Savonlinna. L'enregistrement a été réalisé au cours des représentations de 1986 (1). De ce même compositeur, plusieurs œuvres apparaissent dans des programmes variés, *A requiem in our time* (1954) est nouvellement

enregistré par l'Ensemble Finlandais d'instruments à vent (2) avec une œuvre plus récente: *Playground for angels*, de 1981.

Autres compositeurs qui connaissent le succès actuellement: Usko Merilainen (né en 1930) et surtout Paavo Heininen (né en 1938). Du premier les *Mouvements circulaires en douceur*, voisinent avec les *Quatuors à cordes 1 et 2 («Kyma»)* (3), un document essentiel de connaissance de l'œuvre de Merilainen. Egalement du compositeur de Tampere, la *Partita pour cuivres opus 1* (1954), qui fut récompensée au Concours Johnson de Cincinnati (la même année que *A requiem in our time* de Rautavaara), est enregistré et pour la première fois, et sur la même face (2). Du second compositeur, nous recevons, avec un léger retard, le premier enregistrement de la 3ème symphonie (1969/77), œuvre sévère et exigeante, à l'abri des compromissions (4). Pehr-Henrik Nordgren (né en 1944), est le compositeur de la ville de Kaustinen; également très joué et actuellement bien servi par le disque, il nous offre son concerto pour orchestre et son concerto pour violoncelle (5).

Parmi les compositeurs du début du siècle, sans citer Sibelius, dont l'intégralité continue chez BIS et pour lequel les compagnies internationales continuent leurs démarches parallèles, notamment dans le domaine symphonique, avec des annonces alléchantes, nous nous attarderons sur un disque essentiel consacré à des œuvres d'Uuno Klami (1900-1961): *Le chant de Kuujärvi*, *Rhapsodie Carélienne*, et surtout d'Ernest Pingoud (1880-1942): *La Face d'une grande-ville* (1937). Klami connut Ravel et Pingoud, il fut l'un des grands modernistes de l'entre-deux guerres (6). L'année Matatoja (1887-1947) a heureusement permis la redécouverte de cet important compositeur trop caché par Sibelius et qui, en France, pourrait connaître un succès au moins identique à celui d'un Alberic Magnard. Après le livre essentiel d'Erkki Salmenhaara (7), il est important de se procurer les enregistrements récemment parus: une anthologie orchestrale (8), des mélodies (9), le cycle *Syksy*, la *Sonatine* et surtout *Le Jardin de la mort*, pour piano (1919) (10), des chœurs (11 et 12), en attendant la parution prévue de l'opéra *Juha*. Pour rester dans le domaine choral: pour être complets, signalons pour terminer la mise en musique de poèmes d'Aleksis Kivi par Madetoja, Palmgren, Linjama, Sibelius, Salmenhaara et A. Merikanto (13), une anthologie d'œuvres chorales d'Aarre Merikanto (14), des chants de Noël (15), et un recueil de mélodies d'Yrjo Kilpinen (16).

Pour en revenir à notre époque, les deux célébrités les plus « populaires » sont présentes: Aulis Sallinen (né en 1935) avec un nouvel enregistrement de son *Quatuor n°3 «Quelques aspects de la Marche funèbre de Peltoniemi Hintriikki»* (17) et surtout la dernière grande œuvre écrite par

un Joonas Kokkonen (né en 1921) qui se fait de plus en plus rare: le Requiem à la mémoire de son épouse (1981) (18).

Parmi les disques réservés aux plus jeunes compositeurs, le plus important est consacré à Kaija Saariaho (née en 1952) (19), dont le nom apparaît parallèlement, sur la même étiquette que Meriläinen (*Meditatio*), et Wessman (*Fantaisie d'automne*) (20) avec *im Traume*, pour violoncelle et piano et surtout, dans un disque essentiel du claveciniste-compositeur Jukka Tiensuu (né en 1948) (21), un interprète de classe - sinon de renommée - internationale, relativement connu à Paris, probablement un des meilleurs spécialistes de la musique contemporaine de clavecin et un compositeur non négligeable.

Parmi les disques inclassables, nous terminerons en citant l'ensemble de musique ancienne *Sonores Antiqui*, dans lequel apparaît, pour la dernière fois le regretté Olli Ruottinen (22), le dernier enregistrement en date de l'accordéoniste Matti Rantanen, plus virtuose que jamais, dans un répertoire plus proche de la musique de genre que de l'avant-garde (23), sans oublier Kaj Chydenius, qui a encore frappé avec son ensemble d'Agit-Prop: *KOM Teatteri* (24) et un disque: *Lähto ja kaipa* (25). Ce n'est pas pour rien que les jeunes interprètes et compositeurs ont récemment, à la Biennale de Tampere, rendu un hommage à l'un des « enfants-terribles » (avec Rydman, Donner et Salmenhaara) des années 60, ces années qui pèsent terriblement sur les épaules de la jeune génération et qu'ils essaient d'imiter et de renouveler avec des bonheurs divers. Rendez-vous dans vingt ans pour savoir s'ils y auront réussi. Pour cela, le talent ne suffira pas s'ils n'ont pas choisi la bonne trajectoire historique.

