Document généré le 2 juin 2025 18:43

Anthropologie et Sociétés

Cosmologie, personne et expression artistique dans le désert occidental australien

Sylvie Poirier

Volume 16, numéro 1, 1992

Pouvoirs de l'image

URI : https://id.erudit.org/iderudit/015198ar
DOI : https://doi.org/10.7202/015198ar

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

Poirier, S. (1992). Cosmologie, personne et expression artistique dans le désert occidental australien. *Anthropologie et Sociétés*, *16*(1), 41–58. https://doi.org/10.7202/015198ar

Résumé de l'article

Cosmologie, personne et expression artistique dans le désert occidental australien

L'auteure analyse le système de représentations graphiques du désert occidental australien et la manière dont celui-ci lie de manière intrinsèque les hommes, le territoire et les ancêtres. La présentation de la valeur polysémique et contextuelle des images et de leurs modalités d'accès rend compte de la pratique des acteurs, sur un plan personnel et collectif. La relecture spatiale et temporelle des référents mythico-rituels de ces images témoigne de leur dimension d'" ouverture ". La large production d'images qui découle de l'introduction récente de l'acrylique sur toile demande également quelques considérations.

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

COSMOLOGIE, PERSONNE ET EXPRESSION ARTISTIQUE DANS LE DÉSERT OCCIDENTAL AUSTRALIEN

Sylvie Poirier

Dans cet article, je m'intéresse à la relation à l'image dans les sociétés aborigènes, nomades et de tradition orale, du désert occidental australien. J'interroge le pouvoir d'évocation de leurs représentations graphiques ainsi que la densité d'expérience suggérée par celles-ci. La relation à l'image, intimiste et intrinsèque, permet également d'éclaircir certains aspects de la notion de personne. La recherche a été menée dans la région de Balgo[1], une communauté aborigène établie en 1939 par des missionnaires catholiques aux confins nord du désert de Gibson, où sont regroupés principalement des Kukatja et des Walmadjarri[2]. Les territoires traditionnels de la majorité des personnes établies à Balgo s'étendent entre le lac Mackay et le lac Gregory, incluant la chaîne Stansmore.

Les sociétés du désert occidental expriment et confirment l'origine et le devenir de leur environnement physique et socioculturel à travers une iconographie non figurative. Les cercles concentriques et les lignes courbes, droites ou serpentées sont les éléments dominants de cette iconographie polysémique et contextuelle. Leurs agencements variés donnent lieu à des représentations graphiques entendues ici comme « images ». Reproduites dans un contexte rituel sur les flancs rocheux, le sol, les corps humains ou les objets culturels, ces images sont chargées d'un pouvoir sacré. Dans son ouvrage devenu classique, Munn (1986) analyse les fondements sociaux, mythiques et rituels des différentes représentations graphiques. Elle y met en relief la relation entre l'image, le territoire et le rêve et souligne sa valeur en tant qu'expression du monde des ancêtres. Son analyse, toutefois, n'a pas épuisé toute la densité de la pratique de l'image et de l'expérience qui émane de cette relation tripartite[3]. En me basant sur les données recueillies à Balgo, je montrerai que l'image, le territoire et le rêve, dans le désert occidental, sont trois espaces-temps interreliés qui permettent l'expression et l'expérience, tant

1. La recherche découle de deux séjours totalisant trois ans (1980-82 ; 1987-88) dans la région de Balgo (Wirrimanu). Le second séjour a été rendu possible grâce au support du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et de celui de l'Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies.
2. On y retrouve également d'autres groupes linguistiques tels des Ngarti, des Wangkadjungga, des Mandildjarra, des Pintupi et des Warlpiri.
3. Voir la critique de l'ouvrage de Munn par Dubinskas et Traweek (1984). Voir aussi la réponse de Munn (1986 : 222-231).

personnelles que collectives, de l'immanence sacrée ancestrale. L'analyse de cette relation tripartite me permet aussi d'illustrer, quoique brièvement, la dialectique, inhérente aux sociétés du désert occidental, qui lie les « formes de la permanence » (Stanner 1966), c'est-à-dire les formes et contenus mythico-rituels préexistants, et celles de leur transformation spatiale et temporelle.

Malgré sa riche iconographie et la complexité de sens qui l'accompagne, l'art du désert occidental resta longtemps méconnu[4]. Alors que les peintures sur écorce de la Terre d'Arnhem étaient déjà appréciées (Elkin *et al.* 1950 ; Kupka 1965, 1972), les représentations graphiques caractéristiques des régions désertiques restaient dans l'ombre — ce qui peut s'expliquer en partie par leur caractère éphémère. Il fallut attendre le milieu des années soixante-dix et l'introduction de l'acrylique sur toile, qui permit dès lors aux Aborigènes de « fixer » leurs images (et de les diffuser) pour que les spécialistes et le public s'intéressent enfin à leur art. Inspirée d'une iconographie traditionnelle tout en utilisant des matériaux modernes, cette nouvelle forme d'art est-elle à même d'influer sur la relation ancestrale à l'image ?

Image et territoire ou la présence *Tjukurrpa*

Les groupes du désert occidental attribuent à l'ensemble de leur système iconographique une origine et une signification sacrées. Ce système, comme d'ailleurs l'ensemble des corpus mythico-rituels dont il est une expression essentielle, émane du *Tjukurrpa*, du « Dreaming »[5] (ou Rêve). Le terme *Tjukurrpa* doit être entendu comme un complexe pluridimensionnel, en ceci qu'il regroupe plusieurs significations sous une même appellation. Il désigne d'abord et avant tout un principe cosmologique et cosmogonique, garant des forces, des formes et des contenus ancestraux tels qu'ils s'inscrivent et s'expriment dans l'environnement au sens large. Il évoque également l'espace-temps mythique des héros et héroïnes qui ont à la fois façonné le territoire et légué à l'homme l'ensemble de ses connaissances (outils et techniques de chasse et de cueillette, systèmes classificatoires, rites initiatiques ou funéraires, etc.). En ce sens, le *Tjukurrpa* fait Loi[6]. Ces êtres *Tjukurrpa* sont les ancêtres des hommes ; ils empruntent tantôt la forme humaine, tantôt celle des espèces animales et végétales ou encore celle d'éléments naturels. Dans la région de Balgo, on retrouve, pour n'en nommer que quelques-uns, les *Wati Kutjarra* (Deux hommes initiés), les *Kanaputa* (Femmes portant les bâtons à fouir), *Marlu* (Kangourou), *Lurrn* (Martin-pêcheur) ou *Kandi* (Igname). Même au terme de leur épopée, ces êtres n'ont jamais cessé d'exister et il arrive qu'ils se manifestent aux hommes à l'état de veille, mais le plus souvent en rêve.

