

• AUSTRALIE •


Festival
d'Automne
PARIS



Qantas dessert en Australie plus de villes qu'aucune autre compagnie aérienne.



QANTAS vous emmène à
PERTH, DARWIN,
ADELAIDE, BRISBANE,
TOWNSVILLE, SYDNEY,
et MELBOURNE. La seule
Compagnie internationale
à desservir les sept villes
principales.

Voyagez dans nos confort-
ables et luxueux 747. Notre
incomparable service à bord
vous fera découvrir le chaleur-
eux accueil Australien.

Vols quotidiens de Londres
et plusieurs fois par semaine de
Francfort, Amsterdam et Rome.

QANTAS 
Ligne Aérienne Australienne.

7 RUE SCRIBE, 75009 PARIS. TEL: 266.52.00. 55 PLACE DE LA RÉPUBLIQUE, 69002 LYON. TEL: 837.66.25.

Festival d'Automne à Paris
Directeur Général : MICHEL GUY

ASSOCIATION SUBVENTIONNÉE PAR :

LE MINISTÈRE DE LA CULTURE
LE MINISTÈRE DES RELATIONS EXTÉRIEURES
LA VILLE DE PARIS

AUSTRALIE

SEPTEMBRE-NOVEMBRE 1983


Festival
d'Automne
PARIS

Le programme AUSTRALIE 1983 a été réalisé en collaboration avec :

En Australie :
AUSTRALIA COUNCIL
ABORIGINAL ARTISTS AGENCY
ABORIGINAL CULTURAL FOUNDATION
QANTAS AIRWAYS

En France :
ASSOCIATION FRANÇAISE
D'ACTION ARTISTIQUE
SERVICE DES RELATIONS
INTERNATIONALES DU MINISTÈRE DE
LA CULTURE
RADIO-FRANCE,
PROGRAMME MUSICAL
DE FRANCE CULTURE

Le Festival d'Automne remercie
Monsieur Peter Curtis,
Ambassadeur d'Australie en France
Docteur Timothy Pascoe,
Président, Australia Council
Maurice Jupurrula Luther,
Vice-président,
Aboriginal Cultural Foundation
Gawirrin Gumana,
Vice-président,
Aboriginal Cultural Foundation
Monsieur Jean-Bernard Mérimée,
Ambassadeur de France en Australie
Monsieur Jean-Claude Redonnet,
Conseiller Culturel
et
Lance Bennett, Craig Bolles, John Cooper,
Donna Greaves, Leigh Hobba, James
Murdoch, Jennifer Phipps, Barbara
Spencer, Jennifer et Anthony Wallis

Traductions : Serge Grunberg

Réalisation du projet Australie 83 :
Joséphine Markovits

CALENDRIER

MUSICIENS ET DANSEURS ABORIGENES

BOUFFES DU NORD
DU 5 AU 15 OCTOBRE
CYCLES DE CHANTS ET DE DANSES
Du Nord-est d'Arnhem Land ; moitiés* Dhuwa et Irritja
1. Tjambuwal, l'homme-tonnerre
2. Barnumbirr, l'étoile du matin
3. Wuyal, héros-chasseur de miel
4. Ganbulabula, chef des Mukuy (Esprits des morts)
5. Birrindji, l'innovateur
Du Désert Central, tribu Warlpiri
1. Pulapa Tjundu
Dans le cadre de la saison Alpha-Fnac

NOUVELLE MUSIQUE

CENTRE GEORGES POMPIDOU
(grande salle)
19 OCTOBRE et 20 OCTOBRE, 20 h 30
Jon Rose : improvisation/ Martin Wesley-Smith :
œuvres pour synthétiseur Fairlight CMI, bandes, films et
diapositives. Improvisations en duo.
20 OCTOBRE, 18 h 30
Démonstration du synthétiseur Fairlight CMI
21 OCTOBRE ET 22 OCTOBRE, 20 h 30
Sarah Hopkins, violoncelle/
Ros Bandt, psaltérion et instruments
expérimentaux, improvisations et œuvres
en solo ou duo/David Chesworth, synthétiseur,
claviers, projections
22 OCTOBRE ET 23 OCTOBRE, 18 h 30
Warren Burt, ordinateur-synthétiseur, électronique en
direct, piano /Chris Mann, textes et voix solo/Ron
Nagorcka, didjeridu, piano, électronique en direct
Coréalisation : Centre Georges Pompidou.

FILMS

ARTHUR ET CORINNE CANTRILL
CENTRE GEORGES POMPIDOU
(petite salle)
DU 19 AU 23 OCTOBRE
Films 16 mm, couleur et noir et blanc.
Earth Message/ Reflections on 3 images by Baldwin
Spencer/ Two Women/ Seven Sisters/ Wilpena
Bouddi/ Warrah/ Studies in Image (De)generation/ Katat-
juta/ Rock Wallaby and Black Bird.

* voir page 9 "organisation sociale"

INSTALLATION/PERFORMANCE

LEIGH HOBBA : THE DREAMING
ARC/MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
(salle New York)
DU 27 AU 30 OCTOBRE
Coréalisation : ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de
Paris

EXPOSITIONS

PAPUNYA /PEINTURES ABORIGENES
AMBASSADE D'AUSTRALIE
DU 28 SEPTEMBRE AU 30 OCTOBRE
Exposition des peintures (acrylique/toile) de 17 artistes
de la communauté aborigène de Papunya (désert cen-
tral).

PEINTURES TRADITIONNELLES SUR ÉCORCE
DE LA TERRE D'ARNHEM
MUSÉE DES ARTS AFRICAINS ET OCEANIENS
A PARTIR DU 29 SEPTEMBRE
Réouverture de la Salle d'Australie

RE-CONSTRUCTED VISION, photographies
contemporaines
MUSÉE DES ARTS AFRICAINS ET OCEANIENS
DU 28 SEPTEMBRE AU 7 NOVEMBRE

Parallèlement l'ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de
Paris présente :
D'UN AUTRE CONTINENT : L'AUSTRALIE,
LE RÊVE ET LE RÉEL
ARC/MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
DU 4 OCTOBRE AU 5 DÉCEMBRE
Production : Association Française d'Action Artisti-
que/ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

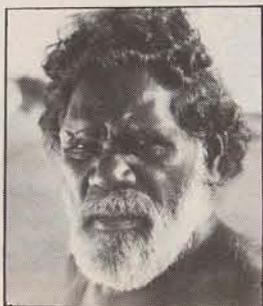
PROGRAMME MUSICAL FRANCE CULTURE AUSTRALIE :

15, 16 et 28, 29, 30 OCTOBRE
Vingt heures de programmes à partir d'éléments
enregistrés au cours des manifestations du Festival
d'Automne (musique aborigène, nouvelle musique),
de documents proposés par ABC (rock, jazz), émis-
sions sur Percy Grainger, Nellie Melba, ainsi qu'une
histoire de la musique australienne par J. Murdoch.

"Earth Message", film d'Arthur et Corinne Cantrill.



...Tous les chants, danses, cérémonies traditionnels sont la propriété des clans tribaux des territoires aborigènes. Les Héros Ancestraux du "Temps du rêve" les ont créés puis distribués aux clans dépositaires ; ainsi les chefs de clan ont-ils le devoir sacré, transmis depuis des générations, de les garder et de les préserver. Ces chants et ces danses relèvent soit du domaine public à caractère sacré, soit, pour la plupart, du domaine "secret/sacré". Pour rassembler les participants à ce voyage, à l'invitation du Festival d'Automne à Paris, les chefs des communautés, Gawirrin Gumana, au nord-est d'Arnhem Land, et Maurice Jupurrula Luther dans le Désert Central, ont dû consulter les autres chefs religieux, discuter du choix des meilleurs chanteurs, musiciens et danseurs, puis déterminer quels chants et quelles danses pouvaient être présentés. Nous n'avons jamais éprouvé le besoin de former une compagnie de chanteurs et de danseurs pour faire la démonstration de notre identité culturelle tribale, car nous n'avons jamais perdu cette identité ! Nous espérons que ces représentations à Paris seront pour vous l'occasion de découvrir la richesse de nos traditions si vivantes...



NANDJIWARRA
AMAGULA
Président,
Aboriginal Cultural
Foundation

LANCE BENNETT*

HISTOIRE ET TRADITIONS

LES PREMIERS AUSTRALIENS

Les archéologues ont la preuve que des Aborigènes vivaient en Australie il y a au moins 40 000 ans, émigrés des îles du sud-est asiatique durant la dernière grande ère glaciaire (Pleistocène), lorsque le niveau des océans chuta brutalement en raison du gel d'une grande partie des mers du globe. Le continent vint alors rejoindre la Nouvelle-Guinée et la Tasmanie et des fossés marins d'à peine cent kilomètres de large le séparaient de l'Indonésie. On suppose que les hommes réussirent à atteindre le grand continent austral au moyen d'une forme assez primitive de vaisseau, réussissant ainsi la première traversée d'une mer par l'homme préhistorique. Il y a 7000 ans, le niveau des mers avait atteint celui que nous connaissons aujourd'hui. La forme présente de l'Australie était devenue définitive. Et les Aborigènes se retrouvèrent presque complètement isolés du monde extérieur.