- 1 2 disques *ONDINE - ODE 704*.
- 2 *Suomalainen vaskiyhtye*, direction Kalervo Kulmala. *JASE 0008* (1986). Avec la *Messe pour cuivres* de Mikko Heiniö (né en 1948).
- 3 *Quatuor de flûtes Arcadie - Quatuor à cordes Medici*. CD *FINLANDIA FACD 358* (1987).
- 4 *Orchestre de la Radio Finlandaise*, direction Ulf Soderblos. *FUGA 3047*.
- 5 *Orchestre de chambre d'Ostrobothnie*, direction J. Kangas. E. Rautio, violoncelle. *FINLANDIA - FAD 350* (1986).
- 6 *Orchestre de jeunes de l'Institut Klemetti*, direction Pertti Pekkanen, Jorma Hynninen, baryton. *ONDINE - ODE 705*. (1986).
- 7 *Erkki Salmenhaara: Leevi Madetoja*. Ed. Tammi. Helsinki 1987.

- 8 *Leevi Madetoja: symphonie 1, 2, 3 - Ouverture pour une Comédie - Kullervo - Okon Fuoko. Album de 3 disques FINLANDIA FA-103 LP3.*
- 9 *Hynninen, Saarinen, Haverinen, Ranta (piano). FENNICA NOVA - FENO 7.*
- 10 *P. et L. Pohjola - M. Haverinen et I. Ranta. FENNICA - FENO 6.*
- 11 *Chœur de chambre de l'Institut Klemetti, direction Harald Andersen, Chœur de chambre de Oulu, direction Markku Jounela. FINLANDIA - FA 337.*
- 12 *Amici Cantus, direction Sakari Hilden (avec des œuvres de Part, Milhaud, Poulenc et Rautavaara). ACLP 87 (1987).*
- 13 *EOL, direction Sakari Hilden. KPLP 114.*
- 14 *Chœur de chambre Dominante, direction Seppo Murto. ONDINE - ODE 707 (1987).*
- 15 *Chœur du Festival d'opéra de Savonlinna, direction Kyosti Haatenen, solistes: R. Autvinen et J. Hynninen. FINLANDIA - FA 912.*
- 16 *Hynninen - Gothoni. FINLANDIA - FA 352. (1986).*
- 17 *Kronos Quartet - NONESUCH 79111.*
- 18 *Société chorale académique. Orchestre Philharmonique d'Helsinki, S. Vihavainen, J. Hynninen, direction Ulf Söderblom. FINLANDIA - FAD 353.*
- 19 *Verblendungen - Jardin secret 1 - Laconisme de l'aile - ...sah den Vogel. Orchestre de la Radio Finlandaise, direction Salonen. BIS LP 307 (1985).*
- 20 *R. Poutanen, violoncelle - I. Ranta (piano). JASE 0010 (1986).*
- 21 *Tiensuu: Fantango (1984) - Saariaho: Jardin secret 2 (1984/86) et œuvres de Xenakis, Soler, Corrette et Sciarrino, J. Tiensuu, clavecín. FINLANDIA - FACD 357.*
- 22 *Danses, de l'Estampie à l'Allemande. SAQLP 386. (1986).*
- 23 *Tuulen tanssi: œuvres de Lasse Pihlajamaa. FAILP 3 (1986).*
- 24 *Qui était à Paris en Juin 1987, dans un concert effrayant pour certains Finlandais de Paris...*
- 25 *KOM Teatteri. PYRAMID - RAMI 3004 (1987).*

L'ASSOCIATION FRANCAISE CARL NIELSEN (1)

La naissance d'une nouvelle association qui se destine à la défense de l'œuvre d'un compositeur est toujours accueillie avec sympathie. Surtout quand il s'agit d'une personnalité de l'envergure de Carl Nielsen, scandaleusement ignoré par les orchestres de notre pays.

Une telle démarche est encore plus utile quand l'Association parvient à se doter des moyens nécessaires d'information et de diffusion de l'œuvre.

Pour le premier point, nous sommes rassurés. La présence de personnes connues et actives dans le comité, un bulletin de liaison très étoffé, augurent bien de l'avenir. Malgré l'intérêt des interprètes, on connaît les difficultés de programmation d'œuvres qui, pour les organisateurs, ne sont pas parmi les plus attractives pour les publics potentiels. En ce domaine, l'avenir nous dira donc ce qu'il en est.

Un autre aspect d'importance est que cette démarche ne se veut pas restrictive; autour de Nielsen, l'activité de l'Association semble vouloir s'étendre à toute la musique danoise (et peut-être même au-delà des frontières). Ceci est important car si l'antenne suédoise du Centre Culturel joue son rôle à Paris, si Boréales défend depuis longtemps l'ensemble des musiques nordiques et plus particulièrement la musique finlandaise qui est, par ailleurs bien représentée à l'IRCAM, à l'Itinéraire, par les Jeunes Philharmonies du Val de Marne et de Seine-Saint-Denis et qui disposera bientôt d'un Centre Culturel, la Norvège, plus en retrait bénéficie heureusement d'artistes qui viennent régulièrement à Paris mais le Danemark était, jusqu'à présent, tout comme l'Islande, plus en retrait.

