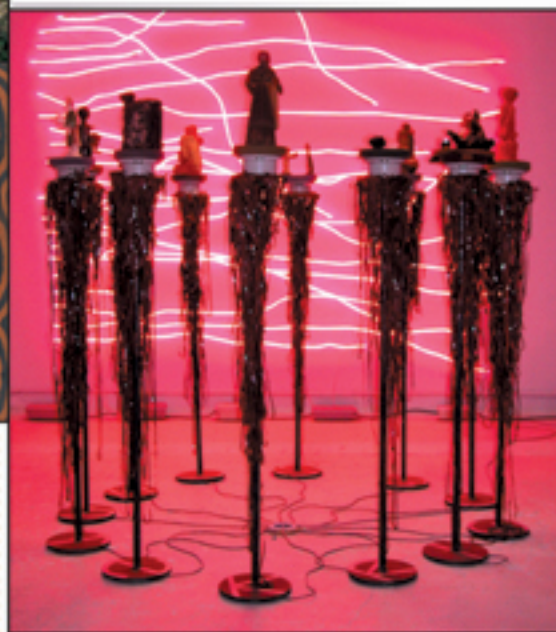


(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



L'atelier de **Cézanne**
Forum sur la **couleur**
La **Galerie** des **glaces**
Circuler parmi les **antiques**
Peinture aborigène
Hervé **Télémaque**
Sarkis
Gérard **Traquandi**
Valérie **Jouve**
Adonis

M 06192 - 5 - F: 10,00 € - RD



juin 2003 • numéro **5**

10 €

Ailleurs

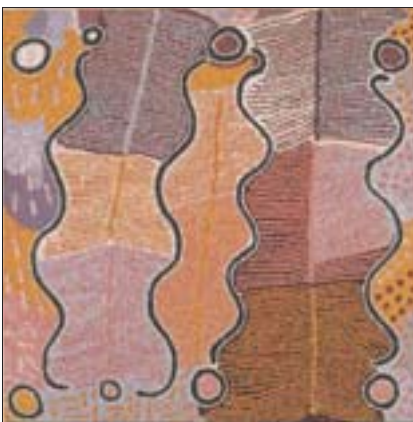
Regards sur la peinture acrylique des Aborigènes

Par Magali Mélandri

Nos yeux se sont tardivement ouverts à la tradition artistique aborigène. Depuis les premières peintures pariétales (32 000 av. J. C.), elle n'a pourtant cessé de se transmettre et se continue au présent lors de rituels ou par des coopératives culturelles. Aux formes d'art éphémères communes à l'ensemble des groupes aborigènes – danses, chants, peintures corporelles, ornements, dessins sur le sol, objets gravés et peints – répondent des créations plus spécifiques à chaque région, témoignant des transformations historiques.

Les peintures sur écorce d'eucalyptus de Terre d'Arnhem (nord de l'Australie) accompagnaient traditionnellement, comme aide-mémoire, les récitations de mythes. Elles servirent, par leurs motifs figuratifs évoquant les "rêves" aborigènes, les