L'IMPACT DES NOUVEAUX ARRIVANTS

En 1788, quand débute la colonisation britannique dans les régions méridionales et tempérées d'Australie, on estime à 250 000 - 300 000 le nombre des Aborigènes vivant en groupes distincts sur l'ensemble du continent. Mais ce chiffre allait connaître une chute dramatique avec la colonisation. D'abord, les Aborigènes étaient évidemment incapables de résister aux maladies apportées avec eux par les nouveaux occupants. Ensuite l'inévitable conflit entre ces nomades qui chassaient et vivaient en économie de cueillette et les colons éleveurs de moutons, fut la cause d'innombrables massacres. Maladies et escarmouches avec les forçats-paysans de l'île de Tasmanie causèrent même l'extinction totale des 7000 aborigènes vivant sur l'île, dont le dernier mourut en 1876. Sur le continent, ce fut l'apparence physique elle-même des premiers habitants du Sud qui changea considérablement, à la suite de nombreux mélanges avec les envahisseurs ; les langues traditionnelles et la science des cérémonies religieuses traditionnelles qui avaient maintenu un ordre social dans les divers groupes aborigènes, disparurent. Ainsi ne restent aujourd'hui, dans les zones densément peuplées du Sud australien, que quelque 80 000 métis aborigènes aculturés, qui forment une minorité essentiellement pauvre, au milieu d'un réseau social qui, à la base, est celui des grandes agglomérations urbaines occidentales.

LA SURVIE DES TRIBUS

La situation est diamétralement opposée dans les régions tropicales du nord de l'Australie qui, bien que fertiles et riches en minerais, ne sont, encore à ce jour, que très peu peuplées par les Européens. De même pour les immenses régions semi-arides ou désertiques de l'Intérieur.

Le Nord a toujours compté une grande densité de peuples indigènes et de nombreux groupes tribaux aux langues distinctes, dont chacun avait des formes particulières de cérémonies religieuses. Au sud, dans les régions désertiques, la population a toujours été beaucoup moins dense : on n'y trouvait qu'un petit nombre de groupes linguistiques (tribus) appartenant chacun à des territoires beaucoup plus vastes que ceux des tribus du Nord. Protégés par leur éloignement des grandes villes du Sud et aidés par une politique officielle de plus en plus éclairée, les quelque 45 000 Aborigènes traditionnels de race pure qui vivent dans ces régions éloignées ont été encouragés à préserver, en maintenant le cérémonial de leur vie religieuse, leur sens d'une identité culturelle différente.

* Textes de Lance Bennett, établis après consultation des chefs tribaux.
© version anglaise Aboriginal Cultural Foundation.

LE TERRITOIRE DU NORD

Le Territoire du Nord est, de toutes les régions d'Australie, la dernière à avoir subi le traumatisme de la colonisation blanche. En 1862, les quatre États continentaux, les New South Wales, Victoria, Western Australia et Queensland négocièrent leurs frontières avec le Colonial Office de Londres. La zone qui restait et que l'on appelait, comme aujourd'hui, le Northern Territory, était immense - 1 350 000 kilomètres carrés* - mais considérée comme si lointaine et si impropre au développement de l'agriculture ou de l'élevage, que les Anglais et les Australiens de souche britannique du XIX^e siècle, qui avaient déjà du mal, en terme de capital et de main-d'œuvre, à exploiter leurs États, l'ignorèrent presque totalement.

LE "TOP END"

La région du Territoire comprise entre les villes de Katherine et de Darwin, entre le 11^e et le 15^e degré de latitude sud, en pleine zone tropicale, est appelée "Top End" par ses habitants. Les températures maximales n'y varient guère dans l'année (28° à 33°) et ne sont pas considérées comme élevées par les habitants du sud-australien ; en revanche, les variations saisonnières y sont très marquées. La saison sèche dure d'avril à octobre. En novembre et en décembre, l'humidité augmente et les nuages se regroupent en énormes formations. De janvier à mars, les pluies sont abondantes et quotidiennes : c'est la mousson qui arrive du nord-est, et la terre éclate littéralement de verdure. Le Top End, entouré par trois mers, a des côtes bordées d'immenses plages de sable blanc. A l'intérieur des terres, on trouve des forêts d'eucalyptus où dominent les bois rouges et les arbres à écorce filamenteuse, ainsi que certaines variétés de palmiers.

Le Top End prit le nom d'Arnhem Land, d'après le vaisseau hollandais Arnhem qui releva la côte nord-est en 1623. Aujourd'hui, le nom est utilisé en un sens plus restreint pour désigner la vaste région de 96 089 kilomètres carrés que possèdent les Aborigènes, entourée, à l'est par le golfe de Carpentaria, au nord par la mer d'Arafura, au sud par le fleuve Roper et à l'ouest par le Kakadu National Park, également possession des Aborigènes.

Les Aborigènes de cette région menaient une vie semi-nomade. Les femmes apportaient les ingrédients du régime de base fait d'ignames, de racines, de fruits, de noix, de graines, de petits animaux et de coquillages. Les hommes récoltaient le miel sauvage, chassaient (les kangourous qu'ils tuaient au javalot ou qu'ils attrapaient, les wallabies, les émeus, les goannas, serpents, oiseaux, dugongs, tortues et autres poissons), cueillaient ou fouillaient la terre pour rapporter la nourriture.

La cuisine était un art simple et rapide : on jetait animaux, oiseaux et reptiles dans le feu, on les laissait rôtir quelques instants, puis on les démenbrait et on les mangeait.

Les familles se promenaient à travers leur pays au rythme des cycles saisonniers des fruits, des mures, des noix et des racines. Parfois, ils chassaient sur les terres d'autrui, mais uniquement s'ils en avaient la permission.

Les possessions matérielles étaient réduites au minimum : les femmes portaient des bâtons pour fouiller la terre et des sacs tissés ; les hommes avaient des javalots, des woomeas (lance-javalot), des gourdins et des haches de pierre. Ils écrasaient racines et ocres avec des pierres tranchantes et aiguisaient leurs instruments en bois avec des silex. Ils ne portaient que peu de vêtements : le plus souvent une ceinture de corde d'où pendaient quelques fibres ou fourrures.

Leurs petites huttes, n'étaient construites qu'au début de la saison des pluies, avec des plaques d'écorce d'arbre. Durant la saison sèche, on se contentait de simples brise-vent faits à l'aide de rameaux.

Les premiers colons ne remarquèrent chez les indigènes ni organisation sociale, ni philosophie religieuse qui réglât tous les actes de la vie, ni la relation profondément spirituelle qui unit l'homme

* (plus de deux fois la France)

et sa terre. Pourtant, les blancs n'étaient pas les premiers à entrer en contact avec les Aborigènes de la côte septentrionale de l'Arnhem Land, isolés du reste de la planète depuis des millénaires. D'environ 1650 à 1907 des pêcheurs indonésiens venaient une fois l'an sur la côte d'Arnhem Land pour récolter les bèches-de-mer, mets particulièrement appréciés des gastronomes chinois. Ils venaient aux Aborigènes la location de leurs plages et de leurs eaux côtières, mais ne les employaient que rarement comme main-d'œuvre. Et, comme ces Macassars n'étaient que des visiteurs saisonniers, ils n'eurent qu'une influence marginale sur la vie des Aborigènes.

LE DESERT

Au sud de l'agglomération qui, de nos jours, s'appelle Katherine, s'étend à perte de vue le désert semi-aride : pas de dunes, mais des plaines ondulantes et des affleurements rocheux, parsemés de spinifex (ou "herbe à porc-épic"), et d'arbres appelés mulgas ; le long des lits ensablés des criques, on trouve des eucalyptus appelés "gommages fantômes" et des acacias. La pluviométrie annuelle de cette région n'atteint que 230 mm, et les variations saisonnières de températures y sont extrêmes. La température à l'ombre, durant l'accablant "été" des mois de novembre et décembre, va de 38° à 47°. Durant les mois d'"hiver" de juin et juillet, elle descend jusqu'à 20° le jour et 5° la nuit. Pendant les mois plus frais, des vents violents chargés d'une fine poussière soufflent de l'est. Chaque tribu du Désert possède un domaine immense. Le territoire le plus étendu est celui du peuple Warlpiri, qui occupe quelque 142 000 kilomètres. Chaque individu possède ainsi statistiquement 90 kilomètres carrés. (On estime la densité de population des côtes d'Arnhem Land à un habitant pour 1,13 km²). Pêche, chasse, cueillette, le mode de vie des Aborigènes du désert est le même que dans le Top End.

LA FRONTIÈRE BLANCHE

LA CÔTE NORD

Entre 1824 et 1849, les Anglais firent trois tentatives pour établir une colonie sur la côte septentrionale du Northern Territory. Ces tentatives échouèrent pour des raisons diverses. Mais en 1863, enthousiasmée par les premiers rapports des explorateurs qui avaient traversé le continent, la jeune colonie d'Australie du Sud annexa le Northern Territory, déterminée à réussir là où les Britanniques avaient échoué. Dès 1869, on décida de l'emplacement de la capitale Darwin, et en 1872, la ligne continentale de l'Overland Telegraph, qui reliait Darwin à Adelaïde au sud, et à Londres et au reste du monde au nord, fut terminée. On découvrit de l'or à Pine Creek peu après ; un grand nombre de prospecteurs, parmi lesquels beaucoup de Chinois - commença d'affluer. Mais les mines d'or s'épuisèrent en même temps que les espoirs d'Adelaïde d'une colonisation régulière. Une tentative d'établir une station d'élevage dans l'Arnhem Land oriental échoua en 1893, lorsque l'on s'aperçut que le terrain n'y était pas favorable ; les Aborigènes s'étaient montrés très hostiles à ce projet. Une deuxième tentative de même nature, entreprise entre 1903 et 1909, échoua pour les mêmes raisons : le bétail s'éparpillait dans la brousse, et les chasseurs Aborigènes, malgré les coups de fusil des blancs et du personnel métis, guettaient inexorablement les bêtes avec leurs javalots.

