



MUSÉE D'ÉTHNOLOGIE DE GENÈVE

LES ABORIGÈNES EN EFFET BOOMERANG

Vue de l'exposition *L'Effet boomerang*, MEG, Genève, 2017.

Au sol : Spinifex Women's Collaborative. *Minyma Tjuta (Le Rêve des sept sœurs)*, 2010, acrylique sur toile.

En face, à droite : Geoffrey Gordon Lindsay Ponde. *Wagyl Disturbed*, 1988, acrylique sur toile.



L'art pour exister, contester l'ordre établi, affirmer son identité, revendiquer ses droits – un moteur essentiel de la création dont le Musée d'ethnographie de Genève (MEG) présente une étonnante démonstration avec l'exposition *L'Effet boomerang – les arts aborigènes d'Australie*. Lauréat du Prix du musée européen 2017, le MEG innove : les trésors de ses collections australiennes (850 pièces, pour la plupart non montrées depuis 50 ans) sont ponctués par des installations de Brook Andrew, artiste aborigène contemporain de notoriété internationale, invité en résidence au musée pour son regard critique sur l'ethnologie classique. Pour résister à deux siècles d'une colonisation vécue comme un génocide, quelles formes de créativité artistique les Aborigènes ont-ils déployées, tel un boomerang retourné contre l'histoire coloniale ?

■ PAR PASCALE LISMONDE

L'Effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie

MEG – Musée d'ethnographie de Genève

Du 19 mai 2017 au 7 janvier 2018

Commissariat : Roberta Colombo Dougoud

Cette histoire-là a un mauvais goût de déjà-vu, et trop souvent : des populations conquérantes envahissent un territoire qui apparaît peu occupé et se l'approprient pour en exploiter les ressources. Au besoin, on extermine les premiers occupants. Qu'en

fut-il en Australie ? *Undiscovered* (2010), la photo liminaire de l'exposition, donne le ton : un grand voilier mouille non loin du rivage ; sur la plage bordée d'écume se dresse un personnage seul, costume aristocratique et tricorne du XVIII^e siècle, mais



visage noir – l'artiste aborigène Michael Cook a endossé le costume d'un capitaine anglais. Retour du boomerang ? Ni le navire, ni le territoire ne sont identifiés – et si les Aborigènes à leur tour projetaient l'invasion de nos terres ? L'artiste né en 1968 joue de son homonymie avec le grand navigateur James Cook qui en 1770 explora la côte Est de l'Australie et prit possession du territoire au nom de la couronne britannique. Une aubaine pour une Angleterre surpeuplée qui venait de perdre ses colonies américaines ! Et sans la moindre considération pour les Aborigènes autochtones (alors plus de 500 000 âmes, parlant plus de 250 langues, installées en Australie depuis plus de 60 000 ans), ce vaste continent fut déclaré *terra nullius* – « terre de personne », car « dépourvue de tout signe de souveraineté d'un État » – donc aliénable par tout nouvel arrivant souhaitant l'investir, ravivant un concept juridique hérité des croisés qui s'emparaient de terres musulmanes. Les Aborigènes n'ayant ni agriculture, ni élevage, ni commerce, ni ville, ni route, ni même de maisons, au XIX^e siècle, aux temps forts de l'évolutionnisme, on les considéra comme « les plus primitifs de tous les primitifs ». Voir les portraits pris par Foelsche dans le Territoire du Nord entre 1877 et 1893, plus de 250 clichés anthropométriques dignes des études raciales d'alors, à l'époque où les expositions internationales exhibaient en Europe ces « lanceurs de boomerang » comme spécimens.

Une colonisation vécue comme un génocide

L'entrée de l'exposition se fait dans la blancheur dépouillée d'un vaste espace où se succèdent de grands blocs dotés de vitrines. Au vide colonial répond le plein d'armes et d'objets utilitaires aborigènes – massues, lances, boucliers de bois et boomerangs : ces célèbres armes de jet à usages multiples, symboles de l'Australie – ou des artefacts utilisés lors d'échanges entre communautés – nacres gravées et bâtons de message, véritables passeports de circulation. Autant d'objets caractéristiques de ces sociétés semi-nomades de chasseurs-cueilleurs, signes manifestes

Ensemble de boomerangs.
Milieu du XX^e siècle, bois, pigments.
Australie, Queensland, île Mornington Lardil.



