

**« Mise en intrigue »**

**Quelques réflexions sur les expositions muséales de peintures à l'acrylique des Aborigènes du Territoire du Nord (Australie)**

**« Mise-en-intrigue »**

**Aboriginal Acrylic Paintings from Central Australia (Northern Territory), Exhibitions, and Some Reflections**

**« Intrigar »**

**Reflexiones sobre las exposiciones museísticas de pinturas acrílicas de los Aborígenes del Territorio del Norte (Australia)**

Françoise Dussart

Volume 38, numéro 3, 2014

Vue de l'autre, voix de l'objet : matérialiser l'immatériel dans les musées

Other's Views, Artefacts Voices: Materializing the Immaterial in Museums

Atisbos del otro, voces de los objetos: Materializar lo inmaterial en los museos

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1029024ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1029024ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dussart, F. (2014). « Mise en intrigue » : quelques réflexions sur les expositions muséales de peintures à l'acrylique des Aborigènes du Territoire du Nord (Australie). *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 179–206.  
<https://doi.org/10.7202/1029024ar>

Résumé de l'article

Lorsque les oeuvres artistiques des Aborigènes d'Australie sont exposées dans des musées ou des galeries commerciales, elles sont trop souvent décontextualisées, sans aucune référence explicite au contexte sociohistorique de leur production. J'examine ici les pratiques muséales de deux expositions d'art aborigène australien (1988 et 2012) qui allient une collaboration entre musées, artistes autochtones et conservateurs. En analysant les différentes formes d'indexicalité déployées par les conservateurs, les musées et les artistes autochtones impliqués dans des expositions temporaires, j'interroge des façons de repenser les pratiques vers une décolonisation des mises en scène muséales.

## « MISE EN INTRIGUE »

### *Quelques réflexions sur les expositions muséales de peintures à l'acrylique des Aborigènes du Territoire du Nord (Australie)*

Françoise Dussart



---

*L'art pour moi est la façon dont notre peuple partage ses histoires et permet aux autres de mieux comprendre notre histoire et nous-mêmes en tant que peuple.*

Hetti Perkins<sup>1</sup>

#### **Introduction**

Depuis les années 1980, et ce à travers le monde, on a beaucoup écrit sur la production et la circulation des peintures à l'acrylique produites par les Aborigènes du centre de l'Australie<sup>2</sup>. À l'instar d'autres chercheurs tels que Barbara Glowczewski (1989), Chris Anderson (1998), Hetti Perkins (Perkins et Kink 2000), Fred Myers (2002, 2009), Jessica De Largy Healy (Glowczewski et De Largy Healy 2005), et plus récemment Géraldine Le Roux (2010), j'ai interrogé les mises en musée, en Australie et ailleurs, des peintures acryliques, et en particulier celles de la communauté de Yuendumu où je travaille depuis plus de trente ans (Anderson et Dussart 1988; Dussart 1993, 2009). En m'appuyant sur ces ouvrages ainsi que sur un travail de terrain effectué lors de l'organisation de deux expositions mettant en scène les arts des Aborigènes d'Australie et dans lesquelles je fus étroitement impliquée, j'analyse dans cet article les interprétations enchevêtrées – intra- et interculturelles – des arts autochtones comme pratiques culturelles<sup>3</sup>.

- 
1. Conservatrice, dans le documentaire de Thornton (2010).
  2. Voir Anderson et Dussart (1988); Dussart (1988, 1989, 1993, 1999); Glowczewski (1991); Watson (1996); Myers (2002); Langton (2003); Perkins *et al.* (2007); Morvan (2010); Carty (2010).
  3. J'ai été consultante pour l'exposition au SAM (1987-1988), j'ai délivré la communication pour l'inauguration de la donation des œuvres aborigènes au Hood Museum en 2011, écrit un des chapitres pour le catalogue de l'exposition itinérante de 2012-2013 (*Crossing Cultures: The Owen and Wagner Collection of Contemporary Aboriginal Australian Art*, Hood Museum, Dartmouth College, New Hampshire), et fait une présentation pour le public du Hood Museum sur les acryliques de Yuendumu au printemps 2013; voir Dussart (2012).

La première exposition se concentra sur six larges peintures, créées en 1987 par un groupe d'artistes de Yuendumu pour une exposition en 1988 au South Australian Museum (SAM) dans la ville d'Adélaïde (Australie du Sud). L'exposition fut orchestrée sur la base d'une collaboration entre les artistes, deux ethnologues, le Dr. Christopher Anderson et moi-même, et le chargé de l'aménagement des expositions, Andrew Kerr. L'exposition avait pour objectif clé de montrer des œuvres d'art contemporaines témoins de la vigueur de la culture des Warlpiri de Yuendumu. Elle visait aussi à décoloniser les mises en musée évolutionnistes sur les productions esthétiques des Aborigènes. Les musées australiens de l'époque faisaient face à des dilemmes très ciblés : comment comprendre ces œuvres créées à partir de matériaux modernes, telles la toile et les peintures à l'acrylique ? Comment parler de ces mouvements artistiques, produits de rencontres coloniales et néocoloniales ? Comment valoriser le regard du grand public sur l'Autre, souvent perçu comme primitif, voire même « fossilisé » ? Le SAM se démarqua par son travail de décolonisation dans la mise en musée, en commandant des œuvres contemporaines pour sa collection permanente et en collaborant étroitement avec les artistes et les communautés aborigènes.

Dans la foulée des politiques gouvernementales d'autodétermination des années 1980, les voix des intellectuels et des conservateurs aborigènes s'élevèrent, dès la décennie suivante, afin de repenser les représentations muséales de leur culture. De nouveaux défis s'esquissèrent afin de décoloniser les mises en musée, ce dont témoigne la deuxième exposition (2012). Celle-ci réunit des œuvres représentatives des arts aborigènes d'Australie, données par deux collectionneurs américains – Will Owen et Harvey Wagner – au Hood Museum du Dartmouth College, une prestigieuse université privée dans le nord-est des États-Unis. L'exposition fut dirigée par un conservateur aborigène en résidence, Stephen Gilchrist. Ces deux expositions, que 24 ans séparent, témoignent des complexités sociohistoriques propres à la mise en scène locale et globale de l'art aborigène d'Australie au sein de différentes mouvances décolonisatrices. Nous nous proposons ici d'avancer quelques réflexions sur certaines modalités muséales qui tentent de décoloniser les pratiques muséales de l'art de l'Autre. Une analyse ethnologique d'œuvres contemporaines d'arts autochtones australiens et de leur mise en musée nous permet de voir comment les œuvres aborigènes sont à la fois des produits et des symptômes de politiques coloniales et néocoloniales, des affaires de points de vues et de choix, des remaniements d'idées préconçues, et lesquels se déclinent aux carrefours de dialogues interculturels. Nous proposons de mieux expliciter les différentes étapes de production et de mise en musée comme une « mise en intrigue », pour emprunter l'expression de Paul Ricœur (1983). En d'autres termes, au travers de l'analyse ethnographique de deux expositions, nous percevons des mises en évidence polyphoniques – certaines plus visibles que d'autres – et des histoires identitaires inscrites dans un espace-temps spécifique et reconfigurées par les artistes, les conservateurs et le grand public, selon leurs expériences et lectures antérieures.

Toutefois, et avant de présenter l'analyse de ces deux mises en scène muséales qui visaient à décoloniser les représentations de l'art aborigène en Australie et aux États-Unis, deux détours s'imposent. Dans le premier, j'expose brièvement la tradition artistique du centre de l'Australie; dans le second, je discute de la production contemporaine de toiles peintes à l'acrylique et célébrant l'identité propre des Aborigènes et leur désir d'engagement avec le monde au-delà des réserves et villages.

### **Temps du Rêve, identités et art contemporain**

Depuis plus de 30 000 ans, les Aborigènes des déserts central et occidental (Territoire du Nord) mettent en scène leurs mythes lors de cérémonies rituelles. La tradition artistique de cette région se caractérise principalement par ses œuvres picturales (peintures corporelles, dessins sur le sol et sur les objets rituels, peintures rupestres, etc.) qui représentent les ancêtres et les environnements mythiques en faisant usage de figures symboliques conventionnelles, telles que des cercles concentriques, des traits, des lignes ondulées, des arcs de cercle, des ovales et des empreintes animales. Avant l'introduction, dans les années 1970, des peintures acryliques offrant un grand choix de couleurs<sup>4</sup>, leur palette se composait d'ocres jaune et rouge, ainsi que de craie et de charbon. Comme par le passé, les formes et les couleurs des œuvres contemporaines restent productrices de sens, et leur agencement référentiel et formel est la clé d'une esthétique partagée par la plupart des Aborigènes<sup>5</sup>.

Avant l'ère coloniale, tous les arts aborigènes étaient de nature religieuse et rituelle. Ils s'inspiraient de leur cosmologie, souvent appelée le « Temps du Rêve » en français, qui lie les êtres humains aux ancêtres mythiques et aux territoires. Le Temps du Rêve désigne une époque ancestrale et immuable durant laquelle des êtres mythiques, comme le kangourou, le vent du Sud, la patate douce ou l'eau, ont parcouru la terre pour lui donner son relief. Ces êtres mythiques ont laissé derrière eux des traces matérielles et des forces spirituelles qui continuent d'intervenir dans le monde des vivants. Les histoires du Temps du Rêve sont liées à des lieux, des itinéraires et des territoires précis, et les êtres mythiques auraient façonné toutes les activités sociales des êtres humains<sup>6</sup>. Les femmes et les hommes se familiarisent, dès l'enfance et tout au long de leur vie, avec les histoires mythiques auxquelles ils sont liés selon des règles de parenté complexes. Ce système engendre des responsabilités et des privilèges qui guident le type de savoir que chaque individu met en scène lors

---

4. Les Aborigènes des déserts central et occidental ont été colonisés plus tard que les autres et ne furent forcés de vivre dans des réserves qu'à partir du vingtième siècle.