En 1911, constatant la faillite de toutes ces aventures, Adelaïde raya le Territoire de sa carte ; l'investissement n'était pas bon. L'Australie méridionale remit l'administration du Territoire au gouvernement fédéral. Les cinquante premières années de colonisation blanche du Territoire finissaient en triste faillite.

LE GOUVERNEMENT DE CANBERRA
ENTRE LES DEUX GUERRES

Pendant les trois décennies qui suivirent, le gouvernement fédéral ne réussit guère mieux que l'État de South Australia. Les entreprises agricoles financées s'écroulèrent ; les fermiers blancs n'avaient aucune expérience de l'agriculture tropicale. Et de plus, il restait encore beaucoup de terres disponibles dans les



Nord-est d'Arnhem Land : Cycle de l'Étoile du Matin, Barnumbir (voir page 13).

États du sud au climat plus tempéré. On ouvrit un grand nombre de missions pour protéger les Aborigènes des vices des blancs et pour ouvrir leur âme à Jésus ! Mais le nombre d'Aborigènes qui sortirent du "bush"* fut relativement faible. Quant aux indigènes qui restèrent dans les missions plus d'une saison, ils étaient franchement rares. Darwin, le centre administratif végétait, à peine soutenu par les fonds gouvernementaux réduits au minimum : on sortait tout juste de la grande dépression.

Pour les Aborigènes, la vie entre les deux guerres mondiales continua comme avant. Au sud de Katherine, les jeunes hommes du Désert continuèrent de servir de main-d'œuvre bon marché aux grands éleveurs, et quelques autres, attirés par la ville, s'y rendaient pour faire les travaux les plus pénibles, mais les missions installées dans les vastes réserves aborigènes du Top End ne faisaient que peu de progrès.

Pourtant, deux facteurs allaient faire de cette période un tournant dans l'administration des affaires indigènes. D'abord la grande vague universelle d'humanisme anti-colonialiste née au lendemain de la Grande Guerre. A partir des années vingt, plusieurs organisations s'occupant du bien-être des Aborigènes furent fondées, qui firent pression sur le gouvernement australien, comme d'ailleurs la majorité des anthropologues. Ensuite, les efforts de recensement entrepris dans les années trente, montrèrent que la population noire du Territoire ne diminuait plus. Les aspects positifs de la politique de protection des Aborigènes étaient nets ; ainsi purent se formuler des propositions pour une race qui n'était plus considérée comme mourante.

Il devait y avoir néanmoins une dernière flambée de violence raciale aux confins de la colonie blanche. Les nomades Warlpiri, dans le territoire desquels venait parfois se perdre le bétail, et dont peu de membres avaient des contacts suivis avec les blancs, furent poussés par la grande sécheresse de 1924-1929 à se rapprocher des stations pour obtenir de l'eau et de la nourriture. Le nombre d'animaux tués au javalot s'accrut. Rares étaient les fermiers qui avaient les moyens ou l'envie de distribuer de la viande aux indigènes. En 1928 un chasseur de dingo, solitaire et blanc, fut tué par les Warlpiri qui voulaient sans doute

lui voler ses rations alimentaires ; et peu après, un berger blanc fut assassiné. Un groupe de policiers partit en voiture de Coniston Station et abattit trente et un Warlpiri (hommes et femmes) - selon la version officielle. Trois fois plus, si l'on en croit les victimes. Les Warlpiri s'enfuirent de leur vaste territoire ; certains ne revinrent jamais. Ils se réfugièrent dans de lointaines stations d'élevage. Les Australiens des villes furent horrifiés, et si la Commission d'enquête blanchit la police, le grand public sut parfaitement à quoi s'en tenir.

Les effets de cette prise de conscience n'allaient pas tarder à se faire sentir. En 1932, le clan Djapu de Caledon Bay, assassina cinq pêcheurs de bèches-de-mer japonais, et en 1933, un policier chargé de l'enquête fut mortellement blessé par un javalot djapu. Quand la presse fit état d'une rumeur selon laquelle la police entendait se venger massivement du clan, le Premier Ministre fut confronté à une telle avalanche de lettres de protestation et de télégrammes qu'il déclara que son gouvernement ne tolérerait jamais l'idée d'une expédition punitive. Aucun gouvernement, désormais, ne put en passer par là.

En 1931, l'énorme Réserve d'Arnhem Land fut déclarée refuge inviolable pour les Aborigènes qui y résidaient. Des anthropologues, tels que A.P. Elkin, W.H. Stanner et T.G.H. Strehlow, cherchèrent à éclairer le public sur la culture tribale et on conseilla vivement aux fonctionnaires d'assister à des cours, à l'Université de Sydney.

LES BOULEVERSEMENTS DE LA GUERRE DU PACIFIQUE

La Seconde Guerre Mondiale fut une époque mémorable, tant pour les blancs que pour les noirs vivant dans le Territoire. Entre 1942 et 1944 les Japonais bombardèrent massivement. On évacua les Aborigènes de la zone de Darwin, trop dangereuse, vers des camps de travail militaires qui jalonnaient la route nord-sud (enfin terminée) jusqu'à Alice Springs. L'armée mettait un point d'honneur à distribuer une nourriture de haute qualité aussi bien aux vieux et aux pauvres qu'aux travailleurs aborigènes. Ainsi naquit un nouveau style de rapport qu'adopteraient après la guerre les missions et les établissements aborigènes financés par le gouvernement.

L'APRÈS-GUERRE

Le gouvernement, dont la politique dans les années de l'avant-guerre, consistait à protéger les aborigènes traditionalistes des influences les plus pernicieuses de la société occidentale tout en attendant la mort, censément inévitable, de la race, s'était résolu à une attitude plus positive depuis qu'on savait que le nombre des Aborigènes traditionalistes augmentait à un taux supérieur à celui du reste de la population australienne. Pendant les années cinquante, il mit donc l'accent sur la formation des Aborigènes pour tenter de les assimiler à la communauté australienne. Dans les années soixante, le gouvernement insista moins sur cet aspect et, en 1965, la politique officielle était à la fois l'enseignement de connaissances occidentales qui permettraient aux Aborigènes d'obtenir "une complète égalité de chance par rapport aux autres australiens", et l'encouragement à maintenir leurs traditions et la fierté de leur patrimoine aborigène". Un slogan circula : Encourageons les indigènes à adopter "le meilleur du nouveau", tout en sauvegardant "le meilleur de l'ancien".

L'AUTO-ADMINISTRATION, LE DROIT A LA TERRE, LES "HOMELANDS"

Durant les années soixante-dix, la politique officielle s'orienta surtout vers le self-management, l'auto-administration. La direction des missions et des établissements fut confiée à des conseils communautaires aborigènes élus auxquels on abandonna la propriété des installations locales. Ces conseils reçurent une subvention annuelle du gouvernement.

Mais déjà un changement radical se dessinait dans les zones traditionalistes du Nord et du Désert : la décentralisation, ou mouvement des "homelands" (patrie). C'est en 1970, en effet, que, spontanément, - et sans doute de peur que les enseignants blancs ne détruisent lentement leurs traditions culturelles, - de nombreux clans, installés dans les missions et autres établissements gouvernementaux, retournèrent vers leurs patries d'origine, leur territoire de clan dans le bush. Le premier réseau de centres traditionnels (souvent désignés par le terme "outstation", station éloignée) fut créé, avec l'aide du gouvernement, au sud et au sud-ouest de Yirrkala. Puis on créa d'autres réseaux, dans le nord et le Désert. Et c'est en 1970 également qu'eut lieu le fameux procès "les chefs de clans contre Nabalco", point culminant du mouvement né en 1963 pour que soit reconnue formellement aux Aborigènes la propriété de leurs territoires. Au cours de ce procès, les chefs contestèrent au gouvernement le droit de négocier avec la compagnie Nabalco les droits d'exploitation minière de la bauxite de Yirrkala, sans que les propriétaires traditionnels n'eussent donné leur permission. Le verdict fut rendu en 1971, il concluait que, sous le règne légal de l'homme blanc, les Aborigènes n'avaient aucun droit sur leur terre. La décision de modifier la loi de l'homme blanc fut prise par le gouvernement, travailliste à l'époque, et avalisée par le gouvernement suivant (coalition conservatrice) qui adopta le Land Rights Act (décret sur les droits à la terre) en 1976. Depuis, 29 % du Northern Territory sont devenus terre aborigène à propriété perpétuelle et inaliénable ; 18 % sont encore revendiqués ; ce qui équivaut au total à presque la moitié de l'ensemble du Northern Territory. D'après le décret, tout groupe tribal d'Aborigènes traditionalistes qui peut prouver au Commissaire à la terre qu'il est fortement attaché par tradition religieuse à un territoire a droit à un titre de propriété à perpétuité, à condition que le terrain ne soit pas situé dans une ville.

Un des aspects de l'auto-administration des aborigènes sur les terres qui leur reviennent est que, tout en cherchant à s'attirer le bon vouloir des blancs, dont ils reconnaissent qu'il leur est indispensable, les Aborigènes préfèrent garder le monde occidental à bonne distance. L'exemple le plus flagrant en est la limitation des entrées sur leurs territoires.