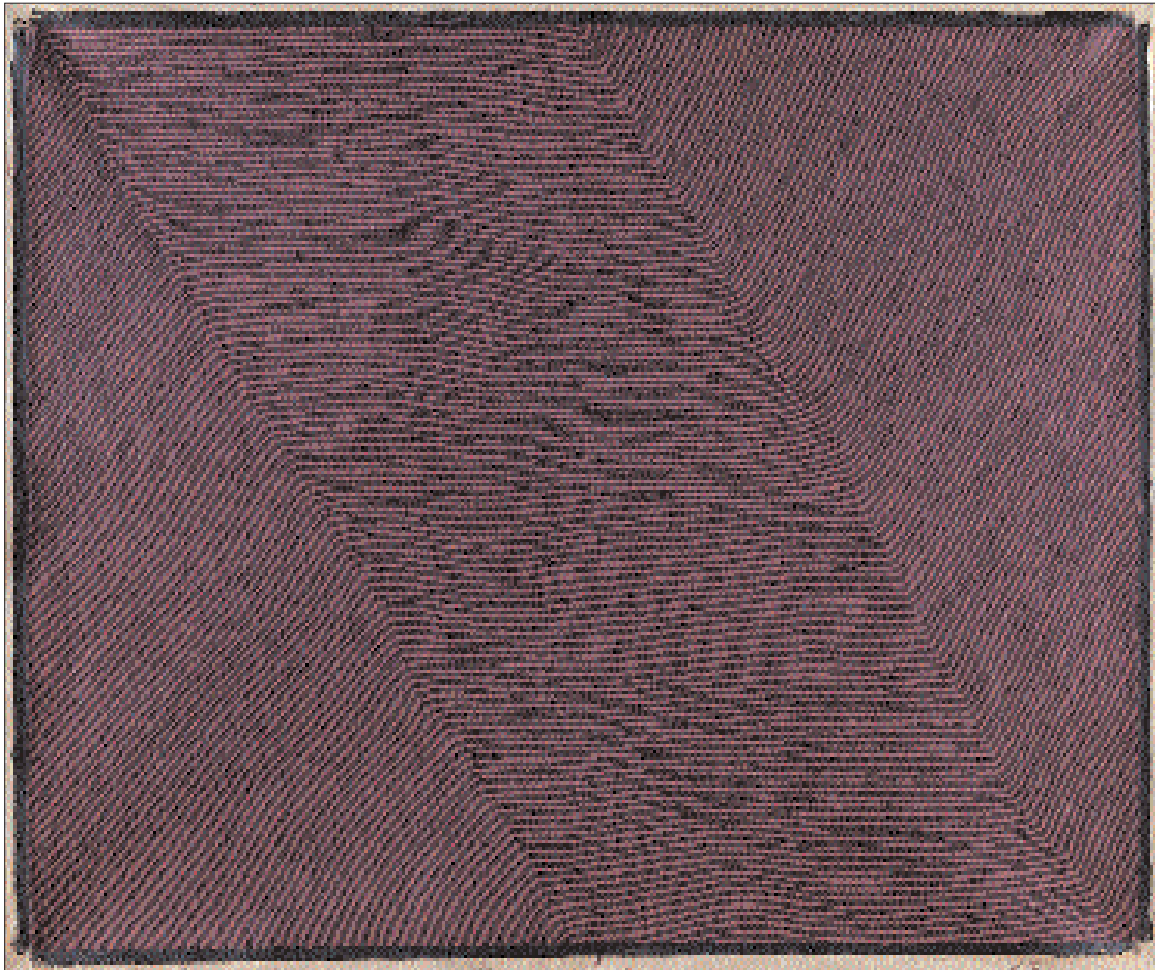
recherches anthropologiques du début du XX^e siècle qui, en retour, contribuèrent au renouveau de leur production. Aujourd'hui, ces peintures sur écorce sont présentées dans les biennales d'art du Pacifique. Dans le Désert central, à côté des arts rituels et secrets, émergea plus récemment un mouvement de peintures à l'acrylique, destinées principalement au public occidental. Par l'utilisa-



Maggie Napangardi Watson

Rêve de la liane serpent

Yuendumu, 1990, acrylique sur toile, 91 x 91, musée du Quai-Branly



Georges Tjungurrayi
*Dessins mythologiques
associés au site
du lac Kurrakurranya,
demeure d'un serpent
venimeux au nord
du lac Mackay
Kintore-Désert central
1997*
Acrylique sur toile
152 x 183 cm
Musée du Quai-Branly

tion de signes graphiques les plus simples – le point et la ligne – et de matériaux étrangers, le peuple jugé il y a un siècle le plus primitif investissait ainsi le cœur de la modernité artistique internationale. Mais comment, dès lors, faudrait-il aborder ces œuvres prises entre deux mondes, au croisement des regards de l'anthropologue et du critique d'art ?