5. Voir Myers (1989, 2002); Morphy (1998).

6. Pour des analyses détaillées du Temps du Rêve dans les déserts central et occidental, voir Glowczewski (1991); Poirier (1996); Dussart (2000).

des cérémonies rituelles. Ceux dits «propriétaires» héritent de leurs droits et devoirs selon une filière patrilinéaire, et les «gardiens» selon un système de filiation matrilinéaire. Ces deux rôles sont traditionnellement réciproques. En d'autres termes, si Judy Nampijinpa est «propriétaire» de segments de l'histoire du Feu mythique, sa fille et son fils sont parmi les «gardiens» des segments qui sont la propriété de Judy. Judy est la gardienne des mythes dont sa fille et son fils sont propriétaires. Lors des performances rituelles, les mythes sont chantés, peints et dansés par leurs propriétaires sous le regard et le contrôle assidus des gardiens. Il est essentiel que les représentations rituelles des itinéraires mythiques soient jugées «correctes» par les gardiens afin qu'elles aient les conséquences espérées – saison de pluie providentielle; prolifération d'animaux à chasser ou pêcher, et de produits de la cueillette; bonne santé des êtres humains assurée; ainsi que le bien-être perpétué de leurs territoires et des êtres mythiques auxquels ils sont inexorablement liés<sup>7</sup>. Ces relations sont inaliénables. Aucun individu ne possède ni territoire, ni histoire mythique, il ne peut que les partager avec d'autres parents – propriétaires et gardiens. Ce partage fait vivre en quelque sorte le Temps du Rêve, et en contrepartie tout ce qui vit sur et dans la terre, l'eau et le ciel. Les itinéraires mythiques doivent être mis en scène afin de renouveler sans cesse l'équilibre écologique et spirituel de l'environnement. L'identité aborigène ne peut être comprise que par ce rapport inaliénable au territoire et au Temps du Rêve. Loin d'être statiques, territoires mythiques et relations sociales se refaçonnent au travers d'histoires mythiques retrouvées<sup>8</sup> lors de rêves nocturnes, ou au cours d'échanges rituels avec d'autres groupes d'Aborigènes, ainsi qu'au travers de réagencements territoriaux et de vagues de sédentarisation imposées par les politiques coloniales<sup>9</sup>.

C'est l'ethnologue Nancy Munn – une pionnière de l'ethnologie symbolique de l'art et des représentations visuelles – qui, à la fin des années 1950, a analysé en détail l'iconographie abstraite<sup>10</sup> des Warlpiri de Yuendumu<sup>11</sup>. Munn a montré dans son ouvrage classique, *Walbiri Iconography* (1973) que chaque forme et signe représentent des éléments et des séquences mythiques précis, dont l'agencement iconique est mémorisé, reproduit, enseigné et déployé lors de cérémonies rituelles et de contes narrés à même le sol. Près de trente ans après la recherche de Munn à Yuendumu, un groupe d'aînées se lança dans

7. Traditionnellement, au bout de deux générations, les personnes décédées se fondent avec les êtres mythiques patrilinéaires auxquels elles sont affiliées en tant que propriétaires, perdant ainsi leur identité humaine spécifique.

8. Bien que les Aborigènes considèrent le Temps du Rêve comme immuable et inchangeable, ils reconnaissent qu'au fil des siècles les humains ont «oublié» certains segments mythiques, qui leur sont révélées de nouveau durant leur sommeil. Voir aussi Poirier (1996).

9. Voir aussi Langton (2003).

10. Leurs peintures abstraites se démarquent des peintures géométriques quadrillées et représentatives sur écorces des différentes régions de la Terre d'Arnhem (Territoire du Nord).

11. La réserve de Yuendumu a été établie en 1946.

la production et la vente de toiles peintes à l'acrylique racontant leurs histoires mythiques. Les aînés masculins également<sup>12</sup> se mirent rapidement à peindre des mythes sur des toiles avec des peintures à l'acrylique<sup>13</sup>.

### **Pourquoi peindre des toiles à l'acrylique à Yuendumu ?**

En 1983, à la requête des femmes et, un peu plus tard, à celle des hommes, je fus impliquée dans la production, la vente et la médiatisation des premières acryliques (Dussart 1993, 2007). Bien avant la création de la coopérative Warlukurlangu qui gère depuis 1985 la production et la vente des toiles, les habitants de Yuendumu eurent une relation longue et inégale avec la production d'objets rituels et usuels utilisés comme objets d'échanges économiques avec les missionnaires et les autres non-Aborigènes vivant dans les communautés. Les artistes de Yuendumu étaient également au courant du succès économique des peintures acryliques de leurs voisins pintupi résidant dans la communauté de Papunya au sud. Au début de 1983, trente femmes de Yuendumu – engagées dans la vie rituelle de la communauté – décidèrent de peindre leurs mythes sur des toiles avec des peintures à l'acrylique. Elles avaient un but pragmatique bien précis : par la vente de leurs œuvres, elles pourraient acheter en commun un véhicule utilitaire pour aller à la chasse et à la cueillette, ainsi que pour participer à des activités familiales et rituelles dans d'autres villages. Comme ethnologue engagée dans des initiatives pratiques et politiques de mise en valeur des savoirs autochtones, j'ai organisé à leur demande l'approvisionnement en toiles et peintures, les réseaux de vente, ainsi que l'achat du véhicule. Régulièrement, avec quelques femmes peintres, nous nous rendîmes dans la ville la plus proche, à 300 kilomètres, Alice Springs, où elles sélectionnèrent la grandeur des toiles et les couleurs des peintures acryliques en fonction du montant de l'argent mis en commun<sup>14</sup>. Progressivement, les toiles produites par les Warlpiri de Yuendumu retinrent l'attention des conservateurs, des collectionneurs et des galeristes<sup>15</sup>.

12. Je suis toujours surprise que de nombreuses analyses et récits sur l'origine du mouvement acrylique de Yuendumu perpétuent l'erreur consistant à affirmer que ce serait les hommes qui auraient amorcé le mouvement artistique en commençant par peindre les portes de l'école publique de la communauté (Dussart 2006).

13. Chaque communauté a des histoires différentes sur son engagement avec la peinture sur toile pour la vente. Voir par exemple Glowczewski (1991) pour Lajamanu, et Carty (2010) pour Balgo ; voir Anderson et Dussart (1988) et Dussart (2007) sur l'histoire spécifique du mouvement acrylique à Yuendumu.

14. Dans mes carnets de notes de 1983-1984, je remarque que de façon régulière durant la première année, les femmes comme les hommes ont choisi des couleurs s'apparentant le plus possible aux couleurs d'ocres utilisées lors de cérémonies rituelles. Certaines femmes censurèrent l'emploi de certaines couleurs, comme le bleu marine, afin de se démarquer de leurs parents warlpiri et pintupi artistes à Papunya. Vers la fin de 1984, le magasin où nous nous approvisionnions mit sur son étalage des couleurs fluo qui firent fureur. Cependant, beaucoup de peintres à cette époque tenaient à conserver une palette plus traditionnelle.

15. Il est important de noter ici que l'inclusion des acryliques aborigènes dans la catégorie « art » est ancrée dans des processus historiques spécifiques à l'État colonial australien.

Les artistes furent touchés mais peu surpris par cet intérêt, qu'ils interprétèrent comme une reconnaissance du pouvoir de leur cosmologie – un pas important vers une communication plus équilibrée et interdépendante avec «l'État-colon»<sup>16</sup> australien au sein duquel les Aborigènes restent le groupe le plus défavorisé sur le plan socioéconomique. Au début, les artistes perçurent leurs peintures comme une source de revenus, en fait la seule source d'argent liquide disponible à l'époque dans la plupart des communautés aborigènes. Ils se considéraient également comme des témoins et des émissaires de la vitalité culturelle de populations aborigènes depuis si longtemps étouffées par des politiques coloniales de marginalisation. Ces engagements dans des pratiques de «courtage culturel» (Chalfen et Rich 2004) – représentant les expériences des Warlpiri avec la société australienne – créèrent des espaces où les peintres pouvaient entrevoir comment ils étaient perçus par le grand public et réfléchir sur comment ils voulaient être compris.