Mickey Daypurryun. *Goanna (Varan)*. Fin des années 1990, écorce d'eucalyptus, pigments, bois, fibres végétales, 129 x 61 cm.

du *Dreaming*, ce temps du rêve qui réunit à la fois les mythes de la création et les règles de vie de chacun des groupes, fondement ontologique de leur existence. D'où le point d'orgue de cette première partie de l'exposition, deux arbres gravés, très rares dans les collections d'un musée car monuments rituels, marqueurs de sépultures et d'espaces cérémoniels. Au début du XX^e siècle, ils furent pourtant abattus en

masse, sans préavis ni concertation. «Ce qui me fait horreur», commente Brook Andrew invité en résidence au MEG : dans son œuvre *The Island II*, l'artiste restitue pleinement la dimension sacrée de ces arbres, mais aussi son regard critique sur la colonisation et les destructions planifiées et systématiques infligées aux Aborigènes – en boomerang.

Après les exactions du XIX^e siècle, l'horreur est montée d'un cran à partir de 1901 avec la constitution de l'Australie en État fédéral autonome, l'administration du *Native Welfare* s'employant alors à chasser les Aborigènes de leurs terres pour les livrer aux fermiers ou aux sociétés d'exploitation minière. Envoyés sur place, les missionnaires préparaient le terrain en dissimulant les enjeux économiques réels aux populations locales ; et forte de son droit de vie et de mort sur les autochtones, la police réprima violemment toute tentative de rébellion. De plus, par souci d'eugénisme, on en vint à considérer tout métissage comme dangereux pour l'avenir de l'Australie. Les Aborigènes nomades furent déportés dans des réserves, contraints à la sédentarisation, victimes d'une dépossession physique et d'une acculturation systématique avec interdiction de leurs mode de vie et rituels. On leur vola même leurs propres enfants. Pendant près de 60 ans, les enfants à peau plus claire furent soustraits à leurs parents, envoyés en orphelinats ou institutions pour être dressés à servir les colons. De 1905 à 1960, un enfant sur cinq a ainsi été enlevé à ses parents – au total, plus de 50 000 ! Ce sont les « générations volées » que la série de photos *Mother* de Michael Cook met en scène, avec ses mères éplorées devant des poussettes vides ou des aires de jeu désertées. Il a fallu attendre 2008 pour que le Premier ministre australien présente des excuses officielles aux Aborigènes pour toutes les injustices subies.

Des peintures comme instrument de revendication politique

Pourtant, si des groupes entiers ont été en effet anéantis, d'autres ont réussi à survivre grâce à l'intérêt d'anthropologues australiens explorant les Territoires du Nord et les hauts lieux de l'art pariétal, l'un des plus anciens au monde. En 1912,