Il est vrai que pour le français mélomane moyen, l'image de la musique danoise est plus floue que celle des autres pays Nordiques. Moins

1 A.F.C.N., 3 allée des Bergeronnettes, 77420 Champs-sur-Marne, tél60.05.07.49.

caractéristique que les « écoles » norvégiennes et finlandaises, toutes deux aspirées par la prééminence de deux compositeurs éminemment publics: Grieg et Sibelius, l'image de la musique danoise se dissipe trop souvent dans la nébuleuse germanique et, de Buxtehude à Nielsen, en passant par Kuhlau, Gade ou J.P.E. Hartmann, on se sent certes plus proche de l'Allemagne (et en particulier de Leipzig) que de nulle part ailleurs.

Dans l'ombre de Nielsen et aujourd'hui même, on omet également trop de personnalités attachantes, voire même de premier plan. Ainsi, qui connaît l'œuvre de Per Nyrgaard, l'un des compositeurs les plus importants de notre époque?

Après un numéro consacré à l'analyse de la 3ème symphonie de Nielsen (2), le numéro 3 du bulletin de l'A.F.C.N. s'attache - après un utile panorama critique de l'œuvre de Nielsen disponible en disques compacts (2) - à redécouvrir le compositeur Rued Langgard (2), un romantique tardif comme les pays nordiques en connurent beaucoup. L'article est enthousiaste, plein de cette foi qui soulève les montagnes, avec le danger de dépasser le but qu'on souhaite atteindre quand l'excès de louanges devient dangereux pour son objet même. Néanmoins, dans un premier temps, un tel travail, aussi sérieux et documenté qu'il est possible, est une excellente introduction à une écoute de l'œuvre, chose que tout producteur un peu curieux de nos radios (nationales ou privées) se doit maintenant d'envisager impérativement; le travail est mâché et les membres de l'Association doivent être prêts pour l'intervention sur les ondes qu'on ne saurait manquer de leur demander bientôt. Du moins, je l'espère...

2 Par J.L. Caron.

LA FINLANDE A L'HEURE JAPONAISE ou le résultat de 10 ans de labeur...

Voilà près de dix ans que l'Association des Ecoles de Musique Finlandaises (Suomen Musiikkiolaitosten Liitto) mettait en place un cursus d'études destiné à pallier l'insuffisance de qualité et d'efficacité de l'enseignement des instruments à cordes. Cette révolution des habitudes fut accueillie avec scepticisme et parfois en rechignant. Il est vrai que les nouveaux programmes plaçaient très haut une barre qui fit même dire à certains qu'il s'agissait d'une politique élitiste qui allait à l'encontre des finalités des Ecoles de musique.

En novembre 1987, il fut décidé de faire le point. Dans les oreilles d'un jury aussi international qu'incrédule (un représentant de chacun des pays nordiques et votre serviteur), en trois jours, dans la toute nouvelle salle de concerts d'Hyvinkää, 24 écoles ont présenté 54 ensembles qui regroupaient près de 1.000 participants (musique de chambre, musique d'ensemble, orchestres de chambre, orchestres à cordes, orchestres symphoniques, orchestres d'harmonie).

Dans l'ensemble, il est permis de parler d'un bilan totalement positif devant lequel la majorité des pays de culture occidentale auraient honte d'être confrontée. Les qualités de musicalité, d'ensemble, de justesse, sont incomparablement meilleures à tout ce que l'on connaît ailleurs (ne parlons pas de la France...), du moins dans le domaine des instruments à cordes. Les bois et les cuivres ne semblent pas encore avoir fait la même révolution culturelle.

Le plus inquiétant pour l'avenir est que, si le même effort est poursuivi, dans peu de temps, chaque orchestre professionnel possèdera, à côté de l'obligatoire Japonais de service, son Finlandais. Il est en effet impossible qu'un tel résultat ne débouche pas sur l'exportation d'un nouveau « produit » musical (qui rejoindra d'ailleurs les chanteurs et - depuis peu - les compositeurs...). Péril jaune ou péril blond... On pourra alors parler d'un tout autre type de « finlandisation », celle de notre vie

SOIREE BOREALES

*Soirée de musique contemporaine nordique
pour accordéon et saxophones
Noisy-le-Sec, Mardi 3 mai
Co-production APEC et Conservatoire agrégé de Noisy-le-Sec*

Un public de connaisseurs a su accueillir comme il convenait le trio d'accordéons Nokia de Helsinki (Markku Lundeman, Pekka Kallio et Kimmo Mattila) et une équipe d'élèves de l'Académie Royale d'Oslo (les saxophonistes Hanne Gundersveen, Inger-Helen Sveum, Line Arnesen, Helen-Sofie Arntzen et les accordéonistes Erik Bergene et Johan-Frovik Egdetveit.