Depuis la création des immenses réserves du Nord et du Désert dans l'immédiate avant-guerre, les Aborigènes ont toujours joui d'une grande liberté de mouvement, tant pour entrer que pour sor-

tir de ces régions, dont l'entrée pour les blancs était strictement soumise à l'obtention d'un permis délivré par des fonctionnaires basés à Darwin ou à Alice Springs. Sous le règne de l'auto-administration, il faut obtenir la permission du conseil aborigène, qui répond souvent aux demandes par un "non tribal".

Dans les "stations éloignées", où la permission ne peut être accordée que par les chefs, le mode de vie traditionnel est scrupuleusement protégé des influences extérieures. Il existe aujourd'hui, une dizaine de ces stations éloignées au sud et au sud-ouest de Yirrkala, qui toutes, sont florissantes. Chaque station est dirigée par le chef religieux du clan local. Chacune a une population qui, en moyenne, avoisine les 70-80 personnes. Chaque centre possède, soit un véhicule tout-terrain, soit un tracteur, offert par le gouvernement.

Le système routier entre les stations consiste en de rudes pistes de brousse que seuls des véhicules tout-terrain peuvent emprunter. Et si les chefs des différentes stations souhaitent moderniser les routes pour leur propre usage, ils craignent aussi que cela n'incite les étrangers à visiter davantage ces régions. Beaucoup s'inquiètent en effet de ce que des fonctionnaires citent souvent le tourisme comme étant l'industrie potentielle la plus prometteuse du Territoire. C'est également pour que le monde extérieur reste à bonne distance, que les chefs font en sorte que, seuls des monoplane puissent emprunter les courtes pistes de chaque station.

Chaque station a un petit magasin. Le camion du clan y apporte de la nourriture occidentale, mais l'alcool est formellement interdit. Ceux qui veulent faire la fête doivent aller dans l'établissement aborigène le plus proche, où l'alcool est permis, ou en ville. Des équipes médicales, composées d'un médecin blanc qui s'accompagne de jeunes infirmiers aborigènes des deux sexes, viennent une fois par mois, et le personnel médical fait état des progrès sanitaires parmi les habitants des stations.

Le contact avec la plus proche "resource community" (terme qui désigne l'ancienne mission ou l'établissement gouvernemental) est assuré par de simples émetteurs-récepteurs qui fonctionnent sur des batteries d'automobiles.

Dans les écoles des stations, les enseignants, aborigènes, sont des membres du clan local. On y enseigne le dialecte du clan en utilisant des programmes de transcription alphabétique bilingue que préparent les responsables de l'éducation de Darwin.

Mais cette atmosphère pacifique et cette fierté d'avoir retrouvé son identité ne sont pas limitées aux habitants des stations du Territoire du Nord.

Dans le désert aussi, des communautés aborigènes importantes ont beaucoup réalisé, ces dix dernières années. Les plus dignes et les plus fières sont Lajamanu et la station d'élevage de Willowra, les deux bastions principaux de la tribu Warlpiri.

Le conseil élu se réunit chaque semaine avec les "anciens", - terme qui désigne les leaders religieux par naissance et par ancienneté. Le conseil présente son rapport aux "anciens", ces derniers faisant part de leurs observations et de ce qu'ils souhaitent voir réaliser par le conseil. L'esprit de coopération et l'harmonie qui régissent sont impressionnants : il n'y a pas de fossés des générations.

Le rôle des femmes dans la réussite de cette stabilité sociale est évident. Des représentants d'autres communautés tribales du Désert ont demandé aux conseillers de Lajamanu : "Comment faites-vous pour qu'il n'y ait pas une goutte d'alcool chez vous ?" "Le secret, répondirent aussitôt les hommes de Lajamanu, c'est que nous encourageons les femmes (qui ne constituèrent jamais un groupe timoré) à s'exprimer sur la question de l'alcool !"

Lajamanu présente ainsi plusieurs avantages : sa composition sociale est homogène, il n'y a pas de problème d'alcoolisme, et la communauté est assez éloignée de tout centre urbain pour ne pas vivre sous la menace du tourisme. Mais, surtout, les Aborigènes ont ici conscience que l'auto-administration fonctionne bien et que les blancs n'ont plus leur destin en main.

* bush : immenses contrées sauvages



Enfants Warlpiri à Lajamanu

LA TRADITION :

LE PEUPLE ET LA TERRE

La relation entre peuple et terre est un thème central dans la religion des Aborigènes, et dans la relation sociale en général. Le peuple hérite de droits et de devoirs envers une terre bien précise, par ses pères. On croit que ces droits, hérités des Êtres Surnaturels qui ont fondé l'ordre de l'univers au Commencement des temps, se sont transmis de génération en génération, par la lignée mâle. La responsabilité d'une terre implique qu'on en prenne soin à travers les cérémonies sacrées appropriées - dont certaines sont "ouvertes" ou publiques, et d'autres "intérieures", c'est-à-dire gardées strictement secrètes. Ces rites ont été prescrits, au Commencement, par les Esprits qui étaient eux-mêmes, et resteront pour toujours, partie spirituelle intégrante de cette terre.

En pratique, cette responsabilité échoit aux adultes de sexe masculin. La raison en est que les membres d'une descendance, ou clan, n'ont pas le droit, de par les lois traditionnelles d'organisation sociale, de se marier entre eux, mais doivent au contraire chercher un conjoint dans un autre groupe. Ce sont les femmes qui, d'habitude, déménagent pour aller vivre avec leur mari et qui les assistent dans leurs activités cérémonielles pour la terre ; car la terre de leur mari deviendra l'héritage de leurs enfants.

Chaque individu, quel que soit son sexe, reste membre de son clan pour toujours ; même après la mort, une facette de l'esprit retourne vers sa terre (celle de son père). Dans certaines régions du Nord, on croit qu'une autre facette de l'esprit se rend, après la mort, vers la terre des morts qui fut désignée pour son groupe au Commencement.

L'ORGANISATION SOCIALE

Les Aborigènes disposent, pour s'assurer de la coopération de tous, d'un système extrêmement élaboré d'organisation sociale. Fondamentalement, la société est divisée en deux "moitiés". On

appartient à la même moitié que son père. Chaque "moitié" se compose de quatre catégories ou sous-sections. Le système de sous-sections donne le cadre de toute une variété de règles maritales très précises. Un membre d'une sous-section particulière sait que son conjoint doit être - en tant que première préférence ou partenaire idéal - membre d'une sous-section particulière de la moitié opposée. Dans le nord-est d'Arnhem Land, par exemple, la femme idéale, pour un homme, est celle qui est la "fille du frère de la mère" par rapport à lui. Le beau-père potentiel d'un garçon, ou le mari de sa sœur, lui sert de tuteur lors de sa circoncision, et ensuite pour le reste de sa vie. Ce système est construit sur des choix maritales fondés sur la parenté.

Le système de parenté, que structure la grille des sous-sections de la moitié, détermine aussi comment les individus sont censés se comporter les uns envers les autres. Ainsi, les frères du père, qu'ils soient de vrais frères ou simplement membres de la même sous-section, sont tous appelés "père" et l'on s'attend à ce qu'ils se comportent comme tel. De la même façon, les sœurs (réelles ou non) de la mère sont toutes appelées "mère".

Le système des sous-sections offre un modèle commode pour catégoriser les gens en terme de parenté. Quand deux étrangers se rencontrent, ils s'interrogent l'un l'autre sur leurs sous-sections, et savent donc d'une manière formelle comment ils sont censés se comporter l'un envers l'autre.

Il existe aussi des relations "à éviter" : un homme et sa belle-mère, par exemple, doivent éviter de prononcer leurs noms respectifs, de parler ou d'échanger quoi que ce soit.

La constante préoccupation qu'ont les Aborigènes d'assurer une continuité dans les relations sociales et une coopération sans faille entre parents est considérée comme la source principale de la stabilité de leur société.

La relation de parenté la plus significative, déterminante dans la vie religieuse, est celle qui existe entre une personne et le frère de sa mère. Un homme a le droit, (en fait l'obligation), d'organi-

ser les cérémonies qui *appartiennent* au frère de sa mère. Le *propriétaire* d'une cérémonie peut annoncer son imminence, il a le droit de chanter le chant qui la mènent ; pourtant, l'horaire précis, la préparation et l'exécution de la cérémonie sont de la responsabilité des organisateurs : il s'agit alors d'une "cérémonie-mère".

LA RELIGION

Parmi les divers groupes locaux de l'Australie tribale, il est un thème universel : le Commencement des Temps - Le "Temps du Rêve", (terme d'origine indéterminée). Lorsque le monde était en état de flux, les grands Esprits, ou Héros, parcouraient la terre. Ils créèrent des mares qu'ils firent centre des esprits-bébés. Ils donnèrent sa forme au paysage. Ils créèrent et nommèrent les espèces naturelles et les mirent dans les territoires adéquats. Ils établirent les lois pour les êtres humains, déterminèrent quelle langue parler, les règles maritales, le comportement, et les cérémonies. En prescrivant les lois de l'organisation sociale, les Esprits proclamèrent également que toutes les espèces et tous les phénomènes naturels faisaient partie du système de parenté : ainsi l'homme et son environnement sont-ils reliés en terme de parenté.