4. Dans l'ensemble, d'ailleurs, les Aborigènes australiens furent longtemps considérés, suivant les critères occidentaux, comme un peuple sans art, donc sans capacité de créer une image (ou un objet) ayant une valeur esthétique et évocatrice. Leurs objets culturels furent même jugés indignes de figurer dans une exposition sur l'« art primitif » tenue à Londres en 1935 (Jones 1988 : 168).
5. L'expression « Dreaming » est aujourd'hui largement répandue et utilisée tant par les Aborigènes que les non-Aborigènes. Je préfère cependant conserver l'expression en langue locale, celle de *Tjukurrpa*, afin d'éviter dans l'esprit du lecteur toute confusion entre cet ordre ancestral et le champ onirique. Dans les langues de Balgo, le rêve en tant que tel se dit *kapukurri*.
6. Afin de désigner le *Tjukurrpa*, le « Dreaming », tous les groupes australiens utilisent l'expression anglaise « Law ». De la même façon, l'ensemble des activités rituelles, initiatiques, funéraires et autres, sont désignées par le terme « business » (affaires).

En parcourant le territoire, les êtres *Tjukurrpa* ont modelé et nommé des sites, tantôt une colline, tantôt un point d'eau, un arbre, une roche ou encore une dénivellation inusitée. Une série de sites recréant les actions d'un être ancestral (ou d'un groupe de ces êtres) sur une étendue de territoire forme un itinéraire ou un tracé *Tjukurrpa*, troisième signification du terme. Sauf en cas d'abandon, il n'y a pas un lieu qui ne soit nommé et identifié à un héros nomade, et ainsi inséré dans la cartographie *Tjukurrpa*. Ces itinéraires mythiques sillonnent le territoire sur des dizaines, des centaines, voire parfois des milliers de kilomètres ; ils se croisent et s'entrecroisent. Ils définissent les réseaux d'affiliation et de responsabilité personnelles et collectives.

L'appellation *Tjukurrpa* désigne donc un ordre ontologique et ontogénique, qui anime l'univers en lui donnant forme, contenu et substance vitale : elle désigne aussi les êtres mythiques, masculins et féminins, les itinéraires qu'ils ont tracés sur le territoire, ainsi que les corpus mythico-rituels qu'ils ont légués. Suivant les représentations locales, le *Tjukurrpa* est « vrai » (*mularrpa*), fort d'un message ancestral et de règles établies dont les Aborigènes ne remettent en doute ni l'existence ni la véracité[7]. Dans le discours comme dans la praxis, la Loi, dictée et léguée par les êtres ancestraux, est saisie dans toute sa rigueur et une transgression est généralement sévèrement punie. Il faut ajouter cependant, et il s'agit là d'un point essentiel, que la négociation est aussi possible. Ceci me conduit à considérer une dimension du *Tjukurrpa* généralement négligée par la majorité des chercheurs. Le *Tjukurrpa* doit être entendu en effet comme un principe actif, générateur du présent, qui transcende le temps linéaire et peut ainsi être spatialement réactualisé et réinterprété. Il est l'espace-temps où s'inscrit l'Histoire, où s'exprime l'événement, là où se joue, comme je le montrerai en deuxième partie, la dialectique entre les formes mythico-rituelles préexistantes et celles de leur transformation spatiale et temporelle.

Un itinéraire *Tjukurrpa* se compose de plusieurs segments. Un segment, c'est-à-dire une série de sites nommés, délimite à son tour un « pays » (*ngurra*). Chaque personne est en mesure de revendiquer une affiliation à différents « pays », c'est ce que j'appelle sa configuration personnelle d'appartenance. Les critères d'affiliation sont nombreux et, parmi les plus importants, on peut citer le site de conception (l'endroit où la mère a réalisé qu'elle était enceinte), les pays revendiqués par les quatre grands-parents, le site de naissance ou encore un lieu de résidence prolongée. À Balgo, le site de conception se révèle dans la plupart des cas le plus pertinent tant émotivement que socialement puisque la personne est l'incarnation de l'être *Tjukurrpa* ayant nommé ce lieu. Discours et expériences sont fortement empreints de ce sentiment d'appartenance au *ngurra* et de responsabilité dans le maintien de l'essence vitale des sites ancestraux, pour lesquels les gens éprouvent d'ailleurs des sentiments humains. Il faut souligner aussi que l'appartenance à un pays ne peut

7. La notion de *mularrpa* déborde la sphère *Tjukurrpa* en tant qu'ordre ancestral. Dans le désert occidental, et dans la mesure où l'on respecte les versions idiosyncratiques des événements quotidiens, mythiques ou oniriques, toute expérience est perçue comme « vraie », c'est-à-dire susceptible d'enrichir la connaissance déjà acquise ou encore d'informer la trame événementielle. Ce concept est difficilement compréhensible pour nos esprits occidentaux habilités davantage à juger et à jauger le vrai et le faux, le réel et l'irréel (voir Poirier 1990).

signifier pour ces sociétés nomades une résidence permanente. Ceci m'amène à définir les termes de l'affiliation à un *Tjukurrpa*, entendu ici comme segment d'un itinéraire mythique, et, par extension, ceux de l'accessibilité à l'image.

À chaque « pays » correspond un récit mythique et, le plus souvent mais non obligatoirement, un corpus rituel, relatant et recréant les actions de l'être *Tjukurrpa* (ou d'un groupe de ces êtres) associé à ce pays. Un tel corpus comprend des versets chantés, des séquences dansées, des objets culturels et enfin des dessins dont sont dépositaires les personnes revendiquant une affiliation au « pays » en question. L'ensemble des personnes responsables d'un pays forme ce qu'il est convenu d'appeler un « groupe local », de formation bilatérale[8]. L'appartenance à un « pays » donne donc accès à la connaissance mythico-rituelle qui lui est associée et permet, entre autre, d'en reproduire les contenus graphiques (ou d'en superviser la reproduction). On peut comprendre que chaque personne se sente intimement liée aux images *Tjukurrpa* associées à sa configuration d'appartenance. Une personne n'ayant aucune affiliation avec un pays donné ne pourra en reproduire les images, même si elle en connaît le contenu, que si elle en a obtenu l'autorisation des membres gardiens, sous peine généralement de sévères réprimandes. On entrevoit ici toute la complexité, la subtilité de la négociation, voire l'acuité des enjeux qui sont liés aux modalités d'affiliation et de responsabilité des pays et de leurs corpus mythico-rituels mais ce sujet ne peut être abordé ici en détail.

En ce qui concerne les modalités d'accès cognitif et visuel à l'image, il y a lieu de préciser davantage. La majorité des dessins recèlent des niveaux variés de signification contextuelle : publique, ésotérique, masculine ou féminine. Ces significations seront révélées graduellement aux personnes ayant une affiliation au pays représenté, suivant leur degré d'insertion dans les activités rituelles. Le caractère essentiellement ésotérique de certains motifs, ou d'une de leurs significations, renforce leur exclusivité. Lors de certains rituels féminins, par exemple, les hommes ne sont pas autorisés à voir les dessins reproduits sur les corps des femmes, non plus qu'ils ne doivent entendre les chants ; le contraire s'applique également alors que les femmes sont exclues des pratiques rituelles masculines[9]. Au sein même des rituels féminins, certains objets et dessins ne sont vus et connus que des anciennes. D'autres motifs peuvent être publics, mais leur signification ésotérique ne sera dévoilée qu'à une poignée d'initiés, dépositaires du pays représenté.