Avec la popularité des toiles sur les marchés national et international de l'art, tout se précipita, et très rapidement des relations de conflits latents entre les sexes et les générations se concrétisèrent. Les aînés veillèrent à ce que les plus jeunes reproduisent correctement les histoires mythiques sous leur surveillance, et les hommes et les femmes s'assurèrent que chacun ne révèle pas des histoires réservées aux initiés sur des toiles destinées à la consommation par des non-Aborigènes et des non-initiés. Ainsi, les thèmes furent négociés par ceux qui en avaient le droit, et qui savaient quand et quoi mettre en scène sur la toile. Les peintures furent pensées et créées comme des actes publics et méta-cérémoniels, des témoignages des liens qui unissent leurs producteurs à leurs ancêtres, leurs héros mythiques, leur terre et au Temps du Rêve. Ainsi ancrées dans des structures familiales, gérontocratiques et de genres, les toiles sont de véritables archives permanentes témoignant d'évènements, d'interprétations et de changements sociaux. Alors que les peintures religieuses traditionnelles sont effacées à la fin de chaque rituel afin, comme le disent les initiés, de remettre dans la terre les

---

Dès le vingtième siècle, les collecteurs d'art commencent à comprendre la signification de l'art aborigène sur l'ensemble du continent. Depuis l'ère coloniale, leurs arts rituels comme témoins de leurs droits inaliénables à la terre ont une dimension politique dont les Aborigènes se sont toujours servis pour leurs revendications à la terre. Les variations esthétiques entre les régions ainsi que les différentes actions politiques propres aux régions ont rendu visibles leurs productions artistiques durant les années 1970 lorsque, sous la pression internationale, l'Australie octroya le droit aux Aborigènes vivant dans le Territoire du Nord de préparer des revendications à la terre. Une fois de plus, leurs productions artistiques rituelles prennent la place centrale dans leur action politique pour prouver leurs liens ancestraux et territoriaux. Les collecteurs d'art, à l'époque et surtout pendant les années 1980-1990, s'engouèrent pour ces arts des Autres qui semblaient à la fois si «exotiques» et si «modernes». Cette conjoncture historique et politique mobilisa académiques, collectionneurs et conservateurs de musées. Ceci n'a pas toujours été le cas pour d'autres arts autochtones. Pour comprendre les contextes dans lesquels ces acryliques sont «lues» en Australie, aux États-Unis et en France, voir Anderson et Dussart (1988); Morphy (1998); Myers (2002); Le Roux (2010).

16. Ce terme reflète l'usage et la définition de «settler state» en anglais.



forces ancestrales jusqu'au prochain rite, les acryliques s'éparpillent dans le monde au-delà du village et sont généralement « lues » comme des références au Temps du Rêve hors de leur contexte rituel, historique et social. Comme je l'ai montré depuis les années 1980, les représentations d'histoires mythiques des terres warlpiri à l'acrylique sont non seulement des extensions des relations à la terre et du Temps du Rêve mais aussi des exercices politiques – la source *sine qua non* de l'identité warlpiri (Dussart 1993, 2007). Elles sont la marque d'un dynamisme culturel sans égal déployé par un peuple qui re façonne sans cesse sa différence dans une société qui le marginalise (Langton 2003).

### **Première exposition : South Australian Museum (SAM)**

Dans les années 1980, le South Australian Museum (Musée d'histoire naturelle de l'Australie du Sud, ou SAM) souscrivait, comme tous les autres musées nationaux, à des engagements politiques concernant le rapatriement d'objets autochtones et la nature des collections d'arts aborigènes en général. Le SAM fut l'un des premiers musées à s'engager dans des expositions d'œuvres autochtones anciennes et récentes, alliant histoire de l'art et ethnologie. Au cœur des débats sur l'indigénisation des sites qui représentent les préoccupations d'une Nation (comme les musées), se trouvèrent deux ethnologues – les Dr. Anderson et Sutton – ainsi qu'un historien de l'art, le Dr. Philip Jones, tous employés depuis peu par le SAM.

Les débats populaires et intellectuels sur la classification des arts autochtones s'articulèrent sur trois positions<sup>17</sup> souvent contradictoires : l'une niant l'incorporation des arts autochtones australiens dans la catégorie de l'Art, l'autre réclamant d'appréhender uniquement ces objets pour leur valeur esthétique et surtout pas ethnologique, et une troisième voulant allier approches esthétiques, contextualistes et sociales<sup>18</sup>. Ce fut cette dernière qu'adoptèrent les conservateurs en collaboration avec les artistes pour l'exposition au SAM en mars 1988 et intitulée : *Yuendumu Paintings: Out of the Desert*.

Au court de quatre rencontres<sup>19</sup>, trois à Yuendumu et une au musée entre quelques artistes, ethnologues et conservateurs du SAM – en accord avec la coordinatrice de la coopérative d'art Warlukurlangu de Yuendumu –,

17. Ces positions s'exprimèrent également dans les espaces d'exposition : galeries d'art, musées dits ethnographiques, musées d'art, musées d'art moderne. Voir par exemple Megaw (1985); Fry et Willis (1989); Von Sturmer (1989); Sutton (1990, n.d.).

18. Anderson était très impliqué dans le rapatriement d'objets sacrés et je venais de terminer ma deuxième année de terrain. Des liens de parenté fictifs nous unirent tous – ethnologues et artistes, et par implication les ethnologues entre eux selon le prisme du système de parenté warlpiri – dans notre désir de promouvoir les œuvres dans des contextes se revendiquant pluriculturels. Anderson saisit donc l'opportunité offerte par le SAM pour cette exposition et les artistes répondirent à l'appel comme à une obligation parentale.

19. J'ai participé à trois d'entre elles.



les ethnologues du SAM proposèrent aux peintres créer des toiles pour une exposition centrée uniquement sur celles-ci, et qui seraient achetées par le SAM pour sa collection permanente (Anderson 1990). Anderson avait établi des relations amicales avec certains des artistes de Yuendumu, lors du rapatriement d'objets warlpiri sacrés, deux ans auparavant<sup>20</sup>. Dans ce contexte, le musée, dont Anderson était en quelque sorte l'extension, était conceptuellement perçu par les artistes et leurs parents comme un site institutionnel et étatique attentionné qui expose et achète leurs œuvres, légitimant ainsi leur ontologie et leurs droits à la terre. Le musée était aussi le gardien de certains de leurs objets secrets que les Warlpiri n'avaient pas voulu récupérer et avaient préféré laisser dans une salle coffre-fort au SAM sous la surveillance d'Anderson et de Sutton.

Le SAM avait des qualités que n'avaient pas les autres institutions étatiques avec lesquelles les résidents de Yuendumu avaient eu affaire auparavant. Comme le résuma l'un des peintres de l'époque : « Ce musée, c'est un site bienveillant. Ils nous connaissent ! Ils achètent nos peintures. Je veux que mes histoires du Temps du Rêve soient dans le musée, car je sais que ces deux gars [Sutton et Anderson] vont les traiter avec respect ». Qu'une institution aussi prestigieuse veille sur leurs peintures et objets était exactement ce que les peintres attendaient de l'État et de la société australienne en général : dialogues, bienveillance et collaborations. Les peintres saisirent l'opportunité de dialoguer plus en profondeur avec Anderson et moi-même sur ce qu'ils allaient peindre pour le SAM et sur comment leurs peintures dialogueraient avec d'autres objets warlpiri dans leur collection. Leur but était de construire des relations d'échange à long terme – basées sur leur système d'échange traditionnel – avec le musée et son personnel (Dussart 1999).

Durant une réunion préparatoire rassemblant les artistes, le SAM proposa une somme, importante à l'époque, de 20 000 dollars<sup>21</sup> pour que les artistes produisent six grandes peintures, trois par des femmes et trois par des hommes. Le musée commanda d'autres œuvres pour sa collection par la suite, et trois furent également produites par des femmes lors du vernissage à Adélaïde dans l'État de l'Australie du Sud. En d'autres termes, les artistes peignirent, selon des règles strictes de dissémination du savoir cosmologique, des œuvres du Temps du Rêve *pour* le musée, afin d'honorer les liens de parenté fictifs qu'ils voulaient consolider avec le musée<sup>22</sup>, comme l'exprima l'une d'entre eux, Judy Nampijinpa Granites : « Ces peintures [que nous avons faites pour le SAM] ont pour origine la Loi (*Jurrkujurrkumani*), elles sont correctes (*jurrkujurrku*) [véritables comme celles que nous utilisons lors de nos rites, et donc justes pour le respect accordé au musée] car elles *sont* le *Jukurra* (Temps du Rêve) »<sup>23</sup>.

20. Voir Anderson (1990).

21. Communication personnelle, Chris Anderson, 16 février 2013. Il est utile de préciser que cette somme représenta un apport énorme de liquidités pour les habitants d'une communauté dont l'accès à l'argent liquide était limité aux paiements de leurs maigres pensions toutes les quinzaines.

22. Voir également Myers (2002) et Poirier (2009).

23. Notre traduction, comme pour toutes les citations dans ce texte.



Photo 1 : vue partielle de l'exposition *Yuendumu Paintings : Out of the Desert*, 1988.  
© South Australian Museum

Avant leur expérience avec le SAM, la participation des artistes se cantonna à des danses rituelles exécutées lors des vernissages, des apparitions symboliques de « sauvages nobles » sans voix. Les peintres n'avaient jusqu'alors jamais été amenés à réfléchir ensemble sur les thèmes des tableaux qui seraient exposés, ou comment leurs œuvres pourraient être exposées. Les artistes ancrèrent leur sélection d'histoires du Temps du Rêve dans les politiques locales et religieuses de l'époque, dans les visites de sites sacrés avec les représentants du musée, dans leur savoir et savoir-faire cérémoniels, dans leurs relations quasi-parentales avec le musée et ses émissaires, dans leurs expériences passées avec d'autres expositions et dans leur façon d'imaginer ce qu'ils voulaient que le public puisse « comprendre ». On pourrait voir dans ces narrations identitaires une véritable « mise en intrigue »<sup>24</sup> – l'introduction de l'intrigue de textes ou romans polyphoniques – comme Paul Ricœur la définit, mais avec un biais interculturel qu'il a négligé. Ricœur affirme que l'intrigue est ancrée dans une pré-interprétation du monde d'action qui est reconfiguré lors de la création et de la réception d'un texte ou d'un roman. Cette notion de mise en intrigue s'applique pleinement au

24. Ricœur (1983, 1986).

contexte interculturel d'œuvres d'art reconfigurées durant leur production locale, leur mise en scène muséale et leur réception par le public. Cette réception, tout en évoluant, est inscrite dans un temps et un espace spécifiques. Lors d'une première médiation, les artistes composent dans leurs créations artistiques leurs relations interactives au Temps du Rêve, leurs liens à leurs ancêtres, leurs relations rituelles et politiques entre parents, ainsi que leurs relations avec collectionneurs, conservateurs et public qu'ils imaginent bienveillants à l'égard des Aborigènes et de leurs terres ancestrales. En quelque sorte, ces récits peints sur toile imaginent de nouveau ces relations, tout en créant un espace de fiction, ce que Ricœur conçoit comme une deuxième médiation. Finalement, ces peintures sont absorbées, exposées et appréhendées par des non-Aborigènes. Ces œuvres – aux messages polyphoniques – sont ancrées dans des conjonctures précises où s'articulent récits iconographiques et desseins artistiques déclencheurs de réceptions muséales spécifiques selon le contexte sociohistorique et géographique.