Ces héros spirituels offrirent aux premiers êtres humains la garde sacrée de ce que les Aborigènes appellent aujourd'hui "notre loi". Ce terme, chargé d'émotion, rend compte de l'ensemble des règles à base religieuse, des rites et des objets sacrés qui s'y rattachent, tout ce qui forme l'essence de leur manière de vivre. Les esprits des Héros sacrés continuent de vivre aujourd'hui en prenant les formes spectaculaires du sol qui leur est associé. Le pouvoir spirituel ou l'essence des Héros se transmet aux humains par l'exécution des rituels sacrés, exactement comme ils furent établis au Commencement des temps ; les rites recréent les exploits de ces Héros dans des chants et danses poétiques et hautement stylisés.

Dans la croyance aborigène, les cérémonies sous-tendent la vie et la renouvellent ; toute cérémonie nécessite la présence de deux "moitiés". Les droits de propriété et d'organisation d'une danse, d'un chant, et de leur procédure dans la sphère sacrée du rituel sont considérés comme les plus précieuses de toutes les possessions.

Dans le Désert, une cérémonie particulière localise les voyages de tel ou tel Être créateur, au Commencement, sur plusieurs centaines de kilomètres de territoire. La loi dit que, pour que ces voyages soient vécus à nouveau en une cérémonie sacrée, il faut absolument que des représentants des groupes du Désert qui appartiennent à chacune des nombreuses localités contiguës que l'Être a traversées, soient présent lors de la cérémonie avant que le chant ne commence. De cette manière, les cérémonies ont lieu durant la "bonne saison", après que les pluies de la saison humide sont tombées ; ainsi la terre peut-elle nourrir un rassemblement important d'hommes. Dans le Nord, les principaux rites ont tendance à être représentés plus directement, toute l'année, dans la mesure où les gens ont l'habitude de se déplacer plus facilement à travers des territoires fertiles, pour les rassemblements religieux.

Ce sont les hommes qui ont l'autorité, la responsabilité et le contrôle des affaires religieuses. Les femmes et les enfants sont exclus des leurs secrets/ sacrés des principales cérémonies. Cela ne veut pas dire que les femmes sont considérées comme profanes et les hommes comme sacrés ; au contraire, les cérémonies secrètes/ sacrées dirigées par les hommes insistent avec quelque solennité sur la fertilité de toutes les espèces, et celle de la femme. De plus, les Héros créateurs ont établi, au Commencement, que la loi exigeait que les femmes prissent une certaine part aux cérémonies. C'est ce qui se passe, dans les phases publiques de la cérémonie secrète/ sacrée, que dirigent les hommes (ils font une visite rituelle au camp des femmes et des enfants, sortant du "terrain des hommes", lieu secret situé à distance). Ou dans certains cas, les femmes peuvent diriger simultanément leur propre cérémonie secrète/ sacrée, loin des

hommes, sur un "terrain des femmes", d'où les hommes sont exclus. Sans la participation formelle des femmes, de la façon dont les Héros l'ont prescrite au Commencement, la cérémonie n'aurait aucune efficacité : la loi n'aurait pas été observée.

LE CYCLE DE LA VIE

Le cycle de la vie commence et finit par l'"esprit". Tout le monde croit que la conception n'est que l'effet du pouvoir d'un Héros qui a abandonné le sol et pénétré le corps d'une femme, la fertilisant. Ainsi, une fois la grossesse établie, c'est à l'homme et à sa femme de savoir près de quelle particularité du paysage ils se trouvaient à l'instant de la conception. De cette façon, on pourra déterminer avec précision quelle sera l'identité spirituelle de l'enfant, dès avant sa naissance.

Il n'existe pas de cérémonie pour fêter la naissance, mais un ensemble de petits rites, dans le camp même, au cours desquels on chante paisiblement les lois et on aide l'enfant à avoir une connaissance élémentaire d'un comportement social normal. La discipline, pour un garçon ou une fille, reste pourtant assez stricte jusqu'à la puberté.

A l'époque de la première menstruation d'une fille, de petites cérémonies privées ont lieu loin du camp, qui célèbrent avec solennité son passage à l'état de femme. Elle est, en général, déjà liée à son "promis". Il n'y a pas de cérémonie pour marquer le mariage.

Pour le garçon, le passage à la virilité est marqué par l'épreuve de la circoncision, dont certains moments sont publics - les femmes dansent avec les hommes. Mais, lorsque l'on coupe le prépuce, aucune femme ne doit être présente ; elles se lamentent dans le camp pour manifester leur douleur devant la perte imminente de l'enfance. Pendant sa convalescence, le garçon reste hors du camp, en compagnie de son tuteur ; on lui apprend les règles de la vie et ses devoirs envers la société. Lorsque le novice retourne au camp, ce n'est plus un petit garçon, mais un homme. Il est reçu rituellement par les femmes. A chaque cérémonie, son savoir religieux et son prestige augmentent. Car, avec l'âge, le caractère sacré de l'homme comme de la femme s'accroît. Un très vieux chef religieux est considéré comme un être sacré ; on le peint et on le repeint rituellement avec les motifs du clan. Et les vieilles femmes qui ont prouvé leur détermination à garder la loi peuvent avoir le droit d'assister aux activités rituelles sur le terrain sacré de danse des hommes ; on sait qu'elles ne diront pas aux autres ce à quoi elles ont assisté.

Lorsque vient la mort, l'esprit du défunt retourne à l'essence spirituelle d'où il est issu. Des cérémonies publiques à caractère sacré assez complexes ont lieu immédiatement avant et après la mort, afin de s'assurer que l'esprit est content du respect ainsi témoigné, et qu'il retourne de son plein gré à son essence qui, en Arnhem Land oriental, est située dans des régions précises que l'on nomme "Terre des esprits morts".

Des motifs symbolisant l'héritage du clan sont peints sur le corps des participants, ainsi que sur toute une série d'objets cérémoniels symboliques dont certains sont publics/sacrés, et beaucoup secrets/ sacrés. Les peintures sont des ocres rouges et jaunes, du blanc de terre à pipe et du charbon de bois. Les agglutinants vont du jus d'orchidée sauvage au sang humain. Dans le Nord et dans le Désert, on doit chanter certains chants tout en peignant les motifs rituels, ainsi que le voulaient les Héros du Commencement. Dans le Nord, un seul chanteur frappe des baguettes ; il est accompagné (dans le cas où la cérémonie est publique) par un joueur de didjeridu. Les femmes ne chantent pas avec les hommes : elles possèdent des "chansons de femmes", qui ne sont chantées qu'en l'absence des hommes.

Dans le Désert, on chante en groupe. Les hommes chantent et les femmes font le contrepoint. On n'utilise pas le didjeridu, mais on se sert de boomerangs longs, plats et courbés pour la percussion. Les hommes les entrecroquent et les frottent les uns contre les autres ; les femmes ne se servent pas de boomerangs ; ce sont les instruments privilégiés des hommes qui les utilisent pour la musique, pour la chasse et pour le combat.

GAWIRRIN GUMANA

Il est né vers 1932, dans la brousse, près de Gangan, au nord-est d'Arnhem Land. C'est le territoire sacré du clan Dhalwangu, où les Esprits-Héros Barama, Laintjun et Kalparrimum apparurent pour la première fois au genre humain, sortant de l'eau douce ; ils proclamèrent en ces lieux les grandes vérités religieuses destinées au peuple de la moitié Irritja. Ces Héros envoyèrent leurs seconds dans tout l'Arnhem Land pour distribuer aux clans Irritja les différentes langues locales, les chants, les danses et les cérémonies.

Le père de Gawirrin, dont le nom est tabou depuis sa mort, au début de l'année 1982, a longtemps été le patriarche le plus révééré d'Arnhem Land de l'est. Il combattit, en son temps, les pêcheurs de bèches-de-mer venus de Macassar et rencontra (et tua, quand il le jugea nécessaire) les premiers marchands blancs qui se rendirent sur cette côte reculée. Il apprit à Gawirrin les principes de la culture traditionnelle avant de lui permettre de voir son premier homme blanc, à Yirrkala, durant la Seconde Guerre mondiale. Contrairement à d'autres traditionalistes, le père de Gawirrin ne se sentit nullement attiré par le prestige de la camaraderie avec les aviateurs ; il revint, avec sa famille, vers sa patrie traditionnelle et se consacra à la vie cérémonielle, ne faisant que d'irrégulières visites aux missions.

En 1981, à quatre-vingt-dix ans, il était depuis longtemps considéré comme une valeur sacrée. Il avait voué son existence à l'enseignement de la tradition à son fils aîné, dans ses préceptes les plus absolus. Il annonça à son peuple, réuni à Gangan, qu'il le quitterait au début de la saison sèche de 1982 et recommanda à ses fils de maintenir les traditions religieuses et la mystique sans laquelle elles perdraient leur force.

Son fils aîné, Gawirrin, s'est attiré un immense respect pour son habileté à traiter avec le monde occidental tout en restant un fervent traditionaliste. Elu président de la communauté aborigène de Yirrkala et des dix centres qui dépendent d'elle, il quitta son poste à la mort de son père, afin de pouvoir vivre à Gangan toute l'année et veiller de près à la stabilité de la vie traditionnelle.

Depuis 1975, Gawirrin est le vice-président (région nord) de la Fondation Culturelle Aborigène.