Dans ces sociétés, le droit de parole et d'accès à la connaissance *Tjukurrpa* est proportionnel à l'âge, au degré d'initiation et à la maturité rituelle ; il en va de même des chants et des contenus graphiques. La dichotomie s'établit ici entre initiés (adultes et aînés) et non-initiés (enfants, jeunes et, dans certains cas, les femmes). Il faut bien préciser cependant que les enfants seront un jour des novices, puis éventuellement des initiés, et des aînés. Ainsi personne n'est exclu et chacun sait

8. Le groupe local se compose de deux catégories établies à partir du système de classification à huit sous-sections, lui-même subdivisé en deux patrimoitiés. Les *kirda* tracent leur affiliation au groupe local « par le père » et les *kurdungurlu* la justifient par le biais maternel. Tous deux appartiennent également au pays en question, seules leurs fonctions varient.

9. Une telle exclusivité n'empêche cependant pas le fait que certains aînés, hommes et femmes, connaissent le contenu de ce qui leur est interdit.

qu'il aura un jour accès à la connaissance *Tjukurrpa* des pays qui forment sa configuration d'appartenance. Ceci n'est possible qu'à la suite d'un processus complexe et ardu d'apprentissage initiatique. Les novices doivent accepter l'autorité des aînés s'ils veulent un jour eux aussi pouvoir s'exprimer collectivement. Il n'y a donc pas dans le désert occidental de relations hiérarchiques immuables. En ce sens, la thèse gérontocratique — ou encore celle d'une dichotomie rigide entre aînés (initiés) et cadets (non-initiés) — est inadéquate.

Dans le désert occidental, les images sont perçues, non comme de simples représentations de l'être ancestral, mais comme des manifestations réelles de celui-ci. Une telle perception ajoute à leur pouvoir et explique mieux le caractère sacré-secret qui leur est parfois dévolu. Les motifs ancestraux reproduits sur les flancs rocheux, les objets rituels, le sol ou les corps humains sont *kuruwarri*. De façon générale, *kuruwarri* signifie les forces vitales *Tjukurrpa*, voire l'essence première, imbue d'un pouvoir ancestral et spirituel. La force *kuruwarri* de certains dessins est telle qu'elle peut rendre malade ou même tuer la personne qui les aurait vus, reproduits ou portés hors contexte ou sans autorisation. L'effet contraire est aussi possible et évidemment recherché. Lors des mises en scène rituelles, par exemple, lorsque les femmes peignent sur leur poitrine et leurs avant-bras les motifs de leur pays respectif, elles attendront parfois quelques jours avant de se laver afin de faire pénétrer en elles les forces *kuruwarri* du dessin.

La notion de *kuruwarri* s'étend bien au-delà des motifs connus et liés à un pays spécifique. En effet, toutes lignes ou marques inscrites, par exemple, sur la roche ou sur le sol prendront le statut d'image ancestrale dès lors qu'elles suscitent une interprétation les identifiant à un être *Tjukurrpa*. Dans un univers où tout fait signe, les gens sont constamment à la recherche de nouvelles informations tantôt dans la forme d'un nuage ou dans la piste sur le sable, tantôt dans une marque de naissance ou dans la texture de la pierre, tantôt dans le chant d'un oiseau ou encore dans les images oniriques.

Un aîné compara un jour notre forme d'écriture à la leur, c'est-à-dire aux différentes représentations graphiques, dans la mesure où toutes deux sont des lieux de la mémoire collective et des canaux de transmission des connaissances. À cela, il faut ajouter la complémentarité entre l'image et le récit, entre les motifs rituels et les versets chantés. Originaires du *Tjukurrpa*, dessins et versets chantés sont intimement liés, ce sont des messages ancestraux « vrais » (*mularrpa*). La production des peintures corporelles ou autres est toujours accompagnée de chants comme si cette dimension musicale venait compléter le message visuel. De la même façon, toute narration, quelle qu'elle soit, est généralement accompagnée d'un dessin sur le sable qui utilise les éléments graphiques primordiaux tels le cercle, l'arc et les lignes droites ou serpentées. Le récit terminé, le narrateur prend toujours soin d'effacer son schéma d'un revers de la main, afin d'éviter qu'un passant réinterprète ces signes.

Images, territoires et personnes sont indissociables. Les représentations graphiques évoquent les épopées des êtres *Tjukurrpa* et sont porteuses de leur essence vitale (*kuruwarri*) ; elles sont vraies (*mularrpa*). Associées à un pays spécifique, elles sont une partie essentielle des personnes qui en sont gardiennes de par leur

configuration d'appartenance[10]. Au fil de leur transmission, les motifs ancestraux sont garants de l'ordre établi par les êtres *Tjukurrpa*. Ils sont un des véhicules par lequel la personne détentrice, incarnation d'un être ancestral, exprime et expérimente sa relation avec cet ordre. Les réseaux d'affiliation territoriale et de responsabilité rituelle qui s'élaborent à partir des segments *Tjukurrpa* déterminent l'accès aux images entre les hommes. Il y a cependant un autre aspect de l'accessibilité à l'image qu'il importe d'aborder maintenant, celle qui s'effectue entre les hommes et les êtres *Tjukurrpa*. Le lieu privilégié de rencontre est alors l'espace-temps onirique.

Image et rêve ou l'inhérence de la transformation spatio-temporelle

Les sociétés australiennes sont généralement considérées comme des sociétés statiques et fermées ou, pour utiliser l'expression de Sahlins, comme des sociétés « prescriptives » où tout ne serait qu'exécution et répétition comme dans la pensée sauvage classique (1985 : xii). Dans cette section, j'introduis non seulement la possibilité, mais la nécessité de la transformation au sein même des structures mythico-rituelles (voir également Myers 1986; Dussart 1988; Glowczewski 1989). Cette transformation est entendue ici dans le sens d'une réorganisation spatio-temporelle des segments *Tjukurrpa* et de la réinterprétation de leurs éléments constituants, incluant les arrangements graphiques. Dans une telle optique où relecture et innovation sont essentielles, l'espace-temps onirique joue un rôle particulier dans la mesure où il est perçu comme un médiateur privilégié entre les êtres *Tjukurrpa* et les êtres humains.

Les itinéraires *Tjukurrpa* se caractérisent par ce que j'appelle un degré certain d'« ouverture ». De tels tracés sont en effet « ouverts » à leurs extrémités et en chacun des sites nommés. Ce qui signifie pour les groupes concernés qu'il est toujours possible, suivant les contingences historiques et les nécessités collectives, soit d'ajouter de nouveaux segments dans le but de joindre deux tracés, soit de réinterpréter des segments déjà existants. Les contingences historiques sont d'ordre divers : déplacements de populations en raison d'une sécheresse prolongée, échanges rituels, réseaux d'alliance ou encore, dans le contexte contemporain, relocalisation des populations dans les communautés sédentaires. De tels ajouts ou réinterprétations, loin d'être des divergences ou des exceptions, sont des nécessités structurelles qui s'imposent à la cohérence du réseau social, territorial et rituel dans une région donnée.