Les peintures à l'acrylique sont souvent exposées sans l'avis des artistes dans les musées et galeries commerciales. En mars 1988, l'exposition au SAM qui fit partie de la programmation du festival annuel d'art d'Adélaïde – une célébration iconique des arts en général en Australie – proposa une mise en scène différente. Durant les préparatifs de l'exposition au SAM, artistes, conservateurs et directeur de l'agencement muséal partagèrent leurs expériences et leurs sensibilités. Au travers de ces collaborations, une contextualisation interculturelle de la mise en musée des œuvres s'est élaborée, avec des limites certes.

Les artistes et leurs parents furent très impliqués dans la création des peintures et des récits accompagnant leurs toiles ; ils racontèrent et chantèrent les mythes, et déclinerent les généalogies unissant les auteurs de chacune des larges peintures<sup>25</sup>.

Comme l'a remarqué Myers, les liens indélébiles entre créativité, peintures acryliques, récits du Temps du Rêve, expériences antérieures d'autres expositions de leurs œuvres, ainsi que les standards conventionnels, esthétiques et rituels influencent la façon dont les expositions d'art aborigènes sont agencées et évoluent (2002, 2009). À l'occasion de l'exposition au SAM, malgré les dialogues entre artistes et personnel du SAM sur comment mettre en valeur leurs toiles et leur savoir cosmologique, Anderson et Kerr purent avoir le dernier mot lors de l'agencement muséal final.

## Réactions des artistes

À l'occasion du vernissage, je pus recueillir les premières impressions de quatre femmes et trois hommes sur les vingt et un peintres venus de Yuendumu<sup>26</sup>. Chacun s'arrêta pour regarder la peinture à laquelle il avait participé, mais deux

25. Dussart (1989).

26. Tous les peintres ne purent se rendre à Adélaïde par manque de fonds. À l'époque, 37 personnes participèrent à la réalisation des peintures commissionnées par le SAM. Les peintres propriétaires des mythes peints redistribuèrent selon les règles d'échange l'argent reçu du SAM.



Photo 2 : Kumanjayi Jangala donnant des instructions à F. Dussart sur l'histoire mythique du Feu et sur ce qui devrait être lu sur les cartels accompagnant cette peinture. Yuendumu, 1987.  
© Chris Anderson

agencements muséaux retiennent plus particulièrement leur attention. Tout en respectant les directions cardinales des histoires mythiques, une des peintures était posée à même le sol, sur du sable rouge imitant ainsi le contexte de production de l'œuvre dans la communauté<sup>27</sup>.

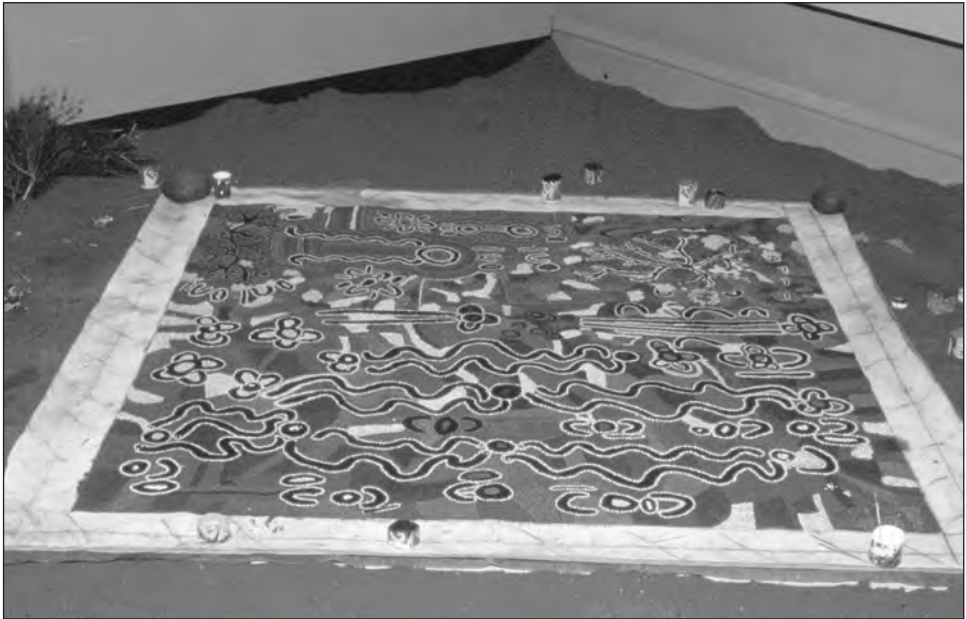


Photo 3: peinture des Rêves des Femmes initiées, des Kangourous, et des Souris marsupiales mythiques exposée sur le sol, et sable teint en rouge, 1988.  
© South Australian Museum

Une des peintres remarqua en souriant: «Le Temps du Rêve [la peinture] est montré[e] sur le sol comme il se doit (*ngutunguturlu ngunami canvass!*)». La peintre mit l'accent sur le fait que c'est ainsi que les toiles sont réalisées *in situ*, et que l'orientation cardinale de la peinture la rend «véritable», comme dans le Temps du Rêve.

Lors des créations des toiles, les artistes suggèrent aux responsables du SAM que les panneaux explicatifs placés près des peintures mettent en valeur leurs portraits ainsi que leurs liens de parenté.

27. Chaque histoire mythique étant associée à des territoires et des sites géographiques spécifiques, l'orientation des symboles qui les racontent est pensée et répartie selon les axes cardinaux. Bien qu'une mise en place de peintures sur un mur puisse respecter les directions nord/sud, est/ouest, il est plus facile pour les peintres de les comprendre lorsqu'elles sont cardinalement orientées sur le sol.





**Photo 4: Judy Nampijinpa Granites (gauche) et Dolly Nampijinpa (droite) dansant le rêve du Feu mythique devant une peinture de la vigne mythique peinte par Kumanjayi Japaljarri, Kumanjayi Japaljarri Sims et Kumanjayi Jungarrayi. © South Australian Museum**

Lorsqu'un peintre vit les peintures exposées avec leurs portraits et des schémas généalogiques, il s'exclama « *Junganyayirni!* » (C'est la vérité/c'est beau car c'est juste/Ils ont tout compris !). Il faisait référence aux informations fournies par les peintres afin que le public puisse « voir » (comprendre) que les peintures racontaient des parcours mythiques associant personnes et territoires, et que leurs droits à ces territoires étaient inaliénables et ne devraient plus jamais être contestés. Pour les artistes, le montage visuel des informations muséales témoignait de la véracité de leurs récits et de leurs droits de propriété. Ces mises en scène muséales touchèrent leur propre sensibilité ethnographique et philosophique.

Les artistes furent moins intéressés par les panneaux racontant les histoires de leurs peintures<sup>28</sup> ou par ceux détaillant la signification de chaque symbole, dans la mesure où ces panneaux étaient basés sur des styles de narration propres aux Euro-australiens.

28. Peu d'entre eux savaient lire et ils faisaient confiance aux chargés de l'exposition d'avoir bien interprété ce qu'ils leur avaient raconté dans leurs peintures.



Photo 5: deux visiteurs lisant les informations sur les artistes  
et la signification des formes abstraites de la peinture exposée au sol.  
© South Australian Museum

Les artistes, quant à eux, chantent les histoires mythiques. Le reste du musée fut visité très rapidement par les artistes. L'entrée de l'exposition – avec une réplique des premières maisons en tôle ondulée des années 1950-1960 – les



rendit nostalgiques. Lors de son passage, un des peintres fit la remarque suivante : « *poor bugger!* (pauvres diables!) ». La tôle ondulée lui rappela les premières maisons construites à Yuendumu que lui et ses proches, alors chasseurs-cueilleurs nomades, furent contraints d’habiter.



Photo 6 : réplique d’une maison de tôle, entrée de l’exposition  
© South Australian Museum

Or, la maison de tôle – icône du passé, de leur dépossession territoriale et de leur sédentarisation – ne représentait plus le présent. En effet, les habitants de Yuendumu, à la suite de l’application du *Northern Territory Land Right Act* (1976), sont de nouveau propriétaires de leurs territoires traditionnels, et les maisons de tôle ont fait place à des constructions modernes. Les peintres auraient certainement choisi une autre mise en scène afin de mieux représenter leurs circonstances de vie vers 1988.