Tandis que l'ensemble finlandais présentait surtout des classiques du XXème siècle (*Aufschwung* de Jukka Tiensuu, *Toccata* de Georg Katzer, *Anatomic Safari* de Per Norgaard et des pièces en trio de Lasse Pihlajamaa), les jeunes norvégiens proposaient deux créations mondiales (*1811* de Peter Tornquist et *Pip* d'Erik Moland, toutes deux écrites en 1988 pour un ensemble composé de deux accordéons et d'un quatuor de saxophones) et des pièces variées de Björn Kruse (*Reflections* pour quatuor de saxophones), Ketil Hvoslef (duo pour deux accordéons) et Rodolf Zwartjes (*Musique* pour saxophone alto et accordéon).

Présenté excellemment et de manière concise par Pierre Gervasoni, ce concert a mis en valeur les nombreuses qualités de jeunes interprètes, les jeunes norvégiens plus introvertis que leurs camarades Finlandais et, à côté d'ouvrages confirmés (Tiensuu, Katzer, Norgaard), nous a permis de découvrir des ouvrages de jeunes compositeurs qui possèdent, à défaut d'originalité, des moyens musicaux et techniques plus qu'estimables.

De nombreux professionnels et les représentants de la ville et de l'ambassade de Finlande ont également apprécié cette initiative.

VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

NOUVELLES DES LETTRES ET DES ARTS

par Denise Bernard-Folliot

* Les Prix Nordiques 1988 de la littérature et de la musique ont été attribués à l'auteur islandais Thor Vilhjálmsson (né en 1925) pour son roman *Grámosinn glóir* (La mousse grise en feu) et au compositeur Magnus Lindberg (né en 1958) pour sa pièce pour orchestre *Kraft*. Le montant du prix qu'on attribue tous les deux ans est d'environ 100.00 francs. L'ouvrage de Lindberg a également eu le premier prix de la Tribune internationale des compositeurs à Paris en 1986. Nous publierons prochainement un article de Thor Vilhjálmsson.

* Heivi Hamalainen (née en 1908) a obtenu le prix littéraire Finlandia 1988 avec son recueil de poèmes *Sukupolveni unta* (Rêve de ma génération). C'est la deuxième fois consécutive que ce prix dont le montant est de 100.00 marks finlandais a été attribué à une œuvre de poésie d'un écrivain femme. Les précédents primés ont été Erno Paasilinna, Jörn Donner et Sirkka Turkka.

* Nous signalons que la demeure de Urho et Sylvi Kekkonen, Tamminiemi, où le président a vécu plus de trente ans et où la Présidente est morte en 1974, est désormais un musée ouvert au public. Visites guidées seulement (en anglais sur demande).

* Le langage du Bois fut en 1987 l'une des plus belles expositions qu'on ait pu voir en Finlande. Elle sera présentée en 1988 d'abord au Japon et en Octobre à New-York.

- Nous signalons que plusieurs petites et solides maisons d'éditions, généralement en province, sont intéressées par la littérature nordique:
 - Editions de l'Ombre à Toulouse.
 - Editions Arcane 17, à Saint-Nazaire.
 - Editions Plein Chant, à Bassac.
 - Editions du Porte-Glaive à Paris.

- Du 18 au 22 mars s'est tenue à Stockholm la «konstmässa»: cette «foire» qui réunissait peintres et sculpteurs contemporains est, dans son domaine, un phénomène original dans lequel la tolérance est de rigueur et le goût de qualité.

ASPECTS DU CINEMA NORVEGIEN

Jean-Christophe Lökke-Hervé

Pour l'amateur de films, le cinéma norvégien est un inconnu et en débattre, une chose étrange, saugrenue, voire inutile! Le cinéma scandinave se limite en effet pour la plupart des gens à Dreyer, Bergman ou Sjöström.

Demandez au cinéphile de citer un film norvégien!

Creusant sa mémoire, après quelques secondes d'hésitation, il vous parlera sans doute de « La Bataille de l'eau lourde ». De surcroît, il vous précisera que le réalisateur était un français, « aidé » par un norvégien dont il a oublié le nom.

Effectivement, si Titus Vite-Müller, réalisateur avec J. Dreuille de « La bataille de l'eau lourde », n'a pas autrement marqué le cinéma norvégien, c'est une lourde erreur que de limiter celui-ci à cette œuvre.

Ecrasé dans la notoriété entre les cinémas suédois et danois, l'histoire du cinéma norvégien est pourtant digne d'intérêt. Sa situation économique particulière et surtout, sa nouvelle génération de réalisateurs, le prouvent amplement.

Chronologie économique, politique et artistique

Les débuts

Ils furent lents et timides: projections itinérantes et productions nationales inexistantes. La première salle permanente n'ouvre qu'en 1905 à Kristiania. Mais des pionniers comme Hugo Her Ansen installent rapidement d'autres salles où sont projetés de nombreux documentaires. En 1907 est produit le premier court-métrage norvégien « Dangers de la vie d'un pêcheur », réalisé par Joensen, un caméraman suédois. La plupart des autres réalisateurs sont aussi des étrangers, émigrés en Norvège. A cette époque la censure fait son apparition (avec la montée de la social-démocratie) pour éviter la « mauvaise » influence de certains films sur les jeunes esprits, mais surtout dans un but plus politique et économique: l'état essayant d'évincer les distributeurs privés, pour la plupart gros marchands, transporteurs, exportateurs industriels, plus intéressés par l'argent que par le contenu culturel des films.