Une telle relecture le long d'un itinéraire mythique implique la création d'une trame narrative, faisant état de l'action en un site nommé d'un être *Tjukurrpa*, et de séquences rituelles incluant des versets chantés, des danses et des dessins. Il faut souligner par ailleurs que, dans le désert occidental, on nie le caractère innovateur de ces transformations dont on dit qu'elles ont toujours existé dans le *Tjukurrpa*, à

10. J'ai seulement effleuré ici la complexité des critères qui régissent l'accès individuel et collectif aux motifs ancestraux et à leur signification. À propos des itinéraires ancestraux, des systèmes classificatoires, de l'organisation sociale et territoriale des sociétés du désert occidental, voir Meggitt (1962), Myers (1986), Tonkinson (1978), Dussart (1988), Glowczewski (1991), Poirier (1990).

l'état virtuel, mais que les hommes en ignoraient l'existence jusqu'à ce qu'elles leur soient révélées en rêve par les êtres ancestraux, ou parfois par des parents défunts. C'est dire l'importance que ces sociétés accordent à l'espace-temps onirique et au pouvoir des images qui en découlent. Une fois introduit, à la suite d'un processus complexe d'élaboration et de reconnaissance collectives, au sein du réseau de tracés mythiques sur un territoire donné, le segment confère alors à celui-ci une nouvelle configuration géo-politique.

Les représentations locales reconnaissent une affinité épistémologique entre le domaine du rêve (*kapukurri*) et celui du *Tjukurrpa*, ce qui explique d'ailleurs la traduction de « Dreaming » mentionnée précédemment[11]. Il s'agit de deux contextes d'action et de discours interreliés mais néanmoins distincts. L'espace-temps onirique, au même titre que le *Tjukurrpa*, est « vrai » (*mularrpa*). L'expression *mularrpa* témoigne à la fois de leur véracité et de leur insertion dans la sphère du réel. Exempt des contraintes spatiales et temporelles, le rêve est perçu dans ces sociétés comme le réceptacle privilégié de la parole ancestrale, comme un informateur et un messager. Il représente également l'expérience charnière qui prévaut à la conception, là où s'effectue le passage de l'esprit-enfant *Tjukurrpa* au monde humain. À la mort, le rêve est le témoin du retour à la sphère *Tjukurrpa*.

Dans la région de Balgo, le rêve est un élément intégrant de la construction culturelle de l'expérience et quotidiennement pris à témoin dans des contextes variés. Quelques analogies illustrent ici les champs d'activité et les représentations propres aux *kapukurri*. Les Aborigènes disent des rêves qu'ils sont « comme des télégrammes », aptes à informer le rêveur et la collectivité d'événements survenus à leur insu ou dans d'autres régions, ou encore d'événements à venir. En cas de maladie, certains utilisent leurs rêves tels des « rayons X » et observent l'intérieur de leur corps. Une autre analogie exprimée par une informatrice est la suivante : « En rêve, je voyage partout comme le Saint-Esprit. J'observe mon esprit (*kurungpa*) s'éloigner comme dans un film ». Les visites en rêve à des sites précis du territoire sont recherchées, tantôt pour renouer avec des parents défunts ou des êtres *Tjukurrpa*, tantôt pour s'y ressourcer. Ce type de rêve est relativement fréquent chez les aînés. Il existe ainsi une relation étroite entre l'expérience onirique et le territoire puisque leur rêve permet à la personne de visiter ses sites d'affiliation.

Ces analogies témoignent de l'ampleur du champ d'activités et de possibilités associées à l'expérience onirique[12]. Outil de connaissance et contexte d'action vraie, le rêve s'insère dans la trame événementielle, l'informe et l'enrichit. Il est considéré comme la voie d'accès par excellence à la connaissance *Tjukurrpa*, et un lieu de rencontre privilégié avec les êtres ancestraux et les parents défunts. Cette plus grande réceptivité allouée à l'espace-temps onirique, alliée à son affinité épistémologique avec le *Tjukurrpa*, le rend propice aux révélations mythico-rituelles dont les contenus graphiques sont une dimension essentielle.

---

11. Certaines sociétés australiennes, comme les Warlpiri (Dussart 1988) ou les Aranda (Spencer et Gillen 1927) par exemple, utilisent le même terme pour désigner le « Dreaming » et le champ onirique. Ils n'ont donc pas de mot spécifique pour désigner le rêve.
12. J'analyse plus en détails ailleurs (Poirier 1990) les différentes étapes de ce que j'appelle le « processus onirique », c'est-à-dire la mise en œuvre sociale du rêve.

Les adultes et les aînés, hommes et femmes, sont généralement plus aptes à recevoir de telles révélations oniriques. Ceci découle, comme je l'ai déjà mentionné, non pas d'un statut exclusif, mais d'un processus graduel d'apprentissage qui s'échelonne la vie durant. Ils ont développé au fil des ans et d'une participation accrue à la sphère rituelle une maîtrise des récits et des images *Tjukurrpa* et oniriques, et une compréhension du lien étroit qui unit ces deux champs d'expérience et de discours. Ils connaissent en outre les complexes réseaux d'affiliation territoriale et de responsabilité rituelle et sauront, si le besoin collectif s'en présente, négocier leur réinscription. Car toute réinterprétation ou innovation portée aux itinéraires déjà existants s'opère toujours et nécessairement au nom d'une collectivité et jamais à un niveau personnel.

Il arrive aussi que les êtres *Tjukurrpa* « choisissent » des personnes encore jeunes pour révéler de nouvelles séquences rituelles. C'est le cas, par exemple, d'une jeune femme dans la vingtaine, participante assidue des rituels féminins, qui reçut en songe d'une catégorie d'héroïnes *Tjukurrpa* (les *Mungamunga*) une nouvelle séquence rituelle, incluant une danse et deux versets chantés. Réveillée subitement, elle ne peut cependant voir le dessin sur le corps des danseuses, à sa grande déception d'ailleurs, car la séquence aurait alors été complète. Dès son réveil, elle fit part de son rêve aux aînées. Celles-ci conclurent à la validité de la révélation et décidèrent d'inclure cette nouvelle séquence dans la trame d'un rituel féminin associé à un tracé mythique situé à l'est de Balgo.

Un deuxième exemple met en évidence le caractère stratégique et socio-politique lié à la majeure partie des innovations (ou révélations). En 1984, une famille de Balgo établit une *outstation*[13] à 100 kilomètres au sud, au site de Yagga Yagga, sur le tracé des *Wati Kutjarra* (Deux Hommes initiés). Comme aucun de ses membres n'avait d'affiliation réelle, sauf de loin, avec le pays en question, elle devait justifier, auprès des autres groupes de la région et des êtres ancestraux, sa résidence en ce lieu. Un aîné « rêva » alors un nouveau segment qui relierait dorénavant le tracé des *Wati Kutjarra* à un autre tracé majeur de la région, auquel était affiliée la majorité des personnes établies à Yagga Yagga. Ces deux tracés avaient été jusque-là sans rapport l'un avec l'autre, c'est-à-dire que leur trame narrative respective ne faisait pas état de leur rencontre en un lieu nommé. L'homme « rêva » donc d'abord la trame narrative, l'événement mythique qui devait lier les deux tracés. Puis, une série de rêves subséquents lui révéla les séquences rituelles, les danses, les chants et les dessins associés à ce nouveau segment. Au cours d'un tel processus de révélations (et d'élaborations innovatrices), qui peut s'étendre sur des semaines, voire des mois et des années, il est fréquent que d'autres personnes assistent le rêveur initial. Elles rêveront à leur tour certains éléments narratifs ou graphiques relatifs au nouveau segment.