Baldwin Spencer découvre des peintures sur écorce figurant des formes animales ou d'étranges esprits et en commande pour le National Museum de Melbourne. Les missions scientifiques se succèdent. À son tour, Donald Thompson incite des groupes de la Terre d'Arnhem à produire pour le marché des peintures narratives de leurs récits mythiques. Les Aborigènes comprennent l'intérêt de tels échanges avec les Européens pour gagner en visibilité. Alors que les vents de la décolonisation soufflent toujours plus fort sur la planète, dans la seconde moitié du XX^e siècle, les arts aborigènes deviennent un instrument de contestation et de lutte politique, déployant une créativité impressionnante pour faire valoir leurs systèmes de valeurs ancestraux. En particulier sur un enjeu fondamental, ontologique : la reconquête de leurs droits fonciers. Coup d'éclat en 1963 : menacés par l'implantation d'une mine de bauxite, les Yolngu de la Terre d'Arnhem réalisent deux larges panneaux d'écorce – des textes en anglais et en gumatj encadrés de signes claniques attestent de leur propriété sur le site de la mine et les terres adjacentes. Présentée au Parlement fédéral de Canberra, cette « pétition sur écorce » leur valut une exceptionnelle couverture médiatique¹. En 1967, les Aborigènes entrent dans le recensement comme citoyens à part entière ; en 1972, ils installent leur Ambassade sous une tente devant le Parlement. Et en 1976, ils obtiennent la loi *Land Rights Act* qui leur permet de « revendiquer en justice la restitution de leurs terres s'ils produisent les preuves d'un attachement traditionnel à un territoire ». Et la peinture de ces cartes totémiques peut faire office de preuve et confirme ainsi son pouvoir de revendication politique. Une étape majeure dans la reconnaissance de leur culture : pour des populations nomades, les lieux naturels sont aussi des lieux culturels, porteurs d'histoires, de mythes, tous reliés en réseau mouvant, en rhizomes², par des récits, des chants, des masques, des marques sur le corps, sur le sol, des totems dont leurs ancêtres leur confient les secrets par la puissance du rêve, le *Dreaming*, ce temps du rêve, processus de ressourcement continu qui garantit le maintien de leurs forces vitales. Une multiplicité de formes picturales et narratives sont ainsi transmises de générations en générations afin d'entretenir la terre dont les Aborigènes sont simples « dépositaires », « gardiens », à charge pour eux de préserver les équilibres entre les forces de la nature et la santé de tous les



Alick Tipoti. *Kisay Dhangal (Dugong)*. 2015, bronze, nacre.
Australie, Queensland, détroit de Torrès, île Badu. Collection Alick Tipoti Zugub.

êtres vivants. Mais il faudra encore attendre 1992 et l'affaire « Mabo n° 2 », un Aborigène des îles Torres, pour que soit enfin révoquée la doctrine fictive de la *terra nullius*, déclarée injuste en droit. Avec la promulgation du *Native Title Act* introduisant la notion juridique de « spoliation des terres » dans la loi australienne, des milliers de titres fonciers ont alors été reconnus aux autochtones. « C'est nous qui avons dépossédé les Aborigènes », déclara le Premier ministre australien. « Nous avons pris leurs terres traditionnelles et brisé leur mode de vie. Nous avons apporté un désastre³. » Un immense pas était franchi.

La mutation du regard occidental

En parallèle à cette profonde évolution en Australie, le regard de l'Occident sur ces peuples lointains s'est également modifié, un public de curieux découvrant la diversité et la richesse des collections réunies dans les musées d'ethnologie. Ainsi au MEG de Genève, créé en 1901, devenu l'un des mieux dotés d'Europe avec ses 850 objets australiens. Eugène Pittard, le premier directeur, s'était employé activement à collecter des objets auprès des meilleurs spécialistes



de son temps (présentés dans cette exposition) : la dynastie Arthur Speyer (filets de portage ou propulseurs de lances), Émile Clément (premières nacres gravées), les Berkeley Galleries (sculptures de cormoran ou du python Arc-en-ciel, figure de la création du monde). Mais l'âge d'or du MEG, ce sont les années 1955-60 où, sous la direction de Marguerite Lobsiger-Dellenbach, la collection australienne devient la plus importante d'Europe : Maurice Bastian, un ancien diplomate, effectue sur place plusieurs missions directement pour le musée. Ce mécène offre quelque 416 objets choisis avec grand soin, (bouclier *gee-am*, bonnets funéraires, récipients *coolamon* multi-usages, pendentifs en nacre...), amasse de multiples notes et documents qu'il publie en livres et noue d'importants contacts avec les musées d'Australie. Et il ouvre la voie à Georges Barbey, banquier et infatigable voyageur qui après avoir vécu chez les Masaïs, chassé le grizzli en Alaska et le lion au Kenya, débarque en Australie en 1958 à l'âge de 75 ans. Le MEG lui doit notamment les deux arbres gravés ou des pierres sacrées collectées par le Père Worms. Autant de trésors dont une première exposition (avant l'actuelle) au Musée Rath de Genève en 1960 remporta le plus vif succès public.