Le gouvernement met donc en place ce qu'on appelle le «système municipal»: des salles sont ouvertes par la municipalité, la mairie et les élus locaux jouant le rôle de directeur, de distributeurs, de programmeurs, choisissant les films, les horaires, les prix et la durée des séances. L'état les soutenant fermement, cela a pour effet la disparition progressive de nombreuses salles privées, de 80% en 1917, celles-ci ne constituent plus que 10% du marché en 1930. La production de films norvégiens en a été fortement influencée, les recettes allant directement dans les caisses de la municipalité et non pas dans l'aide à la production. Les quelques films des années 20 et 30 étaient pour la plupart à thème local et folklorique, ou bien tirés d'œuvres littéraires célèbres.

Knut Hamsun a bien sûr été adapté: «La Récolte» en 1921 par G. Sommerfelt («*Markens Grode*, en norv.) où «Pan» de Harald Schwenzer. Il faut attendre 1932 pour voir la création d'une société de production nationale plus ambitieuse, la *Norsk Film*, aux débuts difficiles (2 films par an) mais qui en 1936 construit à Oslo le premier studio norvégien. Elle produit la même année deux succès nationaux: «Fant» et «Deux vivants et un mort» de Tancred Ibsen, par ailleurs réalisateur du premier parlant norvégien: «Le grand baptême» (*den store barnedaa-pen*). En 1939 seulement 10% de la production est norvégienne (comédies paysannes, musicales, folkloriques, mélodrames etc...) les 90% restant privilégient les films étrangers, essentiellement américains.

Cette même année est tourné le premier film norvégien reconnu à l'étranger: «Aitaga» de Helge Lund, qui sera sélectionné en 1941 à la Mostra de Venise. Début d'espérance et de mondialisation qui sera prématurément stoppé. La période noire de l'occupation a commencé.

On ne tournera pendant la guerre que des comédies débilitantes et de sinistres films de propagande nazie.

L'après-guerre

Une mutation lente intervient à la fin des années 40 et ne s'achèvera qu'au début des années 70.

Le gouvernement s'aperçoit enfin de la pauvreté de son cinéma national. Le système municipal devient moins lourd et moins dictatorial. Des productions plus ambitieuses et internationales voient le jour, avec de nouveaux réalisateurs: T. Vite-Muller (*La bataille de l'eau lourde*), Toralf Sando (*Le voyageur d'Angleterre*), et surtout Arne Skouen, ancien marin, journaliste, écrivain. La 2ème guerre mondiale lui inspire de beaux films, comme «Les enfants de la rue» en 1949, «Atterissage forcé» en 1951 et «Le rescapé» en 1957, film plus ou moins inspiré de ses souvenirs de résistance. D'autres jeunes réalisateurs, comme Lochen ou Christensen, réalisent des films prometteurs. Vers 1955, le gouvernement offre une aide financière à certains films, éponge les dettes de la *Norsk Film*,

rétablit l'équilibre entre les salles privées et municipales. La fréquentation bat tous les records: 10 films par an et par habitant!

Mais le fléau de la télévision met un terme rapide à cette période de prospérité. Début 1960 elle entre dans presque tous les foyers et la fréquentation des salles baisse rapidement. La production aussi.

Arne Skouen, qui n'a plus mis en scène depuis 1957, tourne en 1969 son dernier et peut-être plus beau film: « Ann Magritt ». Ce chef-d'œuvre méconnu, adapté du livre de Falkberget « Le Pain de la Nuit », est caractéristique du cinéma norvégien des années 60 à 80. Une jeune femme, dans un village minier du 17^{ème} siècle, lutte pour l'amélioration des conditions de travail et pour l'égalité des droits de la femme. De facture classique mais à thème résolument moderne, réalisé par un ancien cinéaste, joué par une jeune et future star norvégienne, Liv Ullmann, ce film peut être considéré comme une charnière entre le cinéma d'après-guerre et la future nouvelle vague des années 70-80.

Des années 70 à nos jours

Il faut attendre le début des années 70 pour que l'état se décide à abolir totalement le privilège des conseils municipaux et à prendre des mesures efficaces: baisse très importante des taxes, prélèvement sur les bénéfices des salles pour la toute nouvelle « Fondation Norvégienne du Cinéma et du Film », et enfin la création d'un fond de soutien qui produit presque à 100% les films approuvés par un bureau national, composé de personnalités culturelles et de gens de cinéma.

Les jeunes réalisateurs peuvent enfin réaliser des projets différents, sans conventions et sans entraves. Le cinéaste impose sa vision de la société et non pas l'inverse. Un cinéma vient de naître, un cinéma engagé et critique, un cinéma sans complaisance pour le spectateur. Un cinéma norvégien.

Certaines personnes penseront, en voyant des films des années 70, qu'il n'y a pas de différence entre le cinéma norvégien et suédois. Une même violence, une même angoisse, une même revendication. Mais c'est une évidence car, pour les regards étrangers, les deux pays ont aussi en commun une Histoire, une politique, une économie, une langue, un style de vie, et surtout un esprit. Mais chaque pays a sa spécificité et ses dissemblances. Son cinéma aussi. Les jeunes réalisateurs norvégiens, pour la plupart de grands cinéphiles, se servent de leur culture filmique dans leurs réalisations a fortiori de celle de leur plus proche voisin. La fin des années 70, avec des réalisateurs comme Oddvar Bull (Grève, de 1975 - La Peur, de 1976), Svend Wam et Peter Vennerød (Eux et nous, de 1976 - La majorité silencieuse, de 1978), ont réalisé des œuvres violentes et revendicatives.