DÉCLARATION PERSONNELLE

La culture est la base de mon être - mes pieds, mon corps, ma chair. Si je n'avais pas ma culture, je ne serais rien. Quand je dis "culture", je veux dire ma cérémonie, ma langue, ma couleur ; et je fais de mon mieux pour suivre les règles de vie que nous ont offertes les Esprits-Héros ancestraux au Commencement des temps.

Tout le monde dit : "Gawirrin est le chef du clan Dhalwangu d'où vient toute la Loi Irritja." Moi, je ne le dis pas, car je ne veux pas me grandir inutilement. Le souvenir de mon père représente tout pour moi. Tout ce que je puis dire sur moi-même, c'est que j'ai l'honneur d'être son fils aîné.

Mon père m'a appris à protéger strictement notre loi des étrangers qui veulent la piller pour assouvir leurs des-seins. C'est en nos propres termes que nous entendons partager ce qui est à nous avec les étrangers - pas en leurs termes. Pour nous, ce n'est pas de l'égoïsme. C'est la seule façon dont nous pouvons survivre.

MAURICE JUPURRULA LUTHER

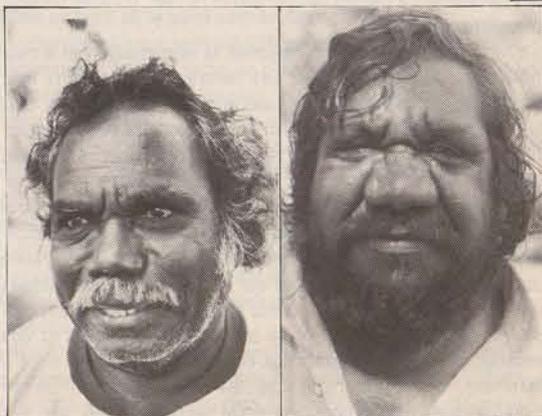
Maurice Jupurrula Luther est un Warlpiri, numériquement la plus importante et culturellement la plus vigoureuse des tribus d'Australie continentale. Il est né aux environs de 1946, dans le désert semi-aride, à 300 miles au nord ouest d'Alice Springs. A l'âge de dix ans, ses parents l'amènèrent voir ses premiers blancs dans le camp d'une mine d'or.

Après avoir mené une vie nomade, il s'établit au camp de Lajamanu que venait de créer le gouvernement, en 1958. En 1959, les anciens le prirent en mains et l'initièrent ; ensuite et pendant plusieurs années, il traversa des centaines de kilomètres de désert à pied, pour visiter des stations dont certaines se trouvaient derrière la frontière de l'Australie Occidentale, pour servir d'assistant à l'initiation d'autres jeunes hommes. Adolescent, il travailla aussi comme bouvier dans plusieurs stations d'élevage. Il reçut une formation d'assistant-instituteur à Lajamanu et fut élu au conseil communautaire, à sa création, en 1961 ; c'était l'homme le plus jeune du conseil. Depuis, il a toujours fait partie de cette institution. Ses qualités de négociateur avec les fonctionnaires occidentaux furent remarquées par les anciens, qui lui firent pénétrer les secrètes et profondes "affaires des anciens" (les cérémonies), bien qu'il fût encore particulièrement jeune pour accéder à de telles connaissances.

Maurice est directeur exécutif du conseil communautaire de Lajamanu et vice-président (région du Désert) de la Fondation Culturelle Aborigène depuis 1977.

DÉCLARATION PERSONNELLE

Mon cœur bat pour l'éducation selon nos traditions. Je me suis efforcé d'apprendre les manières de l'Occident afin d'être utile au maintien de notre culture. Je dois continuer à mériter la confiance dont m'honorent les Anciens, et il faut aussi que j'empêche les jeunes de trop se rapprocher du mode de vie des blancs - car ils doivent toujours rester des membres de la tribu Warlpiri et conserver la force qui réside dans le cérémonial traditionnel. Au début, les blancs se prenaient pour nos patrons. A présent, ce sont des Aborigènes des villes, qui ne respectent pas la tradition, qui veulent diriger nos affaires, en vertu de leur éducation supérieure occidentale. Il faut qu'ils restent dans leurs villes et s'occupent de leurs affaires dans leurs régions. Le "self-management" signifie l'administration des tribus par les tribus elles-mêmes ! C'est ce que nous faisons à Lajamanu.



CYCLES DE CHANTS ET DE DANSES

NORD-EST D'ARNHEM LAND

TJAMBUWAL (L'HOMME-TONNERRE)

Tjambuwal (l'homme-tonnerre) est un personnage sacré des Dhuwa du nord-est d'Arnhem Land. Au Commencement des temps (Temps du Rêve), il était le second des principaux Héros Surnaturels qui offrirent les cérémonies secrètes/sacrées à certains clans locaux Dhuwa.

L'homme-tonnerre marchait alors à grands pas, comme il le fait toujours aujourd'hui, en un périple majestueux parmi les sombres nuages de la mousson. Lorsque Tjambuwal envoyait des coups de tonnerre et des éclairs, il chantait un chant particulier. C'est la puissance de ce chant qui provoqua le premier déluge. Aujourd'hui, on sait que la pluie est son urine et qu'avec son long pénis il remue des trombes d'eau sur la mer. Quand on regarde ces trombes, on y voit un centre sombre qui est supposé être le puissant pénis de Tjambuwal.

Tjambuwal, par les nuages de pluie, transmet ses chants et ses mouvements aux premiers êtres humains appartenant aux Dhuwa. Aujourd'hui, les membres de ces clans utilisent toujours la puissance de ces chansons et de ce périple dans trois buts principaux : faire pleuvoir ; ouvrir une cérémonie publique/sacrée, telle que la circoncision ou les honneurs dus à un mort ; ou comme prélude à une bataille — on endosse alors la puissance de Tjambuwal pour que les guerriers soient plus efficaces au combat. Durant la danse, ou plutôt la "progression à grands pas", de Tjambuwal, les danseurs agitent au-dessus de leur tête le javalot de Tjambuwal avec lequel il lance des *meikarran* (éclairs). Quand les danseurs frappent les pieds à l'unisson, c'est Tjambuwal faisant des *murriyun*, coups de tonnerre.

Dans la deuxième partie du périple, le chant se modifie pour évoquer l'image d'une pluie torrentielle. Pendant la pluie, les rivières débordèrent et Tjambuwal observa les activités de nombre de créatures de la mer et du ciel. Il créa des chants et des danses pour chacune :

- *banggutja*, le requin, en train de chasser le poisson.
- *garlumaiyi*, le pélican, chassant également.
- *ngurula*, la mouette qui les rejoint.
- *milika*, le poisson-lune, la proie favorite.
- *gukguk*, le pigeon, dans les branches d'un arbre, regardant toutes ces activités.

● = chants et danses présentés au Bouffes du Nord du 5 au 15 octobre.

BARNUMBIRR (L'ÉTOILE DU MATIN)

Au Commencement des Temps, les cieux qui surplombaient l'Arnhem Land étaient sombres comme le plomb. Il n'y avait pas de soleil ; seulement une faible lueur. Les êtres humains vivaient dans les ténèbres.

Sur l'île nommée Birraluku, qu'on croit être loin de la côte de l'extrémité nord-est d'Arnhem Land, vivaient alors, comme ils vivent aujourd'hui, les *Mukuy* (Esprits des Morts) des Dhuwa. Ces esprits étaient venus du continent, après le décès de leurs corps mortels, sur un canoë d'écorce que conduisait un homme-esprit.

Les deux Héros surnaturels, Yawulngura et Gongbilma, chefs des Esprits des Morts de Birraluku, créèrent des chants et des danses qu'ils offrirent aux êtres humains de certains clans de la moitié Dhuwa afin qu'ils soient représentés désormais dans une cérémonie publique à caractère sacré. Il y avait :

● *gudurrngu*, le brogla : une grande grue blanche, qui aime la danse à deux, dans les plaines ou les régions marécageuses.

● *birrkbirrk*, le pluvier masqué : autre oiseau échassier qui signale d'un cri perçant l'arrivée d'un *mukuy* nouveau, issu d'une personne qui vient de mourir, pour se mêler aux Esprits des Morts qui habitent l'île.

● *winyi winyi*, la chauve-souris : compagne ailée du *mukuy* qui vit avec elle dans l'obscurité des cavernes de Birraluku.

● *burnba*, le papillon, qui danse avec le *mukuy* en cherchant des ignames.

Lorsque ces chants et danses sont interprétés de nos jours dans un rituel public/sacré ; ils servent à constituer une image précise de la localité de Birraluku dans l'esprit des participants et des spectateurs.

Les *mukuy* Dhuwa décidèrent de créer *Barnumbirr*, l'Étoile du Matin, afin d'apporter la lumière du soleil en Arnhem Land. Comme ils considéraient avoir un droit de propriété sur l'Étoile, ils créèrent d'abord *gurraka*, le sac tressé où l'Étoile devait être mise en sûreté, et inventèrent pour cela un chant et une danse.

● l'action qui accompagne le chant du *gurraku* montre le *mukuy* en train de tisser le sac des deux mains.

Tout en fabriquant *Barnumbirr*, l'Étoile du Matin, les chefs *mukuy* se lamentaient et se balafrèrent à l'idée de se séparer de l'Étoile, même pour quelques heures, car *Barnumbirr* leur était particulièrement chère :

● Le chant et la danse qui décrivent ce déluge d'affliction sont connus sous le nom de *ngathi* (les pleurs).