Ces modifications aux corpus mythiques et rituels, incluant les contenus graphiques, ont nécessairement un caractère géo-politique. Elles relèvent de la Loi et, en ce sens, ne peuvent être gratuites ou instantanées. Il est primordial qu'elles

13. Depuis le début des années soixante-dix, dans les régions du centre, du nord et du nord-ouest, on assiste à un mouvement de décentralisation. Les Aborigènes, aidés par des subsides fédéraux, retournent s'établir en petits groupes de parentèle sur les territoires ancestraux. « Outstation » est le terme utilisé pour désigner ces petites communautés.

soient soumises à un processus de reconnaissance et d'élaboration collectives avant leur insertion au sein du réseau d'itinéraires *Tjukurrpa*. On nie ensuite à l'innovation toute référence personnelle et temporelle. C'est ainsi qu'après avoir partagé le contenu de sa révélation, le rêveur initial n'a aucun droit d'exclusivité sur celle-ci. Il aura été — et c'est ainsi qu'il se perçoit — l'intermédiaire d'un message ancestral qui concerne la collectivité. Quant à la référence temporelle, on dira du nouveau segment (ou séquence rituelle) qu'il a toujours existé, de façon virtuelle, dans le *Tjukurrpa*. Le segment révélé se fond dans l'intemporel et nul ne saurait désigner le moment de son insertion dans les formes de la permanence. Le *Tjukurrpa* nie l'Histoire, alors qu'il est le lieu même où elle s'inscrit.

J'ai illustré ici, en ce qui concerne les sociétés du désert occidental, un aspect de la dialectique entre les formes de la permanence et celles de leur ouverture spatiale et temporelle. Dans la relation tripartite entre le territoire, l'image et le rêve et devant cette nécessité socio-politique de réorganiser, de réinterpréter les formes et contenus *Tjukurrpa*, il importe de souligner la participation créatrice des personnes. Celle-ci déborde le domaine de l'esthétique puisqu'elle implique des enjeux sociaux importants. Je dirai qu'il y a effectivement coexistence de deux discours (et pratiques) antagonistes. Il y a d'une part un discours qui institue le rêve comme médiateur du *Tjukurrpa* et lieu de la révélation, niant ainsi l'action innovatrice humaine et minimisant du même coup les risques d'une appropriation individuelle. D'autre part, chacun grandit au sein d'une pratique sociale et culturelle qui n'a de cesse de stimuler l'imaginaire personnel et d'utiliser à des fins collectives son potentiel créateur.

De l'ocre à l'acrylique

Depuis le milieu des années soixante-dix, les dessins du désert occidental connaissent une expression et une forme nouvelles, ce qu'il est convenu d'appeler le « mouvement acrylique ». Les peintures acryliques du désert occidental exercent en effet un pouvoir de séduction (et font l'objet d'une surenchère) en Occident, de même qu'elles soulèvent une controverse quant à la réception et à la classification de cette nouvelle forme d'art (Baume 1989 ; Myers 1989, 1990). En comparant les lieux traditionnels d'inscription des contenus graphiques et les matériaux utilisés avec les lieux et les matériaux contemporains, je tenterai de voir si des modifications sont survenues dans la relation ancestrale à l'image.

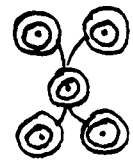
Les matériaux utilisés pour peindre les images *Tjukurrpa* ont toujours été principalement les pierres d'ocre de teintes variant du rouge au jaune, la pierre de talc pour le blanc, le charbon de bois et le sang humain (extrait soit des veines de l'avant-bras, soit du pénis subincisé)[14]. Les différents pigments, dont certains proviennent de régions éloignées, sont d'abord broyés, puis mélangés avec du gras animal (aujourd'hui de l'huile à cuisson) avant d'être appliqués. Dans la région de Balgo, les principaux lieux traditionnels d'inscription des motifs ancestraux sont

14. Anderson et Dussart (1988) analysent la symbolique des couleurs et leurs identifications à différents *Tjukurrpa*.

Figure 1 : **Balgo 1980**
Artiste : Arthur Tjapanangka
Groupe linguistique : Kukatja-Pintupi
Matériaux : ocre et charbon sur toile
Pays représenté : inconnu

(Photo de l'auteure)

Figure 2 : **Balgo 1989**
Artiste : Bridget Mudjidell Napanangka
Groupe linguistique : Ngarti
Matériaux : Acrylique sur toile
Pays représenté : Ngarntalarra, un site de l'itinéraire des *Wati Kutjarra* (Deux-Hommes), à 100 kilomètres au sud de Balgo. Point d'eau permanent, Ngarntalarra était, au temps du nomadisme traditionnel, un important lieu de rencontre à la fin de la saison sèche pour plusieurs bandes d'une vaste région.