Une cinéaste, Anga Brum, a aussi marqué cette période avec des films féministes, acerbes ou drôles, comme «Le viol», de 1971 ou «Wifes», de 1975, version féministe du film de Cassavetes «Husbands». Elle réalise en 1985 «Wifes 2» et pense réitérer en 1995 avec «Wifes 3». Affaire à suivre... Mais c'est dans le début des années 80 que le nouveau cinéma atteint sa maturité. Enfin débarassés de toutes influences et de tous complexes, le cinéma norvégien produit ses véritables chefs-d'œuvres. Vibeke Løkkeberg réalise «La trahison» en 1981, film d'une femme d'une extrême sensibilité, montrant avec humour et intelligence les problèmes de la condition des enfants dans une famille déchirée. Elle réalise en outre, en 1986, une super-production «L'Insoumise» déjà projetée dans de nombreux festivals étrangers, et auquel Max von Sydow et Terence Stamp ont apporté une contribution remarquable et remarquable. Ce film n'est pas le seul, ni le dernier film norvégien à vocation internationale. «La ceinture d'Orion» de Ola Solum, thriller arctique au Svalbard, invente un nouveau genre politico-policier nordique. Il a été présenté au Festival du Film Policier à Cognac, en 1986, et au Festival du Film Nordique à Rouen en 1988. Deux autres films étaient aussi présents à Rouen: «Blackout» de Erik Gustavson, hommage au film policier américain et surtout «X» (Errance) de Oddvar Einarson, déjà prix spécial du jury à la Mostra de Venise, et qui aurait largement mérité un autre prix à ce premier Festival du Film nordique. «X», grande histoire d'amour entre un jeune photographe de vingt ans et une jeune Lolita paumée de quatorze, est peut-être le prototype du futur cinéma norvégien. Moderne, inventif, pudique et sensible, on y retrouve tous les thèmes, toute la beauté, toute la marginalité de la Norvège et du cinéma norvégien. 1988 aura donc été l'année de la reconnaissance internationale des films norvégiens puisque, outre «*Veiviseren*», la saga d'un jeune chasseur lapon au moyen-âge a été sélectionné cette année pour les cinq prétendants à l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood.

D'autres nombreux jeunes talents, actuels et futurs, n'attendent que l'opportunité de présenter ou de réaliser leurs créations afin que le cinéma norvégien soit considéré à l'égal du cinéma danois et suédois.

La Norvège bouillonne de grands cinéastes, mais son manque de notoriété, de réalisateurs ayant marqué l'histoire du cinéma mondial, et de spectateurs nationaux (4,5 millions d'habitants, faut-il le rappeler?) bloque quelque peu son essor actuel. Par contre, ses résultats récents dans la profession et surtout en esprit neuf sont autant de points positifs. Le cinéma norvégien est presque vierge et reste à défricher. Avis aux producteurs et aux distributeurs étrangers! Les spectateurs, eux, et surtout l'énorme succès du premier Festival du film nordique à Rouen ne laissent pas de doute quant à l'avenir du cinéma norvégien. Seule la position mercantile des professionnels pourrait enrayer sa progression. Mais n'est-ce pas là le problème de toute industrie artistique?

EXPOSITION DE LA BANDE DESSINEE FINLANDAISE A ANGOULEME

Hannele Voionmaa

La Finlande eut le plaisir d'être l'un des invités étrangers du dernier Salon International de la Bande Dessinée d'Angoulême, à côté de la Chine et de l'Argentine. Une belle forêt de troncs de bouleau stylisés avec des planches de bandes dessinées en feuilles, sur la terre promise de la B.D. Même le véritable sauna y était le symbole traditionnelle du Festival Alfred sur ses bancs. Les thèmes de l'exposition, le froid et le chaud, le blanc et le noir (la blancheur des paysages d'hiver et l'obscurité des nuits) y étaient étudiés d'une façon fraîche et attractive.

Voir une exposition de la bande dessinée finlandaise en France est une expérience intéressante. A part Kieku et Kaiku, Pekka Puupaa ou Moumine, les personnages de la B.D. finlandaise sont peu connus même en Finlande, dans le pays où par contre Donald est le plus lu en Europe. Dans le milieu d'Angoulême 1988 latino-américano-chinois souvent mouvementé, violent et avec beaucoup de paroles, la B.D., finlandaise avec ses douces valeurs scandinaves représentait un monde paisible et un peu à part. Heureusement, l'excès des éléments contemplatifs et taciturnes souvent typiques pour les arts nordiques était balayé de temps en temps par une ironie poignante. Le niveau général de ces échantillons de plus de 30 créateurs finlandais était haut, et il est à souhaiter que ces œuvres puissent figurer parmi la future production de la bande dessinée française (très proliférante).