● Les *mukuy* Dhuwa dansèrent et chantèrent en lançant *Barnumbirr* dans le ciel, la libérant peu à peu en laissant filer la corde emplumée qu'ils avaient attachée à l'Étoile pour ne pas la perdre.

● Peu après l'apparition de *Barnumbirr* dans le ciel, les premiers rayons du soleil scintillèrent — et immédiatement, les *mukuy* ramenèrent *Barnumbirr* à Birraluku en tirant sur la corde emplumée.

● Une fois de plus, les *mukuy* pleurèrent d'avoir été séparés de *Barnumbirr*, ne fût-ce que peu de temps. Jusqu'à ce jour, les Esprits des Morts Dhuwa versent encore des larmes amères tous les soirs avant de laisser *Barnumbirr* apporter la lumière du jour aux habitants d'Arnhem Land, la terre des vivants. Le cycle des chants et des danses que les esprits exécutèrent sur Birraluku est

repris de nos jours par les hommes et les femmes des deux moitiés du nord-est d'Arnhem Land, dans la partie publique/sacrée de la cérémonie de l'Étoile de Matin. Au cours de cette cérémonie, les divers clans Dhuwa qui ont des droits de propriété sur l'Étoile s'échangent des symboles de Barnumbirr. Le pouvoir sacré de Barnumbirr est ainsi libéré pour le bénéfice des clans participants.

WUYAL, HÉROS CHASSEUR DE MIEL DE LA MOITIÉ DHUWA

Wuyal est un Héros sacré de rang mineur, qui travailla au Commencement avec les deux Sœurs Wagilag qui sont des Héros Surnaturels majeurs des Dhuwa. L'esprit de Wuyal, comme ceux des Héros majeurs, est éternel et sa puissance est libérée à travers les exécutions des chants et des danses cérémoniels.

aux ailes des aigles). Sur ses bras, il porte des *bakurrurr*, les brassards emplumés des Dhuwa.

Il porte un nombre impressionnant d'ustensiles qu'il a inventés au Commencement : deux types de sacs, un *dimbuka*, fait de lanières très serrées de feuilles de palmier pandanus, conçu pour transporter le miel, et un *lawarr*, panier tressé d'un genre plus rigide dans lequel il porte les pointes de javelot en pierre, des aiguiseurs en pierre et des baguettes à feu. Il porte également un *warriman* (javelot à pointe de pierre) un *garlpu* (woomera ou lance-javelot) et un *djalbard* (hâche de pierre).

Une des versions du cycle de chants et danses de Wuyal se déroule comme suit :

- Wuyal danse en marchant, portant ses instruments et paré d'ornements. Il donne des coups de woomera de chaque côté et le chant décrit sa quête du miel.

- Wuyal scrute les hautes branches du *wurrthal*, le grand arbre à écorce filandreuse dont l'espèce appartient aux Dhuwa. Le vent est trop fort pour qu'il aper-



Danseurs d'Arnhem Land.

Wuyal vit à Gurkawuy, localité Dhuwa sur la côte du nord-est d'Arnhem Land. Il y dirige un groupe d'"esprits-êtres", qui adorent le miel sauvage.

Aujourd'hui, comme au Commencement, il marche et danse en cherchant le *yerrpain* (miel sauvage de l'espèce indigène d'abeilles Dhuwa qui construisent des nids à long nez). Il porte sur la tête un *malka* (cercle de ficelle dans lequel on a placé des plumes blanches arrachées

çoive le vol des minuscules abeilles indigènes qui vont et viennent autour de la ruche. C'est Wuyal qui a appris aux humains comment dénicher le miel. Il se bat les flancs avec des feuilles de l'arbre à écorce filandreuse, ce qui symbolise le mouvement des arbres.

- Après avoir aperçu un nid de miel sur une branche fourchue et l'avoir fait tomber grâce à sa hache de pierre (nous ne pouvons pas voir l'acte en lui-même, car il fait

partie de l'aspect secret de cette cérémonie), *dhumar* le chasseur d'abeilles, chasse l'essaim d'abeilles — et Wuyal chante et danse pour décrire l'événement.

- *galgarringu*, le corbeau noir, plane au-dessus de la scène, il a fort envie de manger le miel. Wuyal le remarque et chante et danse pour décrire l'événement.

- Wuyal reprend sa route à travers bois ; il voit l'oiseau appelé *birlibirli* manger les fleurs de l'arbre à écorce filandreuse.

- Ensuite, il voit *dhurrum*, le courlis de brousse. Wuyal reconnaît en *dhurrum* son totem sacré. Il sait qu'il peut faire appel au pouvoir sacré de *dhurrum* pour faire la guerre.

- Wuyal aperçoit *wirthi*, le wallaby qui gambade dans la fraîcheur du crépuscule. Wuyal et ses serviteurs inventent un chant et une danse pour décrire le petit kangourou. On considère que cette danse est le moyen idéal pour que s'expriment les talents comiques des danseurs.

GANBULABULA, CHEF DES MUKUY DE LA MOITIÉ IRRITJA

Ganbulabula est le Chef surnaturel des *mukuy* (Esprits des Morts) des Irritja. Il vit avec eux dans la région appelée Barlambarla, sous-district du Territoire de Gangan, au sud du fleuve Gangan. De même que la loi sacrée du peuple Irritja du nord-est d'Arnhem Land vient des Héros qui survinrent dans le monde des vivants à Gangan, c'est vers ce territoire que les esprits des Irritja vont, après leur mort.

Ces esprits passent leur temps à chercher le *birrkurda* (le miel sauvage qui vient des abeilles sauvages de la moitié Irritja, lesquelles construisent des nids à "nez court") et le *yukuwa* (ignames).

Un cycle complet de chants et de danses illustre les exploits quotidiens de Ganbulabula.

L'une des versions du cycle de Ganbulabula se déroule comme suit :

- Ganbulabula danse en marchant avec ses compagnons ; ils portent des *ngainbak*, une corde avec plume, sur leur tête et leurs bras. D'une main, ils tiennent le *wapidja*, le bâton pour déterrer les ignames et, de l'autre, une baguette de feuilles de l'arbre à écorce filandreuse.

- Ganbulabula regarde avec attention le *djalwarrwarr*, une variété naine d'arbre à écorce filandreuse qui sert d'emblème à la moitié Irritja. Entourant les troncs d'arbres se trouvent les tiges de *yukuwa*, les ignames — espèce qui appartient également aux Irritja. Ganbulabula invente un chant et une danse sur les arbres qui se courbent sous le vent.

- Ganbulabula tire vigoureusement sur les tiges d'ignames pour retrouver l'endroit où ces tiges sortent du sol. Il déterre les ignames et danse joyeusement, en montrant les *buruwa yukuwa*, les fleurs des tiges d'ignames, à tout le monde.

- Les cacatoès blancs, *ngirrk*, qui mangent les fruits du palmier (*dhalpi* : espèce que l'on trouve à Gangan) volent de branche en branche pour donner l'alarme, en regardant les Esprits qui dansent avec allégresse. Les Esprits inventent une danse pour *ngirrk*.

- Les Esprits espionnent *bilitj bilitj*, le perroquet à

gorge-rouge, volant autour des tiges d'ignames, se nourrissant de fleur en fleur. Les esprits inventent une danse qui correspond à ce qu'ils voient.

- Les Esprits voient *wurrpan*, l'émeu, mangeant des noix de palmiers. Dans une version publique/ sacrée de cette danse, la mère-émeu apprend à marcher à ses enfants, à nager et à courir.

- Ganbulabula voit *wun-gan*, le dingo (chien sauvage), chasser le kangourou. Il invente la chanson, dans laquelle on entend les hurlements du dingo, et une danse dans laquelle les mouvements des bras décrivent ce que font les pattes du dingo quand il arpent le sol, à la poursuite de sa proie.

- Ganbulabula voit *garttjambal*, le grand kangourou rouge des plaines, étendu sur le flanc, endormi. Ganbulabula se met en chasse et le kangourou fait un bond et commence à prendre la fuite — mais trop tard ! Ganbulabula tue le kangourou d'un coup de javelot et commémore son exploit par un chant et une danse.

- Ganbulabula voit *geiiman*, l'araignée, tissant sa toile dans les brumes du petit matin et confirme sa vision en chant et danse.

- Ganbulabula et sa suite décident de fabriquer un *dardalal*, un didjeridu (instrument de musique, voir page 21) spécialement peint et de communiquer ce savoir-faire aux hommes vivants. Mais ils sont si désolés de devoir renoncer à l'exclusivité des méthodes de fabrication du didjeridu, qu'ils pleurent amèrement et s'entaille le visage jusqu'au sang avec des pierres affûtées. Ils inventent *ngathi* (les pleurs), le chant et la danse qui décrit leur peine.

- Le chant et la danse qui terminent le cycle de Ganbulabula, décrivent *Warrada*, le nuage rouge. Ce nuage, quand on l'aperçoit aujourd'hui, rappelle aux vivants le sang qui a jailli des visages de Ganbulabula et de sa suite, lorsqu'ils donnèrent, à contre-cœur, le premier didjeridu.

Ganbulabula et ses suivants gardèrent leur propre didjeridu. Aujourd'hui, les hommes et les femmes de certains clans Irritja savent, lorsqu'ils entendent un son de cet instrument spécial venant de Barlambarla, le territoire des Esprits des Morts, que c'est Ganbulabula en personne qui signale l'arrivée imminente de l'esprit d'un Irritja. A ce signal, ils savent qu'un des leurs est mort quelque part.