Malgré tout, l’exposition s’avéra une étape importante visant, selon les peintres, à entretenir des relations de longue durée avec le SAM<sup>29</sup>. Les peintres y étaient représentés en grand nombre et se sentaient assez à l’aise dans leurs

29. Après les départs respectifs des Dr Sutton et Anderson, les relations entre le SAM et les peintres de Yuendumu furent épisodiques. À ma connaissance, le SAM n’a pas continué de

négociations avec le personnel du musée. Lors de l'inauguration de l'exposition, les hommes, par exemple, refusèrent au dernier moment de mettre en scène une danse cérémonielle publique, expliquant qu'ils n'étaient pas assez nombreux pour le faire, mais que les femmes seraient peut-être plus conciliantes. Les raisons plus profondes de leur refus témoignent du rapport de force durant des négociations avec des institutions étatiques puissantes comme un musée national. Deux des peintres m'expliquèrent qu'ils avaient déjà fait beaucoup pour le musée : ils avaient accepté de peindre leurs mythes sur toiles pour la collection permanente, ils avaient accepté de laisser la garde d'objets masculins secrets au musée. Qu'est-ce que le musée voulait de plus ? Si le musée voulait poursuivre des relations d'échange avec les gens de Yuendumu, il devait continuer à s'impliquer encore et encore. Comme le remarqua l'un des hommes : « Vous ne pouvez pas juste montrer tout votre savoir [tout d'un coup] pour rien ». Pour les peintres, les relations d'échange avec le musée devraient constamment être réévaluées, car le processus même de réévaluation engendre le respect de l'Autre.

Les femmes acceptèrent de danser devant les peintures qui les représentaient et qu'elles représentaient. En affirmant leur soutien à leurs parentes féminines mettant en scène des danses cérémonielles, les hommes indiquaient la nécessité pour les femmes de consolider également leurs liens avec le musée<sup>30</sup> et de devenir en quelque sorte la face publique du « cérémoniel warlpiri », ré-imaginé dans ces circonstances. Comme l'un des peintres le remarqua : « Nous, nous avons nos objets secrets dans le musée, maintenant le musée a vu les seins nus et peints de nos parentes féminines. Maintenant ils savent que le Temps du Rêve est important pour nous tous ».

Pendant des années, les peintres qui participèrent à cette exposition l'utilisèrent comme un exemple clé de collaboration parentale fictive qui peut se forger entre Aborigènes et non-Aborigènes. Avec chaque autre exposition, ils espéraient toujours renouveler ces liens de parenté fictive, mais ils furent bien souvent déçus.

Pour l'exposition au SAM, les peintres et leurs parents déployèrent des structures d'organisation parentales et rituelles pour préparer, penser et contrôler le thème de leurs peintures. Les peintures – comme les actes cérémoniels – furent produites par plusieurs peintres qui reçurent la même rémunération pour leur travail. Cette répartition égale était à l'époque très prisée par les artistes. « Tous les *Jukurrpa* se valent. Il n'y en a pas un plus important qu'un autre » était le leitmotiv que les peintres répétaient à l'époque lorsque certaines peintures étaient vendues plus chères que d'autres par la coopérative d'art Warlukurlangu. Comme Myers (2002) l'a remarqué, l'essor commercial des acryliques fut accompagné

---

façon systématique sa collection de peintures warlpiri de Yuendumu. L'acquisition récente des portes de l'école peintes par les hommes en 1983 put être négociée en partie grâce aux relations que le Dr. Anderson avait établies.

30. Dussart (2004).

par un phénomène d'individuation, d'ethnisation et de ghettoïsation de l'art autochtone australien. Aujourd'hui, comme dans toutes les autres communautés des déserts central et occidental, chaque peinture est généralement attribuée à un peintre individuel, évaluée selon des critères esthétiques prisés par la société dominante, et estimée en termes économiques selon la réputation ou le « potentiel » du peintre. Les expositions muséales se centrent généralement sur une communauté, ou bien sur plusieurs, parfois sur un seul artiste, et à l'étranger les expositions sont souvent des aperçus saisissants des arts autochtones australiens.

Les quelques peintres encore en vie aujourd'hui se rappellent avec émotion et tendresse leur collaboration avec les émissaires du SAM. Ils se souviennent avec nostalgie de comment ils participèrent à leur propre représentation. Pour le SAM, cette exposition paradigmatique de collaborations entre artiste et musée témoigne d'un « changement radical avec le passé »<sup>31</sup>. Je ne veux en aucune manière dépeindre un tableau parfait de collaborations suivies, mais, comme le déclare James Clifford (1997: 192), ces « zones de contact » permettent de mettre en évidence les agendas sociohistoriques de tous les acteurs autour des expositions. Ces collaborations sont des pas vers la décolonisation des relations entre les peuples autochtones et la société en général.

### Vers d'autres horizons

Dans la lignée de l'évolution nationale et internationale du marché des arts autochtones australiens et des courants épisodiques de décolonisation des stratégies muséales, les peintures acryliques des déserts central et occidental sont exposées dans le monde entier, et le plus souvent avec des œuvres d'Aborigènes de toutes les régions de l'Australie, sans oublier bien sûr quelques expositions individuelles d'artistes jugés « exceptionnels ». Même si les peintres aborigènes sont parfois consultés pour agrandir la documentation de peintures dans des collections privées ou muséales, ou pour obtenir la permission d'exposer des œuvres anciennes<sup>32</sup>, de façon générale ils ne sont ni consultés, ni appelés à collaborer de près ou de loin à l'exposition de leurs œuvres<sup>33</sup>. Lorsque quelques artistes aborigènes du « bush » sont conviés aux vernissages, trop souvent ils sont mis dans l'embarras par les organisateurs qui attendent d'eux qu'ils deviennent les porte-paroles de « la culture aborigène » – puisqu'ils sont Aborigènes ! – et de parler d'œuvres exposées sur lesquelles ils n'exercent aucune autorité puisqu'ils n'en sont pas les propriétaires<sup>34</sup>. Comme le résume très clairement Anderson dans ses analyses sur la participation de peintres aborigènes avec les musées :

31. Anderson, entrevue téléphonique, 20 février 2013.

32. Voir Myers (2002).

33. L'exception récente la plus fascinante est l'histoire de l'exposition de *Yiwarra Kuju: The Canning Stock Route* au National Museum of Australia. Voir Carty (2010, et dans ce numéro).

34. Lors de l'exposition itinérante *Aratjara* à l'Hayward Gallery de Londres en 1993 où étaient exposés les arts autochtones de plusieurs régions de l'Australie, une des peintres, invitée pour

La notion de représentation n'est pas une notion aborigène. Dans la culture aborigène, la majorité des gens ne peuvent parler pour d'autres. Cela ne veut pas dire que les peuples indigènes ne devraient pas être impliqués dans des décisions clés sur la représentation de leur culture matérielle ou qu'il ne serait pas dans leur intérêt de la contrôler. Mais l'intérêt aborigène est complexe et multidimensionnel.

Anderson 1990: 171

Si les peintres ne sont pas appelés à collaborer, ni ne peuvent représenter les autres, il est cependant essentiel de les tenir au courant et, si possible, de les impliquer dans les politiques de représentation muséales ou de galeries, afin de leur donner la possibilité de mieux comprendre les relations de pouvoir en jeu. Savoir où et comment sont exposées les œuvres qu'ils produisent loin des musées ne peut que faire grandir leur capacité d'agir<sup>35</sup>. Nous devons donc attendre autre chose de leurs participations aux mises en musée qu'un discours « d'authenticité » et de pan-aboriginalité imaginaire. Un dialogue peut-être ? Même si celui-ci dérange.

## Deuxième exposition : Hood Museum

Depuis la fin des années 1980, les expositions internationales d'art autochtone d'Australie se sont multipliées. Les enjeux des mises en scène muséales d'œuvres contemporaines ainsi que le rôle des artistes et des conservateurs aborigènes sont devenus de plus en plus complexes. Bien que certains musées et leurs publics consomment l'altérité des « Autres » sans se soucier de laisser la parole aux artistes et représentants des peuples autochtones, d'autres tentent de trouver un équilibre entre les contraintes financières et les ambitions institutionnelles à appeler leur public à décoloniser sa vision des arts autochtones comme primitif et apolitique. L'exposition *Crossing Cultures: The Owen and Wagner Collection of Contemporary Aboriginal Australian Art* (15/09/2012-10/03/2013) du Hood Museum à Dartmouth College (New Hampshire, États Unis), est un exemple de pas, encore timides certes, vers une mouvance décolonisatrice des pratiques muséales<sup>36</sup>.

Avant de m'engager plus avant dans l'analyse de cette exposition, il est nécessaire de la situer brièvement dans la politique même du Hood. En 1990, le Hood engage Katherine Hart comme conservatrice du programme académique, la chargeant d'établir des collaborations entre professeurs, étudiants, conservateurs

---

le vernissage, articula clairement ce que j'ai entendu maintes fois dire par d'autres peintres : « Je ne peux parler pour tous ces autres gens. Je ne sais même pas si j'ai la permission de regarder ces œuvres ; peut-être sont-elles secrètes ? Sortons vite de là ! » (Dolly Nampijinpa Daniels, mai 1993, communication personnelle).

35. Voir aussi Myers (2002).

36. Voir son site (<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/exhibitions/2012aboriginal/index.html>), consulté le 25 septembre 2012.

et les collections du musée. Au fil des années, de nombreux conservateurs et artistes en résidence ont contribué aux expositions des collections. Pour Hart, la priorité, c'est d'adopter ce qu'elle appelle « une perspective globale et diverse »<sup>37</sup>. Celle-ci a guidé ses décisions de mettre en valeur les arts autochtones – d'abord ceux des Indiens d'Amérique dans les collections du Hood –, afin de respecter la mission première du Dartmouth College, qui fut fondé en 1769 pour éduquer les jeunes Indiens « de ce pays... et aussi la jeunesse anglaise et les autres »<sup>38</sup>. Pour Hart, les collections du Hood doivent dialoguer avec différentes histoires de l'art, les artistes et différents publics<sup>39</sup>. Chaque exposition informe la suivante afin de créer peu à peu un espace muséal qui, selon Hart, questionne les classifications muséales ainsi que l'histoire euro-américaine de l'art en général.