VIE SCIENTIFIQUE

Christian Malet

LES ESKIMO DANS L'ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS

Il faut signaler la parution dans l'Encyclopedia Universalis, nouvelle édition (1988), d'un excellent article consacré aux Eskimo. Son auteur, Joëlle Robert-Lamblin, est ethnologue au Musée de l'Homme, maître de recherches au C.N.R.S. et spécialiste des Inuit auxquels elle a consacré une thèse de doctorat d'état très remarquée (et dont nous nous proposons de publier une analyse dans *Boréales*). Dans l'article de l'E.U. qui ne compte pas moins de sept pages, ce qui est considérable pour un ouvrage de ce genre, tous les aspects de la vie, de l'histoire et de la culture eskimo sont abordés:

- aspect linguistique, avec un rapide regard sur le problème difficile de la parenté du *yupik* et de *l'inupiak* avec les autres langues (hormis l'aléoute), sur leur complexité marquée par les phénomènes d'agglutination, de polysynthèse et d'incorporation;

- aspect archéologique, posant la passionnante question de l'origine de ce peuple, sans doute confondu il y a des millénaires, avec les Aléoutes (ethnie que l'auteur a également étudiée sur le terrain), dans cet ensemble proto-eskimo de langue eskaléoute qui vivait alors en Sibérie. Les fouilles archéologiques attestent la présence dans l'aire eskimo de sites indépendants, pré-dorsetiens et dorsetiens sans qu'il soit possible actuellement d'établir de filiation entre ces courants de peuplement. La dernière phase d'expansion, thuléenne, est évidemment mieux connue puisqu'elle est contemporaine des premiers contacts avec les Vikings (Xème-XIIIème siècles ap. J.C.).

- aspect historique, marqué par l'arrivée des Occidentaux: au Groenland d'abord avec les Vikings (982 ap. J.C.), au Labrador et à

Terre-Neuve avec les morutiers et les baleiniers français, espagnols et portugais, au Canada, en Sibérie et en Alaska enfin avec les grands voyageurs et explorateurs britanniques, danois, hollandais et russes qui, du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècles, ne furent pas sans influencer considérablement sur la culture inuit.

- aspect ethnologique, mettant l'accent sur les « contraintes environnementales », qui en dépit d'une immense aire de dispersion, sont communes à tous les groupes (pergélisol, absence d'arbres), et leur confèrent de très nombreux points communs: rôle vital de la chasse et de la pêche, habitats (de pierres ou tourbe) semi-enterrés, igloo (de l'Arctique central), tentes de peaux, traîneaux à chiens, kayaks, umiaks; et, à côté de ces techniques utilitaires, un artisanat artistique, un univers culturel et spirituel d'une extrême richesse.

- aspect sociologique moderne enfin, analysant le passage accéléré de la préhistoire à l'ère de l'aviation et de la télévision auquel durent faire face les Eskimo. Note d'espoir finale, l'existence de réunions internationales à partir de 1977 au cours desquelles différents groupes alaskans, canadiens et groenlandais apparaissent déterminés à défendre ces valeurs ancestrales et pluri-millénaires que sont la langue, les moyens de subsistance traditionnels, au nom d'une certaine manière de vivre et de penser, aux antipodes de la civilisation industrielle.

L'article est abondamment illustré et offre une bibliographie bonne mais nécessairement succincte.

Références: Joëlle Robert-Lamblin: Eskimau (Eskimo), in « Encyclopædia Universalis », Corpus 7, p. 277-281.

Une passionnante exposition au Musée de l'Homme :

« CHEZ LES ESKIMO DE LA COTE EST DU GROENLAND »

avec Paul-Emile Victor et Robert Gessain
Paris, 15 juin 1988 au 15 juin 1989

C'est le 13 juin 1988 qu'a lieu à Paris, au Musée de l'Homme, l'inauguration de l'exposition consacrée à l'œuvre de deux pionniers français de l'exploration scientifique: Paul-Emile Victor et Robert Gessain. Réalisée par des ethnologues du Centre de Recherches Anthropologiques (fondé en 1958 par R. Gessain au Musée de l'Homme) dans le cadre de l'année France-Danemark, elle restera ouverte au public jusqu'en juin 1989. Nous ne saurions que trop encourager à lui rendre visite ceux que passionne le monde arctique.

On peut dire que cette exposition a été placée sous le triple signe de l'amitié, de la passion et de la science.

Amitié entre deux hommes, née voilà plus d'un demi-siècle sur le « *Pourquoi pas?* », le légendaire navire du commandant Charcot qui les entraîne ce mois de juillet 1934 vers leur premier hivernage groenlandais. Ils ont le même âge, mais leur cheminement fut différent. Paul-Emile Victor est ingénieur de l'Ecole Centrale, licencié es-sciences et diplômé de l'institut d'ethnologie de Paris, c'est lui le chef de *l'exposition scientifique française sur la côte est du Groenland*. Robert Gessain est Docteur en médecine, il a suivi lui aussi les cours de l'Institut d'Ethnologie, et a connu P.E. Victor au Musée d'ethnographie du Trocadéro (le futur Musée de l'Homme) où ce dernier est attaché. Ensemble ils traverseront d'ouest en est, à pied et en traîneaux à chiens, l'immense inlandsis groenlandais. L'un et l'autre seront adoptés par une famille eskimo, dont ils parlent la langue, puis intégrés à la communauté des Inuit, l'étudiant par le menu dans la quotidienneté des longs hivernages. Leur moisson ethnologique, anthropologique et linguistique est considérable, elle constitue l'essentiel de la présente exposition.