Un art de la rencontre

En 1971, Geoffrey Bardon, diplômé de l'École nationale des Beaux-Arts, était nommé professeur d'instruction civique puis de dessin à l'école de Papunya, centre de regroupement et d' "éducation" des populations indigènes nomades, situé en plein cœur du désert australien. Motivé par une étude des signes graphiques abori-

gènes, Bardon encouragea sept initiés à peindre sur les murs de l'école, le "Rêve de la fourmi à miel", ancêtre mythique de plusieurs groupes linguistiques du centre de l'Australie. Il leur fournit peintures acryliques et pinceaux en remplacement des traditionnels pigments naturels. Il les guida et les incita à représenter leurs propres motifs, transposition pérenne des peintures corporelles rituelles ou des dessins éphémères mêlant pigments, duvets d'oiseaux et coton sauvage sur le sable ocre du désert. De cette expérience collective naquirent →

des travaux plus personnels où chacun représentait parfois explicitement les sites et les objets sacrés dont il était le gardien.

Mais les jugements sévères des groupes aborigènes voisins sur le dévoilement de ces images secrètes au public occidental conduisirent les artistes vers un langage pictural plus opaque, prémices du style emblématique de la peinture acrylique aborigène : les toiles de Papunya se couvraient d'une infinie quantité de points colorés, de combinaisons multiples de lignes droites, de courbes et de cercles déclinés par la suite dans d'autres communautés du désert.

Dans ces variations autour du point, Mick Namerari Tjapaltjarri (1926-1998), pionnier du mouvement de Papunya, est fascinant par sa capacité à renouveler sans cesse son art en poussant les limites du motif. Grand initié et gardien d'un nombre particulièrement important de sites sacrés, ses connaissances très approfondies des mythes de son clan ont sans doute contribué à sa puissance artistique. Son *Rêve de Tjunginpa à Tjunginpa, nord-ouest de*

Kintore, est une œuvre troublante par l'apparent minimalisme de sa composition. Un tumultueux semis de points ocre jaune sature entièrement la toile noire. Pas de limites, pas de centre. En regardant plus attentivement, se détachent à certains endroits des masses colorées plus ou moins intenses selon la densité des points, échos de la topographie du site peint ici par l'artiste – la colline Tjunginpa –, du parterre d'herbes et de baies qui recouvre ce lieu selon les saisons, mais aussi des déplacements d'une souris mythique. Vision microscopique et/ou point de vue aérien, la peinture offre une polysémie que seuls les initiés peuvent décoder, la révélation pro-

Ronnie
Tjampitjinpa
Cycle Tingari
Papunya, 1990,
acrylique sur toile
152 x 122 cm
Musée du
Quai-Branly





Ronnie Tjampitjinpa
Cycle Tingari
Papunya, 1997
Acrylique sur toile
128 x 96 cm
Musée du
Quai-Branly

gressive des savoirs étant constitutive de la vie aborigène. Telle se manifeste la complexité de cette peinture acrylique : à la fois non-figurative et nonabstraite, elle est entièrement sous-tendue par la représentation de cartes mythiques décrivant la création de la topographie australienne dans le Temps du rêve.

Le concept de *Temps du rêve* ou *Dreaming*, commun à l'ensemble des groupes aborigènes, sert en effet de cadre invisible au monde et à tout ce qui le compose. Il renvoie aux origines mythiques où des êtres prodigieux façonnèrent la surface du continent australien, créant pour l'éternité des sites, des objets, instituant des rites et des règles sociales transmis, réactivés et transformés dans le présent par les Aborigènes. Continuum temporel, le *Dreaming* relève aussi d'une dynamique spatiale inscrite dans les chemins qui relient les sites sacrés entre eux, héritage des voyages ancestraux, que chaque Aborigène continue à parcourir et dont il est le gardien. Cette veille s'est transformée depuis la colonisation en défense active de droits territoriaux, niés par la déclaration de "Terra Nullius"¹ des premiers colons britanniques. Les peintures

expriment ainsi non seulement le lien existant entre le peintre, son Rêve (Dreaming) et les sites représentés, mais participent largement à ces revendications identitaires et culturelles. Peindre est un acte politique. C'est en tout cas le discours que défendent Aborigènes et anthropologues, premiers médiateurs – malgré eux peut-être – du contenu de ces peintures auprès du public occidental.

La parole distribuée

À partir des années 1990, la diffusion internationale des acryliques aborigènes multiplia regards et discours, entre anthropologie et critique d'art. Et, comme se demande John Weber – marchand new-yorkais spécialisé dans l'art conceptuel qui exposa →

des œuvres de Papunya en 1989 -, "l'intégration des acryliques dans des catégories existantes issues des théories de l'art est-elle appropriée ou une nouvelle vision nécessite-t-elle un nouveau système de pensée critique ?"