### Mise en scène des donations au Hood Museum (2012)

Sous la direction de Brian Kennedy, le Hood négocia le don, en 2010, d'une large collection de plus de 600 œuvres d'art des Aborigènes d'Australie par deux collectionneurs américains de la Caroline du Nord, Will Owen et Harvey Wagner<sup>40</sup>. Avant de prendre la direction du Hood jusqu'en 2010, Kennedy dirigea pendant 7 ans (1997-2004) la National Art Gallery de Canberra. Originaire d'Irlande, Kennedy fut confronté, durant son travail à Canberra, à de nombreuses politiques autour des représentations des arts aborigènes. Sensible aux dimensions politiques des mises en musée de l'art aborigène, et désireux de développer les collections d'arts autochtones au Hood, il accepta volontiers la collection d'Owen et de Wagner<sup>41</sup>. Dès le départ, il recruta aussi le conservateur aborigène Stephen Gilchrist – à l'époque en maîtrise à la New York University et un des plus jeunes conservateurs autochtones d'Australie –, afin de monter une exposition célébrant la nouvelle collection. Gilchrist, formé par des conservateurs aborigènes dont les voix s'étaient élevées durant les politiques d'autodétermination, a dû par contre réfléchir aux mises en musée en Australie dans un climat de politiques étatiques de plus en plus racistes vis-à-vis de son peuple, et ce, depuis la fin des années 1990<sup>42</sup>.

37. Entrevue par Skype, Katherine Hart, 14 novembre 2012.

38. Voir son site (<http://www.dartmouth.edu/home/about/history.html>), consulté le 28 décembre 2013.

39. Les conservateurs du Hood sont pour le moment ravis car le musée va être agrandi, leur permettant de mieux mettre en scène des dialogues et des relectures décolonisatrices de leurs collections.

40. Voir Kennedy (2012), Hood Museum (2012).

41. Entrevue par Skype avec Will Owen et Harvey Wagner, 29 janvier 2011.

42. La situation politique des Aborigènes en Australie a été affaiblie par des politiques de droite depuis 1996, avec l'accès au pouvoir du Premier Ministre John Howard. En 2007, celui-ci formula « La Réponse d'urgence dans le Territoire du Nord », connue aussi sous le nom d'« Intervention », visant à démunir de leurs droits économiques et légaux les Aborigènes résidant dans des communautés du Territoire du Nord. Bien que l'Australie ait ratifié la *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones* (2007) en 2009, les gouvernements successifs ont à ce jour persévéré et de nombreux programmes financés par

Gilchrist fut donc chargé de penser la mise en scène des œuvres les plus marquantes de cette vaste donation dans le musée d'une université représentant « l'apogée des formes de savoir de l'Ouest [euro-américain] »<sup>43</sup> et pour un public américain avec lequel il n'était pas particulièrement familier. Aux dires de Gilchrist, les œuvres pour l'exposition furent choisies pour leur « qualité esthétique », selon leur provenance et le nombre d'information sur chacune, et en tenant compte de l'espace du Hood. Gilchrist nota qu'il se serait senti mal à l'aise si on lui avait demandé de mettre en scène les œuvres de son peuple marginalisé, sans entrer en dialogue avec une exposition récente des collections du Hood sur les arts des Indiens d'Amérique du Nord. En effet, bien que les arts des autochtones américains soient toujours marginalisés dans les musées américains, la mise en musée au Hood avait été dirigée par deux conservateurs autochtones invités, Joseph Horse Capture et Joseph Sanchez. Gilchrist se sentit plus à l'aise dans ce contexte de mouvance décolonisatrice.

L'objectif de Gilchrist était, pour reprendre ses termes, de :

[M]ontrer les savoirs aborigènes, botaniques, ancestraux, météorologiques, ainsi que les relations à la terre. La relation à la terre, c'est cela la métanarration sur laquelle je me suis basé. Pour la collection d'art urbain.... c'est une sorte de dépossession de la terre qui devient l'histoire à montrer.

Entrevue par Skype avec Stephen Gilchrist, 17 octobre 2012<sup>44</sup>

L'exposition, à travers différents espaces géospécifiques, « met en dialogue » le Désert, la Terre d'Arnhem, le Cap York, et l'art urbain. Les œuvres semblent au premier abord être accrochées selon une mise en scène muséale « classique »<sup>45</sup>, mais lue de plus près, on peut y identifier les messages subtils du conservateur.

Deux peintures acryliques de Yuendumu accueillent les visiteurs, avant de les diriger vers l'art des villes, les peintures sur écorce de la Terre d'Arnhem, les arts du Cap York, et vers les tableaux provenant d'autres communautés du Territoire du Nord et d'Australie-Occidentale. Gilchrist perçoit les acryliques comme symboliquement « plus accessibles » pour le public, car probablement plus emblématiques de l'art contemporain aborigène<sup>46</sup>. Si les acryliques paraissent « modernes » par leurs motifs « abstraits » et les médiums utilisés, elles limitent

---

l'État-colon sont en violation directe des droits des peuples autochtones, car ils restreignent la liberté civile, morale, physique et économique des groupes d'Aborigènes du Territoire du Nord vivant encore dans le « bush ». Voir l'article « UN Special Rapporteur on Indigenous Affairs Visits Australia » (<http://treatyrepublish.net/content/un-special-rapporteur-indigenous-affairs-visits-australia>), consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2010.

43. Entrevue par Skype avec Stephen Gilchrist, 17 octobre 2012.

44. Ma traduction. Tous les extraits de Gilchrist dans ce texte sont issus de cette entrevue.

45. Ce que j'entends par « classique » est un accrochage au mur par régions avec le titre, la provenance, l'année, le nom de l'artiste et son origine, et les matériaux utilisés.

46. Une première exposition itinérante sur les peintures acryliques de femmes aborigènes du centre de l'Australie fut reçue par le Hood en 2004.

parfois la capacité du public à apprécier des œuvres d'art aborigène qui ne paraissent pas si « contemporaines » ou, à l'inverse, un peu trop. Mais en tournant vers la gauche, le public est mis face à des photographies et des œuvres d'artistes urbains, créant un contraste incontournable qui semble vouloir déstabiliser la notoriété des acryliques perçues comme des symboles incontournables de « modernité », « d'authenticité » et « d'aboriginalité », et, bien sûr, d'une réussite imaginaire d'intégration sociale des Aborigènes dans « l'État-colon »<sup>47</sup>.

Ici, Gilchrist questionne en quelque sorte toute idée d'un art authentique, statique, uniforme et contemporain comme celui, ancré dans des traditions spirituelles et de possession de territoire, des déserts central et occidental. Une idée s'inscrivant en porte à faux avec un art aborigène urbain, ou un art de peintures sur écorce de la Terre d'Arnhem, au fini perçu par les non-Aborigènes comme plus « traditionnel » que les acryliques. La mise en scène de Gilchrist dialogue, en sourdine, avec les débats sur l'authentique, l'exotique, l'iconique. Comme le note Howard Morphy dans le catalogue de l'exposition :

Il n'y a absolument pas de limite qui sépare les artistes aborigènes qui travaillent dans les régions isolées de l'Australie des artistes qui travaillent en milieu urbain, bien qu'ils conçoivent leurs œuvres suivant des traditions artistiques différentes. Les indigènes australiens ont en commun une histoire spécifique, qui les a touchés de façon différente au travers du temps et de l'espace, cependant les thèmes et expériences vécues s'entrecroisent au-delà des régions et des cultures.

Morphy 2012: 32

Gilchrist s'engage dans une lecture herméneutique des œuvres, par un agencement muséal classique en surface mais subtilement dérangeant. Il est bien possible, cependant, que cette subtilité ne soit pas comprise par un public qui connaît peu ou mal les débats politiques actuels sur la marginalité et la modernité des Aborigènes.

Gilchrist espérait que le public, et je le cite :

[P]uisse comprendre les différentes façons d'être des Aborigènes, leurs savoirs, leurs valeurs intellectuelles et esthétiques... Je voulais introduire des idées complexes dont témoigne l'art aborigène, mais en même temps, je voulais qu'il soit accessible. Je voulais avoir des cartels avec chaque pièce, mais en même temps, je voulais que les gens regardent cet art sans cette chose prescriptive dans leur tête. Dix des œuvres n'ont pas de cartel.

Stephen Gilchrist, 17 octobre 2012

---

47. Une courte vidéo faisant le tour de l'exposition peut être vue en ligne (<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/exhibitions/2012aboriginal/index.html>), site disponible au 4 février 2014.



Pour lui, cet agencement vise «à créer confort et inconfort» et à «réajuster les idées que l'on a des identités aborigènes» (*ibid.*). Gilchrist note que s'il avait monté cette exposition en Australie, il aurait été peut-être moins hésitant à mettre en scène des questions sur la situation politiquement et économiquement marginale des Aborigènes à l'heure actuelle. «Les gens sont fragiles [aux États-Unis] et vous ne pouvez pas les confronter tout de suite, sinon vous rompez le dialogue» (*ibid.*).