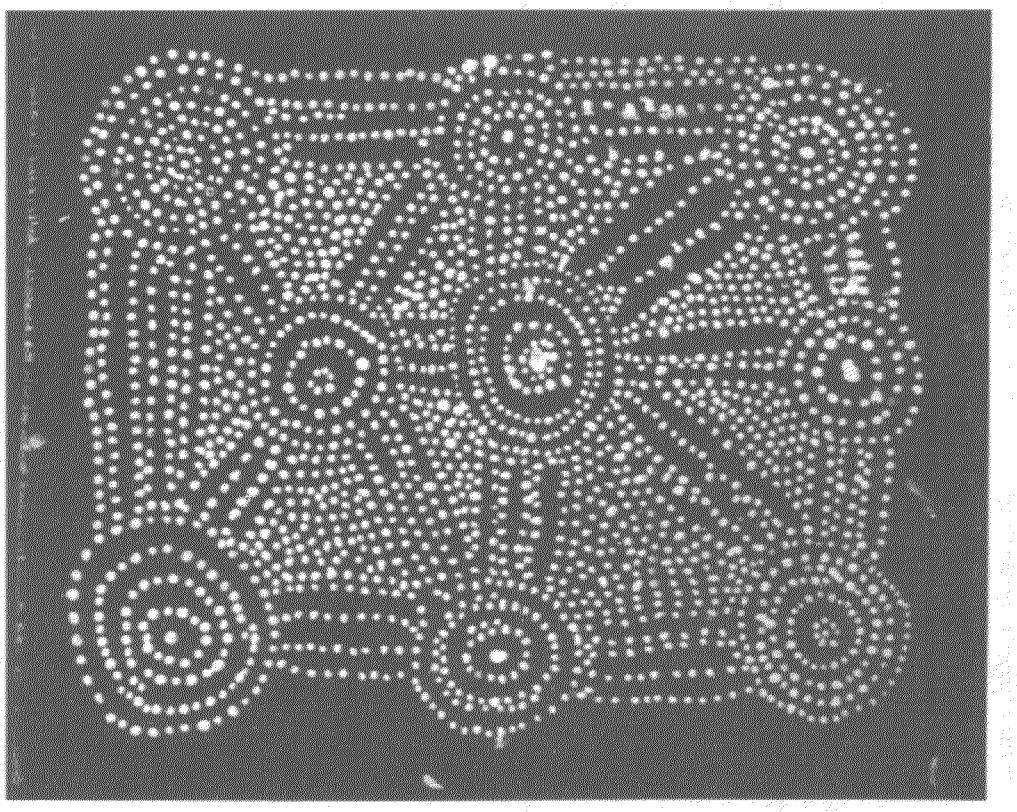


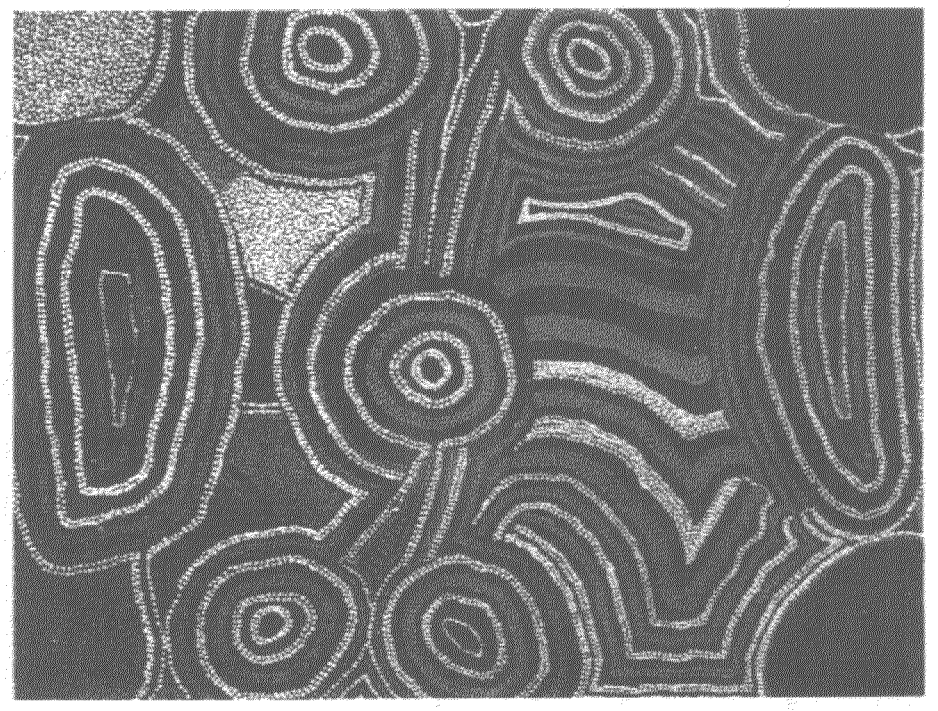
Collines entourant le site de Ngarntalarra.

Bassins d'argiles (lacs) représentant les campements respectifs des Wati Kutjarra.

Collines basses

(Source : Glowczewski (dir.) 1991:75)





les flancs rocheux, les corps humains et les objets rituels[15]. Aujourd'hui, seuls les corps et les objets sont repeints à chaque mise en scène rituelle[16]. Il faut souligner ici le caractère éphémère de ces lieux d'inscription, mais non de l'image en soi. Léguée par les êtres ancestraux, celle-ci pourra être reproduite maintes et maintes fois.

L'art du désert occidental représente rarement, sinon jamais, les êtres ancestraux de manière figurative. Il évoque plutôt leurs actes en des lieux-dits du territoire : là où ils ont établi un campement, là où ils ont chassé, uriné, copulé, dansé ou encore poursuivi quelqu'un (voir les peintures 1 et 2). Le motif dominant est le cercle ou plutôt les cercles concentriques, avec la ligne droite ou serpentée et le demi-cercle, et les pistes animales, aménagés sur un fond de pointillés. Les différents éléments de ce système iconographique sont polysémiques et contextuels. Ainsi, les cercles concentriques représentent tantôt un point d'eau, une colline, une roche, tantôt un campement temporaire, une nourriture végétale ou autre, dépendamment de la disposition graphique dans laquelle ils s'insèrent, de la trame narrative qui l'accompagne, du narrateur et de son auditoire (initiés ou non-initiés, hommes ou femmes, dépositaires ou non-dépositaires du pays représenté). Les lignes droites ou serpentées peuvent prendre aussi plusieurs significations : une piste ou un chemin parcouru, une personne étendue, un javelot, un bâton à fouir, un lit de rivière, etc. L'arc évoque le plus souvent un ou des êtres *Tjukurrpa*, assis au camp ou au site cérémoniel.

Chaque symbole ne prend sa valeur contextuelle qu'au sein d'un agencement global, lequel n'est cohérent qu'avec le récit accompagnateur ; une seule peinture peut aussi recéler différents niveaux sémantiques. De plus, l'addition, par exemple, d'une série de cercles concentriques dans une peinture peut changer la portée du message et sa référence spatiale, puisqu'il s'agira alors d'un autre récit, d'un autre pays. Un art donc qui fait l'économie des éléments iconographiques tout en donnant lieu à une quasi-infinité de dispositions significatives.

Le nouveau médium d'expression graphique qu'est l'acrylique a permis dans une certaine mesure l'explosion de la créativité personnelle. Si l'on en juge par la qualité et la quantité des peintures produites, les Aborigènes, du moins les meilleurs artistes parmi eux, ont su apprivoiser la toile, lieu d'inscription très différent du corps humain, ainsi qu'un nouvel éventail de couleurs synthétiques. Comme l'exprime Myers (1989), ils ont très bien « accomodé » les motifs ancestraux au nouveau marché. Devant l'abondance des matériaux modernes et leur grande accessibilité, et afin de satisfaire aux demandes croissantes d'un marché national et international, les Aborigènes produisent davantage que ce qu'exigeait (ou permettait) le contexte traditionnel. Le mouvement acrylique offre aux artistes la possibilité de peindre sur une base quotidienne et sans attendre la tenue des rituels.

---

15. Dans les régions du désert central, les motifs ancestraux étaient peints sur le sol lors des mises en scène rituelles. On pouvait prendre alors plusieurs jours, semaines ou mois à rassembler les matériaux nécessaires afin d'effectuer le dessin qui pouvait mesurer, selon Bardon (1979), plusieurs mètres carrés. La peinture devenait la scène du rituel. C'est dire son caractère éphémère puisqu'au terme de la représentation, les matériaux s'étaient à nouveau mélangés au sol désertique.

16. Les peintures rupestres doivent être rafraichies épisodiquement afin de renforcer leur pouvoir. Or, depuis que les Aborigènes sont établis en communauté et qu'ils visitent moins régulièrement les sites ancestraux, cette pratique est tombée en désuétude.

Chaque personne peut ainsi peindre son (ses) pays d'appartenance, à plusieurs reprises et jamais deux fois de la même façon ; cette possibilité, toutefois, existait déjà avant l'avènement de l'acrylique.

Un site nommé peut donner lieu à différents agencements iconographiques, pourvu que sa logique géo-mythique soit respectée. Comme le faisait remarquer Carpenter à propos des chanteurs dans les sociétés orales, l'artiste aborigène est libre d'improviser « [...] never twice rendering the song exactly the same, as long as he never violates its grammar [...] its underlying structure [...] that determines its form and sets its style » (1973 : 54). Dans le désert occidental, cette observation vaut à la fois pour les chants (Barwick 1989) et les représentations graphiques. Certains artistes puisent à l'inspiration onirique pour leurs peintures acryliques. Un aîné, par exemple, rêva qu'il était poursuivi par un serpent « très long et aux jolies couleurs ». Loin d'être effrayé par cette expérience, il choisit de s'inspirer des couleurs du reptile pour sa prochaine peinture. Les rêves peuvent à l'occasion suggérer à l'artiste un agencement de couleurs ou de symboles. Cette créativité doit cependant être distinguée des révélations ancestrales mentionnées à la section précédente.