Alors qu'en France, des écrits majeurs ébranlent définitivement la superbe de l'homme occidental – en 1955, les *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss plongent dans la complexité des peuples qu'il part étudier dans le Mato Grosso brésilien et son essai *Race et Histoire* démontre l'erreur des hommes qui refusent d'admettre la diversité culturelle –, des artistes occidentaux curieux d'autres horizons jouent à leur tour un rôle décisif dans la reconnaissance des Aborigènes. Tel le peintre Karel Kupka, à partir de 1956, l'un des premiers à sillonner la Terre d'Arnhem en quête des origines de l'art : il rapporte des centaines de pièces, achète notamment des peintures sur écorce, alors en plein âge d'or, et cherche à identifier les maîtres peintres dont il reconnaît le talent. À son retour, son ouvrage *Un art à l'état brut* est préfacé par André Breton (les surréalistes sont fascinés par l'univers du *Dreaming*). Et avec sa thèse à l'EHESS sur les peintres de la Terre d'Arnhem, *Anonymat de l'artiste primitif*, Kupka devient

Wiradjuri ou Kamilaroi. *Arbre gravé*.
Fin du XIX^e – début du XX^e siècle, bois, 204 x 51 cm.
Australie, Nouvelle-Galles du Sud.



Brook Andrew. *Immersive room*. 2017, installation au MEG, Genève.

ainsi un acteur majeur de leur promotion en Occident. Bien des artistes lui ont ensuite emboîté le pas dans une même volonté de retour aux sources premières de leur art.

L'effet boomerang des artistes contemporains

En quelques décennies, le regard occidental s'est métamorphosé. D'autant plus que, propulsés sur le marché de l'art, les arts aborigènes tiennent désormais le haut du pavé. Tout amateur éclairé peut désormais se familiariser avec l'univers du *Dreaming* grâce aux peintures sur bois, sur écorce ou sur sable, ou aux acryliques plus récentes des années 1970, où figurent les créatures mythiques des récits de la création, tels ceux de la terre d'Arnhem, Bäru le crocodile qui répand le feu dans la brousse, les sœurs Djang'kawu qui creusent des puits et peuplent la Terre en donnant naissance à de nombreux enfants, les sœurs Wagilang qui sont avalées puis recrachées par Arc-en-ciel le python sacré, les Wanjina qui amènent la pluie et assurent la fertilité des sols et tant d'autres. Ou bien, on s'interroge sur les énigmatiques cercles concentriques, les signes graphiques, les lignes sinueuses ou empreintes animales, et ces ensembles rhizomatiques en trames semi-abstraites qui révèlent les cartographies mythiques de régions australiennes où l'utilisation des points (*dot-painting*) s'est

généralisée à la demande de groupes aborigènes soucieux de cacher aux non-initiés des savoirs qui doivent rester ésotériques¹. Signe spectaculaire de cette métamorphose du regard, les installations de l'artiste Brook Andrew. Comme bien des Aborigènes, excédé que l'histoire de son pays soit racontée par d'autres, tous étrangers, il a constitué ses propres archives et explore à son tour celles des grands musées pour se réapproprier son histoire, à l'inverse des discours dominants. Ici, sur ses murs peints de grandes zébrures noires et blanches, façon Op Art, rappelant pour lui ses arbres gravés, il accroche des fragments d'illustrés, de cartes postales, de références européennes ou aborigènes, de mots anglais ou vernaculaires. Sa version en forme de dérision. En face, le discours bien construit des ethnologues semble vaciller. Tout vibre dans cet espace. Le spectateur perd ses repères... Belle invitation à relire toute cette histoire avec les yeux de l'ailleurs ! ■

1. Arnaud Morvan, anthropologue, *L'Art comme forme de résistance dans l'Australie aborigène*.

2. Selon les enquêtes ethnologiques en Terre d'Arnhem par Barbara Glowczewski, directrice de recherches au CNRS, en relation dans les années 1980 avec Félix Guattari, *Les Rêveurs du désert, peuple warlpiri d'Australie*, Plon 2006.

3. Cité par Boris Wastiau, directeur du MEG, catalogue de l'exposition *L'Effet boomerang – les arts aborigènes et les insulaires d'Australie*.