Gilchrist organisa un symposium lors du vernissage qui a réuni Aborigènes activistes, conservateurs et artistes afin de mieux faire connaître au public la situation actuelle dans laquelle se trouvent les Aborigènes. «Je voulais avoir des voix différentes sur l'art moderne [aborigène], des voix différentes aussi de celles du catalogue» (*ibid.*). Pour lui, il était important de situer l'exposition dans un contexte plurivocal, exposant le public aux ramifications politiques et activistes, mais aussi esthétiques des arts contemporains aborigènes. Il aurait souhaité avoir une installation éphémère de l'artiste urbain de grand renom, Vernon Ah Kee, afin de déstabiliser encore plus fermement les éventuels *a priori* du public sur la nature de «l'authenticité» des arts aborigènes australiens, mais le budget était épuisé.

Pour Gilchrist, cette exposition montre des œuvres récentes mais d'origines différentes dans un même espace, ce qui n'est pas toujours facile à réaliser en Australie : «Lorsque je travaillais pour la National Gallery of Victoria, il m'a fallu cinq ans avant de pouvoir obtenir un espace pour exposer des photographies [d'artistes aborigènes australiens]». Mais plus encore, cette exposition au Hood témoigne de la tâche herculéenne et solitaire des conservateurs aborigènes, à qui on demande de «représenter», nationalement et internationalement, des œuvres de «leur peuple», acquises par des musées et des collectionneurs qui, trop souvent, font passer «l'esthétique» avant l'éthique, la politique et le changement social<sup>48</sup>.

### **En guise de conclusion : quelques réflexions sur la «mise en intrigue»**

Ces deux expositions sont des exemples paradigmatiques d'engagements muséaux vers des pratiques décolonisatrices. En harmonisant les politiques internes et nationales, le SAM a été en mesure, en 1988, de mettre en scène une exposition nationale avec la collaboration des artistes aborigènes. Je ne veux d'aucune manière présenter cette exposition comme étant exempte de conflits ou de tensions. Mon intention est plutôt de souligner que les collaborations peuvent, à long terme, transformer les artistes autochtones, les musées et leurs publics. Durant les préparatifs et au cours de l'exposition, les artistes articulèrent sous différents référents médiatiques leurs relations politicosociales et dynamiques au Temps du Rêve, à leurs territoires, à leurs parents, mais aussi à la société australienne toute entière. Les artistes sont devenus ce que j'appelle des «faiseurs

48. Comme Gilchrist le remarqua lors de notre entrevue, les universitaires comme moi travaillent en quelque sorte à la périphérie du monde de l'art et de ses politiques, auxquels il est lié et confronté par son rôle de conservateur aborigène.

de sens » à l'acrylique, car ils archivent dans leurs peintures, en tant que philosophes et historiens, des relations spirituelles, des échanges sociaux intra- et interculturels, des luttes politiques et économiques, ainsi que le désir de projeter leur identité dans un futur meilleur. Ces messages devraient être mis en évidence. Le milieu de l'art pourrait, d'ailleurs, être très surpris par les analyses des artistes aborigènes des pratiques et des paramètres d'indexicalité muséale qui donnent du sens aux acryliques selon le moment, les politiques muséales et nationales, les savoirs et personnalités des conservateurs, les sites muséaux précis, et le public que les expositions tentent d'atteindre. Les musées sont des sites qui devraient s'efforcer de décoloniser leurs mises en scène<sup>49</sup> tout en incorporant les vues des artistes et des œuvres qu'ils exposent, aux sens propre et figuré. Comme le montre l'historienne autochtone, artiste et conservatrice Jolene Rickard (2007), les mises en scène muséales du nouveau National Museum of Native American (NMAI) à Washington DC (États-Unis) ouvrent de nouvelles perspectives pour les musées et leurs publics. En engageant artistes, communautés et conservateurs autochtones dans les agencements muséaux, les stéréotypes et les histoires coloniales sont interrogés afin de produire pour le public de nouveaux récits polyphoniques sur le passé, le présent et le futur qui dérangent et surprennent. Le grand défi est de penser comment engager les autochtones dans des expositions de collections déjà acquises.

L'importance de la consultation avec des communautés avant et durant une exposition est trop souvent ignorée par les galeries et musées, ou même considérée potentiellement trop litigieuse donc inutile, ou bien trop chère ou sans utilité; perpétuant ainsi une dichotomie aliénante entre exposés et exposants, et rendant le dialogue dans ces zones d'échanges, que Myers (2002) appelle interculturelles, difficile. Sans consultation avec les artistes ou leurs parents, les œuvres s'exposent et se réexposent « naturellement », détachées de la réalité de ceux qui les ont façonnées et de leur importance actuelle. En contraste avec ces pratiques, la récente exposition *Icons of the Desert* (2009) de la Grey Gallery (New York University) mettant en scène des peintures de Papunya des années 1970 est le produit éthique de consultations avec la communauté afin de s'assurer que les peintures étaient toujours appropriées pour un grand public de non-initiés. Comme Myers le remarque :

Lors de l'exposition *Icons*, nous avons pu établir une règle de conduite éthique à suivre pour les collectionneurs privés, selon laquelle ils pourraient être d'accord pour respecter les désirs des gardiens indigènes des cosmologies objectifiées dans les peintures – comme quelque chose de plus que de simples commodités.

Myers 2012: 6

---

49. Voir aussi l'excellent ouvrage de Phillips (2012) sur les changements muséaux au Canada.

Si le Hood et le SAM, lors d'expositions des arts autochtones de leurs pays respectifs, sont peut-être plus à même d'engager des conservateurs autochtones et d'entamer des dialogues concrets avec les communautés locales, ces pratiques décolonisatrices devraient être toujours de rigueur lors des mises en scène de tous les arts autochtones. Par le biais de la technologie, les musées peuvent désormais entamer des dialogues avec les artistes même s'ils sont loin. Si les musées sont des sites de « persuasion »<sup>50</sup> sur la culture de l'Autre, il faut donc *persuader* les musées de la nécessité d'établir dialogues et collaborations avec les artistes et les communautés autochtones.

Comme le dit Ruth Phillips :

Le monde pluraliste dans lequel nous vivons, il me semble, demande à ce que nous approchions chaque nouveau projet muséal en tenant compte de son histoire unique et des besoins au sein desquels il est intégré au travers d'un processus de négociation respectueux et de compromis que j'ai formulé comme un processus d'indigénisation.

Phillips 2012: 21

La majorité des œuvres d'Aborigènes australiens qui sont exposées ont un agenda historique et politico-esthétique avoué<sup>51</sup>, portant sur les droits à la terre et la dépossession. Il semble que la participation d'artistes et de conservateurs autochtones ne peut que rendre les assemblages muséaux plus dynamiques dans leur complexité, contribuant ainsi à la construction d'une société meilleure qui encourage les avancées vers des politiques d'indigénisation et des transferts de pouvoirs.

La décolonisation muséale produirait ainsi des dialogues intra- et interculturels, dynamiques et suivis, entre musées, public et artistes, permettant à ces derniers de devenir eux-mêmes consommateurs d'expositions muséales de traditions artistiques autres. On pourrait également accélérer le processus de décolonisation en donnant aux conservateurs autochtones la charge de monter des expositions de peintures classiques européennes collectionnées par les musées euro-américains et canadiens, faisant ainsi place à d'autres mises en intrigue.

## Références

- ANDERSON C., 1990, «Australian Aborigines and Museums. A New Relationship», *American Museum of Natural History*, 33, 3: 165-179.
- , 1998, «A Brief History of Aboriginal Men's Secret Sacred Objects in Australian Museums»: 172-176, in *Museums Australia, Unlocking Museums: The Proceedings of the 4th national Conference of Museums Australia*. Darwin, Museums Australia, Inc.

50. Morphy (2006).

51. Un point argumenté avec panache par John Carty (2010).

- ANDERSON C. et F. DUSSART, 1988, « Dreamings in Acrylic: Contemporary Western Desert Art »: 89-142, in P. Sutton (dir.), *Dreamings: Art from Aboriginal Australia*. New York, Braziller Publishers.
- CARTY J., 2010, « Drawing a Line in the Sand: The Canning Stock Route and Contemporary Art »: 23-31, in J. Carty, C. Davenport et M. LaFontaine (dir.), *Yiwarra Kuju: The Canning Stock Route*. Canberra, National Museum of Australia Press.
- CHALFEN R. et M. RICH, 2004, « Applying Visual Research: Patients Teaching Physicians about Asthma through Video Diaries », *Visual Anthropological Review*, 20, 1: 17-30.
- CLIFFORD J., 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press.
- DUSSART F., 1988, « Women's Acrylic Paintings from Yuendumu »: 35-39, in M. West (dir.), *Inspired Dream*. Brisbane, Queensland Art Gallery.
- , 1989, « Rêves à l'acrylique », *Autrement*, Hors-Série, 37: 104-111.
- , 1993, *La peinture des Aborigènes d'Australie*. Paris, Parenthèses, Réunion des Musées nationaux.
- , 1999, « What an Acrylic Can Mean: The Meta-Ritualistic Resonances of a Central Desert Painting »: 193-218, in H. Morphy et M. Smith Boles (dir.), *Art from the Land*. Charlottesville, The University of Virginia, Kluge-Ruhe Aboriginal Art Collection.
- , 2000, *The Politics of Ritual in an Aboriginal Settlement: Kinship, Gender and the Currency of Knowledge*. Washington, The Smithsonian Institution Press.
- , 2004, « Shown But Not Shared, Presented But Not Proffered: Redefining Ritual Identity among Warlpiri Ritual Actors (1990-2000) », *The Australian Journal of Anthropology*, 15, 3: 272-287.
- , 2006, « Portals of Promise: The Dreaming Doors at Yuendumu »: 20-25, in G. Petitjean (dir.), *Opening Doors. The Art of Yuendumu*. Utrecht, Aboriginal Art Museum.
- , 2007, « Canvassing Identities: Reflecting on the Acrylic Art Movement in an Australian Aboriginal Settlement », *Aboriginal History, Special Thirtieth Anniversary Volume*: 156-168.
- , 2009, *Yuru-yururla: Women's Painting from Yuendumu*. Charlottesville, Washington, Kluge Ruhe Museum, The Australian Embassy.
- , 2012, « Mediating Art: Painters of Acrylics at Yuendumu (1983-2011) »: 65-74, in S. Gilchrist (dir.), *Crossing Cultures: The Owen and Wagner Collection of Contemporary Australian Aboriginal Art at the Hood Museum of Art*. Lebanon, University Press of New England.
- FRY T. et A.-M. WILLIS, 1989, « Aboriginal Art: Symptoms or Success? », *Art in America*, 109-117: 159-160.
- GLOWCZEWSKI B., 1989, « Des peintures aux structures (Australie) », *L'Homme*, 29, 110: 126-133.
- GLOWCZEWSKI B. (dir.), 1991, *Yapa: peintres aborigènes de Balgo et Lajamanu*. Paris, Baudoin Lebon Éditeur.