L'explosion créatrice, due au mouvement acrylique, n'implique aucunement que l'innovation (la révélation) de segments mythiques et de séquences rituelles soit plus fréquente. Le mouvement prolonge une capacité créatrice déjà existante, en lui donnant les moyens de s'exprimer plus abondamment, mais il n'agit pas directement, du moins pas encore dans la région de Balgo, sur la transformation même du réseau d'itinéraires ancestraux. La Loi conserve son caractère rigoureux dans la mesure où les artistes ne sont autorisés à peindre que les pays auxquels ils sont affiliés. Un litige à ce sujet est survenu lors d'une exposition nationale où les membres d'un groupe local reprochèrent aux artistes d'une communauté voisine d'avoir peint et exposé publiquement, sans leur autorisation, un pays envers lequel ils avaient eux aussi des droits. De telles constestations surviennent davantage entre les aînés qu'entre ceux-ci et les jeunes. Ces derniers, dans la région de Balgo du moins, ne tentent pas d'outrepasser leurs droits, même devant l'ampleur du mouvement acrylique. Ils peignent leurs pays généralement sous la supervision d'un proche parent, adulte ou aîné.

Il est évident que le mouvement acrylique entraîne des changements socioculturels plus ou moins importants, et la plupart sont encore difficiles à évaluer. L'un de ceux-ci est le relâchement qui s'est opéré quant à l'accessibilité visuelle de l'image. Certaines images, autrefois interdites aux femmes et aux non-initiés par exemple, comme la peinture n° 1 effectuée en 1980 peu avant l'introduction de l'acrylique à Balgo, sont aujourd'hui reproduites à la vue de tous : leurs significations ésotériques demeurent toutefois réservées à une poignée d'initiés. D'autres images, secrètes et exclusives, ne sont jamais reproduites sur toiles. Hommes et femmes — une coopération d'ailleurs très rare dans un contexte traditionnel —, jeunes et aînés travaillent souvent ensemble les peintures acryliques. Le signataire est généralement celui qui, originaire du pays représenté, aura commencé la peinture, c'est-à-dire celui qui en aura inscrit les principaux éléments : les autres auront contribué à la finition en peignant les multiples petits points.

Dans le désert occidental, le pouvoir de l'image dépend à la fois de son contenu, de sa forme et de son contexte de production. Il est pertinent alors de se demander si les peintures acryliques ne recèlent pas un pouvoir moindre que celles produites dans un espace-temps rituel. J'ai remarqué par exemple que les artistes de Balgo ne chantent pas nécessairement lorsqu'ils effectuent les peintures acryliques alors que cette absence de chants est inconcevable lorsqu'ils peignent rituellement un corps ou un objet sacré. La pierre d'ocre, matière première utilisée aussi comme objet d'échange et médicinal, ou le sang humain, auquel le discours et la pratique culturels confèrent un pouvoir spirituel (Morphy 1989), ne sont-ils pas des matériaux au potentiel plus élevé que l'acrylique ? et le corps humain ou le flanc rocheux, des lieux d'inscription plus prégnants que la toile rigide ?

Je dirai que l'aspect davantage séculier des matériaux contemporains et leur disponibilité accrue sont deux facteurs qui encouragent une production effrénée d'images autrefois d'accès et de production plus limités. À cela il faut encore ajouter que les retombées économiques importantes pour les communautés, alliées à un désir d'affirmation et de reconnaissance de leur identité culturelle, stimulent largement les hommes et les femmes à exposer publiquement une partie d'eux-mêmes. Ils sont conscients que l'observateur occidental n'est pas nécessairement sensible au message plurivoque et vrai (*mularrpa*) transmis dans les toiles. Certains s'en consolent, sachant ainsi que ne sera pas dévoilé et rendu public ce qui leur est le plus cher. D'autres s'en attristent, car ils souhaitent, par le biais de leurs peintures, partager avec le Blanc (*Kardiya*) leur propre perception du monde, du territoire et du vrai, affirmant ainsi une identité culturelle parfois chancelante et souvent bafouée.

Dans les conditions actuelles d'existence au sein de communautés plus sédentaires, le mouvement acrylique a par ailleurs comme effet positif de faire connaître aux plus jeunes des pays d'affiliation situés au cœur du désert et qu'ils n'ont pas eu la possibilité de visiter. En règle générale, il est évident néanmoins que le mouvement acrylique et le caractère maintenant davantage public des images ancestrales occasionnent des changements dans le rapport cognitif à l'image. Il minimise la pertinence du processus graduel d'apprentissage traditionnel des corpus *Tjukurrpa* et l'impact autrefois engendré par leur dimension secrète et exclusive.

Conclusion

Dans le désert occidental, l'image, comme manifestation de l'ordre ancestral, est un référent mythico-rituel, un code social et spatial. Elle est plurivoque et pluridimensionnelle. Légués par les êtres *Tjukurrpa*, les dessins transmettent l'essence de ces êtres et de leurs actions en des lieux-dits du territoire, tout en rappelant un groupe de personnes gardiennes du pays en question. Les différents sites et campements représentés par une série de cercles concentriques et les lignes qui les joignent évoquent la dimension nomade de ces sociétés. Les cercles concentriques suggèrent l'inclusion et la non-hiérarchisation, des valeurs dominantes dans le désert occidental (Sutton 1988). Les images *Tjukurrpa*, qui sont aussi racontées, dansées et chantées, sont pour ainsi dire sans cesse prolongées, ce qui contribue à accentuer leur densité d'expérience. Cette densité suggérée par l'image trouve son

fondement dans le fait que celle-ci est une partie intrinsèque de la personne. Chaque personne est en effet l'incarnation d'un être *Tjukurrpa* et gardienne responsable des corpus mythiques et rituels associés à son site de conception, et aux pays hérités de son père et de sa mère. Chacun entretient et « cultive » une relation intimiste avec les composantes territoriales, picturales, musicales et oniriques de son être. Une telle relation engendre une richesse d'expérience, de création et d'interprétation idiosyncratiques.

Chaque représentation graphique est manifestement un espace dans l'épopée d'un être *Tjukurrpa*. À un niveau collectif, le prolongement de l'image se poursuit dans le fait que celle-ci n'est pleinement signifiée et justifiée qu'au sein du réseau plus vaste de responsabilités foncières et rituelles délimité par les itinéraires *Tjukurrpa* et leurs différents segments. L'image, même fixée sur la toile, n'est donc jamais finie : le site peint évoque nécessairement un site voisin, les actions subséquentes de l'être ancestral, et ainsi de suite... Il s'agit là d'une autre facette de l'ouverture des itinéraires *Tjukurrpa* et des réseaux qu'ils inscrivent dans un temps et un espace donnés. Ancestralement dictés, les itinéraires *Tjukurrpa* peuvent néanmoins être sujets à une relecture afin de répondre aux besoins collectifs et aux contingences historiques. Il s'agit là d'une dimension d'ouverture inhérente aux organisations sociale et territoriale. L'espace-temps onirique est alors l'intermédiaire privilégié entre les formes préexistantes et celles de leur transformation spatiale et temporelle.