La division en écoles (styles de Papunya, de Balgo, d'Utopia...), la mise en avant d'"artistes" au détriment du processus communautaire de création des peintures aborigènes², les rapprochements tentants avec nos courants artistiques (pointillisme, dripping à la Pollock, art minimaliste...), le glissement d'une perspective horizontale propre à ces peintures à la verticalité des cimaises de nos musées ont montré l'appropriation de cet art par l'Occident, sans véritable remise en cause de ses catégories. Si l'on peut, par commodité, parler des effets optiques ou des abstractions colorées d'une toile acrylique aborigène, la lecture de son titre et a fortiori de son auteur nous renvoie immédiatement à d'autres référents, d'autres mythes. En ce sens, la valeur esthétique et formelle de ces œuvres ne peut être dissociée de leur contenu, plus encore de leur origine. Resurgissent alors la parole de l'anthropologue qui tente de décoder les signes peints et celle du peintre aborigène qui distille ses Rêves, manipule les sens et nous trompe peut-être, au nom de la polysémie intrinsèque de l'art aborigène.

À la frontière de ces discours, Georges Tjungurrayi (né en 1947) crée, ces dernières années, des œuvres de très grand format, le plus souvent bichromes et dominées par un jeu de lignes parallèles. Ce travail très personnel qui séduirait une fois encore le goût contemporain est cependant doublement lié à la tradition. Par son titre, l'œuvre révèle l'attachement de Georges Tjungurrayi aux

sites mythiques proches de Papunya, qu'il parcourt encore aujourd'hui ; posée à plat, la toile évoquerait d'ailleurs un immense relief de plaines et de collines. Par sa composition, elle rappelle les décors gravés des boucliers de bois que transportaient, avant la colonisation, les Aborigènes du désert dans leur vie nomade.

C'est par ce processus dynamique de création, et surtout par cette *simultanéité* d'un art ancré dans une tradition ancestrale et engagé pleinement dans les pratiques artistiques internationales que les cultures aborigènes sont devenues "visibles" aux yeux du monde entier, fût-ce au prix d'une "fuite des sens"³.

La suite de l'histoire reste incertaine... Après le fulgurant succès de ces œuvres et l'inquiétante récupération marchande, "l'enchantement" des premiers temps semble se muer en pessimisme. Et certains s'essayeraient déjà à dresser le bilan de ce qui fut, pour d'autres, la "révolution de l'art aborigène". Mais serait-ce là encore affaire de point de vue ? ■

Notes :

1

À l'arrivée des Britanniques, en 1788, l'Australie était peuplée de près d'un million d'Aborigènes, répartis en 500 groupes culturels. Le continent fut néanmoins jugé "Terra Nullus" (terre inhabitée) par les colons, ce qui leur permit d'exploiter progressivement l'intérieur du pays (mines, stations d'élevage de bétail...), expulsant les populations aborigènes de leurs territoires pour les regrouper dans des centres comme Papunya, au mépris de leur culture et de leurs droits fonciers.

2

Il n'existe pas à proprement parler de statut d'artiste dans les cultures traditionnelles aborigènes. Les œuvres réalisées notamment pour les rituels se font collectivement, sous la direction du propriétaire du mythe qui sera représenté, chacun entretenant avec les autres des rapports de parenté, d'appartenance clanique... Après 1971 et avec la création de coopératives artistiques, certains peintres aborigènes ont été mis au devant de la "scène", notamment par des coordinateurs artistiques qui voyaient en eux un potentiel créatif (et commercial) important. Si l'on peut s'interroger sur l'influence et la pression exercée par les coordinateurs blancs sur ces "artistes" aborigènes, on ne peut ignorer les qualités artistiques et les recherches personnelles déployées par certains d'entre eux.

3

Peltier P., 2000 - *La fuite des sens, in, Partage d'exotismes* : Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon. Paris, RMN.



Gloria Petyarre
*Le Rêve
du lézard
diable,
Utopia*
1994
Acrylique
sur toile
121x 90 cm
Musée du
Quai-Branly