- GLOWCZEWSKI B. et J. de LARGY HEALY, 2005, *Pistes de Rêves : voyage en terres aborigènes*. Paris, Éditions du Chêne.
- HOOD MUSEUM OF ART, 2012, «Crossing Cultures. The Owen and Wagner Collection of Contemporary Aboriginal Australian Art at the Hood Museum of Art», consulté sur Internet (<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/exhibitions/2012aboriginal/index.html>), le 25 septembre 2012.
- KENNEDY B., 2012, «On the Eye of the Storm : Issues Facing Contemporary Indigenous Art» : 33-48, in S. Gilchrist (dir.), *Crossing Cultures : The Owen and Wagner Collection of Contemporary Australian Aboriginal Art at the Hood Museum of Art*. Lebanon, University Press of New England.
- LANGTON M., 2003, «Aboriginal Art and Film : The Politics of Representation» : 109-126, in I. Anderson, M. Grossman, M. Langton et A. Moreton-Robinson (dir.), *Blacklines : Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*. Melbourne, Melbourne University Press.
- LE ROUX G., 2010, *Création, réception et circulation internationale des arts aborigènes contemporains*. Thèse de doctorat, Paris, Brisbane, EHESS, University of Queensland.
- MEGAW V., 1985, «Western Desert Acrylic Painting, Dreamtime Discipline or Alien Adulteration ?» : 51-54, in J. Maughan et J. Zimmer (dir.), *Dot and Circle : A Retrospective Survey of the Aboriginal Acrylic Paintings of Central Australia*. Melbourne, Royal Melbourne Institute of Technology.
- MORPHY H., 1998, *Aboriginal Art*. Londres, Phaidon Press.
- , 2006, «Sites of Persuasion : *Yingapungapu* at the National Museum of Australia» : 469-499, in I. Karp *et al.* (dir.), *Museum Frictions*. Durham, Duke University Press.
- , 2012, «Aboriginal Australian Art in America» : 19-32, in S. Gilchrist (dir.), *Crossing Cultures : The Owen and Wagner Collection of Contemporary Australian Aboriginal Art at the Hood Museum of Art*. Lebanon, University Press of New England.
- MORVAN A., 2010, *Traces en mouvement : Histoire, mémoire et rituel dans l'art kija contemporain du Kimberley Oriental (Nord-Ouest Australie)*. Thèse de doctorat, Paris, Melbourne, CNRS, University of Melbourne.
- MUNN N., 1973, *Walbiri Iconography. Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*. Ithaca, Cornell University Press.
- MYERS F., 1989, «Truth, Beauty, and Pintupi Painting», *Visual Anthropology*, 2, 2 : 163-195.
- , 2002, *Painting Culture : The Making of an Aboriginal High Art*. Londres, Duke University Press.
- , 2006, «Representing Culture : The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings» : 495-512, in H. Morphy et M. Perkins (dir.), *The Anthropology of Art*. Malden, Blackwell.
- , 2009, «The Power of Papunya Painting», *Grey Gazette*, 12, 1 : 2-13.
- , 2012, «Translating Indigenous Protocol [Into the Art Gallery] : The Early Paintings from Papunya» : 1-10, communication pour la session «Remediating Cartographies of Erasure Anthropology, Indigenous Epistemologies, and the Global Imaginary». New Orleans, American Anthropological Association Annual Meeting.

- PERKINS H. et H. KINK (dir.), 2000, *Papunya Tula: Genesis and Genius*. Sydney, Alice Springs, Art Gallery of New South Wales, Papunya.
- PERKINS H., M. WEST et T. WILLSTEED (dir.), 2007, *One Sun, One Moon: Aboriginal Art in Australia*. Sydney, Art Gallery of New South Wales.
- PHILLIPS R., 2012, *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museum*. Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press.
- POIRIER S., 1996, *Les jardins du nomade*. Munster, Paris, Lit Verlag, CNRS Éditions.
- , 2009, « La différence aborigène et la citoyenneté australienne : une conciliation impossible ? », *Anthropologie et Sociétés*, 33, 2 : 101-122.
- RICKARD J., 2007, « Absorbing or Obscuring the Absence of a Critical Space in the Americas for Indigeneity », *Res*, 52 : 85-90.
- RICŒUR P., 1983, *Temps et récit*. Tome I : *L'intrigue et le récit historique*. Paris, Éditions du Seuil.
- , 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Éditions du Seuil.
- SUTTON P., 1990, « Dreamings : The Story Thus Far », *Bulletin of the Conference of Museum Anthropologists*, 23 : 176-178.
- , n.d., *Reply to Von Sturmer*. Manuscrit.
- THORNTON W. (réalisateur), 2010, *Art + Soul* (Documentaire). Australia Screen, Australia, Hibiscus Film, 166 min.
- TREATY REPUBLIC, 2009, « UN Special Rapporteur on Indigenous Affairs Visits Australia. Australia to Reinstate its Anti-Racist Act », consulté sur Internet (<http://treatyrepublic.net/content/un-special-rapporteur-indigenous-affairs-visits-australia>), le 1<sup>er</sup> janvier 2010.
- VON STURMER J., 1989, « Aborigines, Representation, Necrophilia », *Art and Text*, 32 : 127-139.
- WATSON C., 1996, *Kuruwarri, The Generative Force: Balgo Women's Contemporary Painting and Its Relationship to Traditional Media*. Mémoire de maîtrise, Canberra, Australian National University.

## **RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN**

« Mise en intrigue » : quelques réflexions sur les expositions muséales de peintures à l'acrylique des Aborigènes du Territoire du Nord (Australie)

Lorsque les œuvres artistiques des Aborigènes d'Australie sont exposées dans des musées ou des galeries commerciales, elles sont trop souvent décontextualisées, sans aucune référence explicite au contexte sociohistorique de leur production. J'examine ici les pratiques muséales de deux expositions d'art aborigène australien (1988 et 2012) qui alliaient une collaboration entre musées, artistes autochtones et conservateurs. En analysant les différentes formes d'indexicalité déployées par les conservateurs, les musées et les artistes autochtones impliqués dans des expositions temporaires, j'interroge des façons de repenser les pratiques vers une décolonisation des mises en scène muséales.

Mots clés : Dussart, Australie, Aborigènes, peintures sur toile à l'acrylique, Yuendumu, pratiques muséales

*« Mise-en-intrigue »: Aboriginal Acrylic Paintings from Central Australia (Northern Territory), Exhibitions, and Some Reflections*

Too often when Aboriginal artworks from Australia are exhibited in museums or commercial galleries, they are decontextualized from the sociopolitical context of their production. I examine the museum practices elaborated during two exhibitions of art by Aboriginal people (1988 and 2012) enabling collaboration amongst knowledge-making institutions such as museums, indigenous artists and curators. Analyzing the different indexical forms deployed by curators, museums, and artists in temporary exhibitions, I ask how to rethink certain practices towards a decolonization of museums' « mise en scène ».

Keywords: Dussart, Australia, Aboriginal People, Acrylics, Yuendumu, Museum Exhibiting Practices

*« Intrigar »: Reflexiones sobre las exposiciones museísticas de pinturas acrílicas de los Aborígenes del Territorio del Norte (Australia)*

Cuando las obras artísticas de los Aborígenes de Australia se exponen en los museos o en las galerías comerciales, con frecuencia están demasiado descontextualizadas, sin referencia explícita al contexto socio-histórico de su producción. Aquí examino las prácticas museísticas de dos exposiciones de arte autóctono australiano (1988 y 2012) que combinan la colaboración entre museos, artistas autóctonos y conservadores. Al analizar las diferentes formas de indexación utilizados por los conservadores, los museos y los artistas autóctonos implicados en exposiciones temporales, interrogo las maneras de re-pensar las prácticas que buscan la descolonización de los montajes museísticos.

Palabras clave: Dussart, Australia, Aborígenes, pinturas acrílicas sobre lienzo, Yuendumu, prácticas museísticas

*Françoise Dussart  
Department of Anthropology  
Women's, Gender and Sexualities Studies  
University of Connecticut  
Beach Hall 428  
354 Mansfield Road Unit 2176  
Storrs (Connecticut) 06269-2176  
États-Unis  
francoise.dussart@uconn.edu*