Images et personnes entretiennent entre elles, avec le territoire et le monde des ancêtres une relation essentielle. Par le biais de sa configuration d'appartenance, chaque personne est responsable d'un certain nombre d'images spécifiques et de leur pouvoir d'évocation. J'ajouterai que, devant la plénitude référentielle des images et en l'absence d'un pouvoir centralisé, cette responsabilité doit être entendue comme une forme d'autonomie où chacun est en mesure de gérer sa relation avec les images (et les corpus mythico-rituels) dont il est (un des) dépositaire(s). Cette autonomie doit s'exprimer sans violer la logique territoriale, narrative et sociale manifeste dans l'image et telle que dictée par la Loi ancestrale, et doit s'articuler avec la dimension de réciprocité. Dans le cas contraire, le transgresseur, parfois même certains de ses proches, devra répondre de ses actes ou subir le châtiment de la collectivité. Le tranchant de la Loi n'entrave cependant aucunement l'expression de la créativité personnelle, dont témoigne d'ailleurs l'éclosion du mouvement acrylique.

La surproduction actuelle d'images n'a pas affecté la valeur ontogénique et ontologique du lien qui unit la personne, l'image et le territoire. Le message contenu dans une peinture acrylique, tout comme celui du motif corporel ou du dessin rupestre, est *mularrpa*. Je dirai même que dans certains cas, surtout parmi les jeunes artistes qui n'ont pas toujours eu l'occasion de visiter leur pays d'affiliation situé plus au cœur du désert, le mouvement acrylique accentue la valeur de ce lien fondamental. L'intensité des activités rituelles et initiatiques des communautés du désert occidental offre encore aujourd'hui une base solide et continue à la production d'images ancestrales.

Références

ANDERSON C. et F. Dussart
1988 « Dreamings in Acrylic : Western Desert Art » : 89-143, in P. Sutton (dir.), *Dreamings : The Art of Aboriginal Australia*. New York : George Braziller Publishers et The Asia Society Galleries.

BARDON G.
1979 *Aboriginal Art of the Western Desert*. Adelaide : Rigby.

BARWICK L.
1989 « Creative (ir)regularities : the Intermeshing of Text and Melody in Performance of Central Australian Song », *Australian Aboriginal Studies*, 1 : 12-28.

BAUME N.
1989 « The Interpretation of Dreamings : The Australian Aboriginal Acrylic Movement », *Art and Text*, 33 : 110-120.

CARPENTER E.
1973 *Oh, What a Blow that Phantom Gave Me !* New York : Holt, Rinehart and Winston.

DUBINSKAS F. et S. Traweek
1984 « Closer to the Ground : A Reinterpretation of Warlpiri Iconography », *Man*, 19, 1 : 15-31.

DUSSART F.
1988 *Warlpiri Women's Yawulyu Ceremonies. A Forum for Socialization and Innovation*. Thèse de doctorat, Australian National University, Canberra.

ELKIN A.P., R.M. Berndt et C.H. Berndt
1950 *Art in Arnhem Land*. Melbourne : F.W. Cheshire.

GLOWCZEWSKI B.
1989 *Les rêveurs du désert. Aborigènes d'Australie*. Paris : Plon.
1991 *Du rêve à la loi chez les Aborigènes. Mythes, rites et organisation sociale en Australie*. Paris : Presses Universitaires de France.

GLOWCZEWSKI B. (textes réunis par)
1991 *Yapa. Peintres aborigènes de Balgo et Lajamanu*. Paris : Beaudoin Lebon éditeur.

JONES P.
1988 « Perceptions of Aboriginal Art : A History » : 143-180, in P. Sutton (dir.), *Dreamings : The Art of Aboriginal Australia*. New York : George Braziller Publishers et The Asia Society Galleries.

KUPKA K.
1965 *The Dawn of Art. Painting and Sculpture of Australian Aborigines*. Sydney : Angus and Robertson.
1972 *Peintres aborigènes d'Australie*. Paris : Musée de l'Homme.

MEGGITT M.J.
1962 *Desert People*. Sydney : Angus & Robertson.

MORPHY H.
1989 « From Dull to Brilliant : the Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu », *Man*, 24, 1 : 21-40.

MUNN N.
1986 *Walbiri Iconography*. Chicago : Chicago University Press (1e éd. 1973).

MYERS F.R.
1986 *Pintupi Country, Pintupi Self : Sentiment, Place and Politics among Western Desert Aborigines*. Washington, D.C. et Canberra : Smithsonian Institution Press et Australian Institute of Aboriginal Studies.
1989 « Truth, Beauty and Pintupi Painting », *Visual Anthropology*, 2 : 163-195.
1990 « Representing Culture : The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings », *Cultural Anthropology*, 6, 1 : 28-58.

POIRIER S.
1990 *Les jardins du nomade. Territoire, rêve et transformation chez les groupes aborigènes du Désert Occidental australien*. Thèse de doctorat, Université Laval, Québec.

SAHLINS M.
1985 *Islands of History*. Chicago : Chicago University Press.

SPENCER B. et F.J. Gillen
1927 *The Arunta*. Londres : McMillan.

STANNER W.E.H.
1966 *On Aboriginal Religion*. Sydney : Sydney University Press.
1979 *White Man Got no Dreaming. Essays 1938-1973*. Canberra : Australian National University Press.

SUTTON P.
1988 « The Morphology of Feeling » : 59-89, in P. Sutton (dir.), *Dreamings : The Art of Aboriginal Australia*. New York : George Braziller Publishers et Asia Society Galleries.

TONKINSON R.
1978 *The Mardudjara Aborigines. Living the Dream in Australia's Western Desert*. New York : Holt, Rinehart & Winston.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Cosmologie, personne et expression artistique dans le désert occidental australien

L'auteure analyse le système de représentations graphiques du désert occidental australien et la manière dont celui-ci lie de manière intrinsèque les hommes, le territoire et les ancêtres. La présentation de la valeur polysémique et contextuelle des images et de leurs modalités d'accès rend compte de la pratique des acteurs, sur un plan personnel et collectif. La relecture spatiale et temporelle des référents mythico-rituels de ces images témoigne de leur dimension d'« ouverture ». La large production d'images qui découle de l'introduction récente de l'acrylique sur toile demande également quelques considérations.

Cosmology, Person, and Artistic Expression in the Australian Western Desert

The author analyses the system of graphic representations of the Australian Western Desert and the way it intrinsically links the human beings, the land and the ancestors. The presentation of the polysemic and contextual value of the images and of their modalities of access brings forth the praxis of the actors, on a personal and collective level. The spatio-temporal reinterpretation of the mytho-ritual referents of such images gives evidence of their dimension of « openness ». The large production of images that derives from the recent introduction of acrylic on canvas must as well be considered.

Sylvie Poirier
Département d'anthropologie
Université de Montréal
Case postale 6128, succursale A
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7