La passion est présente à chaque pas. On la voit prendre corps dans les photographies de Robert Gessain comme dans les admirables portraits dus au crayon prodigieux de Paul-Emile Victor dont la rigueur du trait et le graphisme dépouillé évoquent irrésistiblement Matisse. Un diaporama nous entraîne dans un univers englacé aux perspectives infinies tandis qu'une sélection de films ethnographiques signés R. Gessain, B. Robbe, P. Robbe, J. Robert-Lamblin et M. Magnusson, leur donnent une dimension animée et vivante. Et il faut bien admettre que les deux amis ont su communiquer leur passion et leur enthousiasme à leurs élèves dont les intéressantes photographies agrémentent les murs. On peut toutefois regretter certaines imprécisions, comme ce chasseur de phoques à skis... pourquoi n'avoir pas mentionné à l'intention du grand public, que le ski représentait un emprunt récent aux civilisations fenno-scandinaves et sibériennes - introduit par les Danois ?

Et la science? Elle surgit tout naturellement dans ce dipole de la conscience que suscite la confrontation de deux univers culturels. Il faudrait que s'élevât une dernière fois la voix de Robert Gessain, qui ne fut pas seulement explorateur des espaces tridimensionnels - lui dont les terrae incognitae furent pendant plusieurs lustres les abysses de l'esprit humain en psychanalyste qu'il était aussi - pour tenter de saisir tout ce que les civilisations traditionnelles peuvent encore nous apporter... Scientifiques dans leur précision méticuleuse, les dessins ethnographiques de P.E. Victor, qu'il s'agisse de technologie pure ou d'éléments culturels apparemment mineurs comme ces jeux de ficelle dont on sait qu'ils sont quasi-universellement répandus.

Paul-Emile Victor était présent à l'inauguration, témoignant à son ami disparu sa fidélité par-delà les inévitables épreuves d'une vie tellement riche, et à bien des égards exemplaire. Nous parlions d'enthousiasme tout à l'heure? Méditons ces mots de celui qui n'est plus aujourd'hui que le Directeur honoraire de ces expéditions polaires * qui nous ont tant fait rêver:

« Pour ne pas vieillir, il faut toujours avoir sous la main un petit enthousiasme, et le préparer la veille. »

** Rappelons que le Professeur Robert Gessain fut Directeur du Musée de l'Homme et Paul-Emile Victor, Directeur des Expéditions polaires françaises.*

Muséographie: Production: Bernard Duphaigne
Réalisation: Bernadette Robbe (*« Chez les Eskimo »*)
Joëlle Robert-Lamblin (*« Dessins eskimo de
Paul-Emile Victor »*)
Mise en scène: Glada Ricci, architecte
Exécution: Services techniques du Musée de l'Homme.

SOMMAIRE

Editorial par Christian Malet	3
1. Christy G. Turner II et Jacqueline A. Turner: <i>Relations entre l'importance de la population aïeoute et les variations saisonnières de la faune marine</i>	5
2. Christian Malet: <i>Réflexions sur le chamanisme sibérien</i>	33
3. Hugues-Jean de Dianoux: <i>Des toponymes français au Groenland</i>	67
4. Oleg Kobtzeff: <i>La colonisation russe en Amérique du Nord, aux XVIIIe et XIXe siècles</i>	75
5. Denise Bernard-Folliot: <i>Le bois dans l'architecture et la sculpture slaves</i>	79
6. Adalstein Ingolfsson: <i>Erro, un surréaliste subversif</i>	83
7. Pierre Gervasoni: <i>Risto Suomi et Hannu Vaisanen</i>	86
8. Pierre Gervasoni: <i>Un instrument insolite de l'avant-garde canadienne: l'accordéon</i>	93

VIE MUSICALE par Henri-Claude Fantapié

- <i>Nouvelles musicales</i>	99
- <i>Discographie: événements finlandais</i>	101
- <i>L'Association Française Carl Nielsen</i>	105
- <i>La Finlande à l'heure japonaise ou le résultat de dix ans de labeur</i>	107
- <i>Soirée Boréales</i>	109

VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

- Denise Bernard-Folliot: <i>Nouvelles des lettres et des arts</i>	111
- Jean-Christophe Lokke-Hervé: <i>Aspects du cinéma norvégien</i>	113
- Hannele Voionmaa: <i>Exposition de la bande dessinée finlandaise à Angoulême</i>	117

VIE SCIENTIFIQUE par Christian Malet

- <i>Les Eskimo dans l'Encyclopedia Universalis, un article de Joëlle Robert-Lamblin</i>	119
- <i>Une passionnante exposition du Musée de l'homme: «Chez les Eskimo de la côte est du Groenland avec Paul-Emile Victor et Robert Gessain.»</i>	121