Aujourd'hui, le peuple Irritja a toujours aussi peur de pénétrer dans le territoire de Barlambarla, au sud du fleuve Gangan. Ils savent que Ganbulabula pourrait jouer sur son didjeridu spécial afin de les attirer peu à peu sur la terre des morts Irritja.

Ils savent qu'ils deviendront étourdis, désorientés, perdus — et que le maléfique Ganbulabula et sa suite les "prendront" du monde des vivants. Un groupe de femmes et d'enfants Dhalwangu échappa de peu à ce piège en décembre 1982. Leur patriarche, qui était mort cette année-là, les sauva ; il leur apparut dans un rêve ; et les prévint qu'ils devaient s'en retourner avant d'être pris par Ganbulabula et sa suite. Au réveil, chacun découvrit qu'il avait fait le même "rêve" que les autres — ils avaient tous été sauvés par l'esprit de leur patriarche bien-aimé. Ils fuirent Barlambarla et rencontrèrent les groupes de sauveteurs qui s'étaient déployés en éventail à partir de Gangan pour les rechercher.



Nord-est, Arnhem Land : cérémonie de l'étoile du Matin.
Les Esprits des Morts se désolent tout en se préparant à jeter en l'air
le long poteau emplumé BARNUMBIR, l'Étoile du Matin

BIRRINDJI, L'INNOVATEUR

Pendant le Temps du Rêve, un Héros-esprit surnaturel appelé Birridji, vivait à Gurumuru, territoire d'origine du clan Dhalwangu de la "Pointe" (eau douce) ; il visita Mattamatta, le territoire d'origine du clan Warramiri. Birridji et ses quatre compagnons étaient différents des autres Héros. La couleur de leur peau était plus claire que celle des Aborigènes, et Birridji possédait des objets de haute technologie.

Birridji donna à certains clans Irritja un long cycle de chants vigoureux et de danses qui célébraient ses exploits ; ces clans les reprennent dans un rituel public/sacré. Les clans insistent sur le fait que Birridji n'est pas un visiteur d'avant les Macassars qui accostèrent en Arnhem Land, mais qu'il a "toujours été là", au Commencement des temps.

- *Dhamburru* : chant et danse à caractère martial pour "ouvrir" la bataille ou une cérémonie sacrée. *Dhamburru* est décrit comme un gros instrument dont joue Birridji. On dit qu'il a la forme d'une longue corne de métal.

- *Le bateau de bois* : Birridji hisse et baisse la voile en calicot du bateau spécial qu'il a fait en bois massif.

- *Djolin* : depuis que les blancs (balandas) sont arrivés sur la côte, on traduit ce vocable par "harmonica" (mouth-organ) !... Pourtant, l'action suggère un archet, à hauteur de la taille, passe sur un instrument à cordes tenu verticalement.

- *Dobulu* : Birridji et ses compagnons jouent aux cartes. L'action montre un groupe de joueurs en rond.

- *Ngarali* : Birridji et sa suite fument du tabac.

- *Longin* : la longue pipe à fumer.

- *Binindjirri* : Birridji et sa suite lancent des javelots de chasse à pointe métallique (parfois appelé *bonarra*).

- *Djanula* : poisson de mer, pêché à la sagaie par Birridji, dans les eaux salées de l'embouchure du fleuve Gangan.

- *Marnda* (la pieuvre) : vue dans l'embouchure du fleuve par Birridji ; venue avec la marée.

- *Gain'tjurr* : (grue) vue par Birridji quand il tuait son poisson au javelot.

- *Murriyil* (la colombe) : entendue par Birridji quand il pêchait.

- *Mindjirri* (mouche jaune) : qui piqua Birridji quand il pêchait.

- *Gurruwidbid* : l'oiseau qu'aperçut Birridji en revenant du fleuve.

- *Weikarda* (le mégapode) : aperçu par Birridji qui revenait du fleuve.

- *Yikki* : danse avec des couteaux d'acier (et non en pierre).

- *Lia yikki* : couteaux de tête. Parfois, Birridji, portait deux couteaux, un de chaque côté de la tête. Quand il tournait brusquement la tête, les couteaux vibraient.

- *Djakurru* : lutte avec les mains (qu'on appelait parfois, à l'époque où l'on fit connaissance avec les blancs, la danse de la "boxe" — mais c'est évidemment une erreur, comme "harmonica" pour *djolin*).

- *Garruru* : (le drapeau). Danse finale ; Birridji fit le calicot et y coupa les voiles et les drapeaux. Il marchait à travers la jungle avec un drapeau attaché à un mât.

Si le drapeau était rouge, cela signalait une *mari* (bataille) imminente, où l'on allait verser du sang. Si le drapeau était d'une autre couleur — c'est-à-dire noir, blanc ou jaune —, cela voulait dire : "Je veux discuter".

- *Djapana* : Le nuage rouge sang. Birridji l'aperçut après une bataille sanglante qu'il avait livrée ; il la raconta dans ce chant. Puis il retourna chez lui, dans la forêt de Gurumuru, qui existe toujours aujourd'hui.

Birridji fit cinq cercles de forêts de pluie dans les plaines de Gurumuru : un pour le clan Gumaitj, un pour le clan Warramiri, un pour le clan Munyuku et un pour le clan Dhalwangu. Birridji creusa également un puits sacré qui existe toujours, nommé Wiyati, dans lequel il se lava. Il laissa aussi sur le sable de Gurumuru une marque qui a exactement la forme de la coque du navire de bois qu'il construisit — et qui ne ressemble pas aux canoës d'écorce cousue qu'utilisent les Aborigènes.

DANSE DES WARLPIRI DU DÉSERT CENTRAL

PULAPA TJUNDU

Tjundu est une mare d'infiltration permanente à environ 350 km au sud de Lajamanu et 450 km au nord-ouest d'Alice Springs. On trouve, à côté de la mare, une colline rocheuse constituée d'énormes blocs erratiques et de cavernes. Cette colline est un site secret/sacré. Tjundu appartient aux lignées Ngalia (Warlpiri du sud-ouest).

L'HISTOIRE :

En 1930, Werril Werrilpa, un célèbre guerrier de la sous-section Djambidjimba des Warlpiri du sud-ouest, et qui était à l'époque le grand gardien de Tjundu, avait dressé son camp avec ses femmes et un petit groupe familial (où se trouvait le fils de sa sœur) dans le pays appelé Wayula, à un jour de marche de Tjundu. Il réalisa que le fils de sa sœur était mourant et envoya des messages à tous ses "frères de peau", c'est-à-dire, tous les membres Warlpiri de la "peau" Djambidjimba. Selon les lois sacrées du comportement social établies par les Héros au Commencement, quand un homme est en train de mourir, tous les oncles (frères de la mère, de parenté directe ou bien entrant dans cette classification), de cet homme doivent se réunir autour de lui et être présent quand il meurt. Ensuite ses frères coupent les cheveux du défunt, en font un petit écheveau (bamangarra) qu'ils donnent aux frères de la mère qui l'adoreront pour son pouvoir sacré. Cette "chevelure-du-défunt-neveu" (bamangarra) est ensuite transformée en collier ou en brassard ; on doit le faire circuler parmi tous les frères de la mère pendant de nombreuses années, jusqu'à désintégration.

Les frères de peau de Werril Werrilpa arrivèrent trop tard pour assister à la mort du fils de leur sœur. Ils pénétrèrent dans le camp de Werril Werrilpa en groupe, la nuit.

Werril Werrilpa ne les salua pas ; leur retard l'avait mis dans une grande fureur. Le lendemain matin, Werril Werrilpa sortit du camp, emportant le Bamangarra avec lui. Il insista sur le fait qu'il ne partagerait pas le Bamangarra avec ses frères de peau, parce qu'ils avaient transgressé la loi en mettant si peu de zèle à répondre à ses messages.

Les frères de peau, quant à eux, en arrivèrent à la conclusion qu'en ne partageant pas le Bamangarra, c'était Werril Werrilpa lui-même qui transgressait la loi. Ils décidèrent donc de le pourchasser et de le tuer ; ces deux points de vue étaient dictés par l'honneur.

La version intégrale de la danse dure deux semaines. Elle relate le long et sinueux périple de Werril Werrilpa jusqu'à Tjundu. Supposant que ses frères de peau prendraient leur temps — peut-être des années — pour se venger, Werril Werrilpa voyagea lentement, chassant le goanna, le péramèle et le kangourou nain, chemin faisant.

- C'est le moment culminant du cycle dansé que les Warlpiri ont décidé d'interpréter à Paris. Dans cette séquence, Werril Werrilpa voit les visages de ses frères de peau dans les buissons. Il est, à ce stade, arrivé à proximité (à un mile) du grand escarpement rocheux de Tjundu, où il a rangé à la fois ses objets sacrés/secrets et ses armes de guerre préférées. Il montre le soleil du doigt et tend son poing fermé. Ce langage par signes, très utilisé dans le Désert, signifie : "Le soleil est haut : restez où vous êtes, gardez vos distances !" Une fois à Tjundu, Werril Werrilpa creusa une étroite tranchée qui se remplit immédiatement d'eau de source. Il but et s'aspergea le corps d'eau afin de se rafraîchir avant le combat, tandis que ses poursuivants l'entouraient en se cachant. Werril Werrilpa bondit alors jusqu'au sommet de la colline rocheuse, prit son bouclier, ses sagaies et ses boomerangs cachés dans la caverne, et revint en bondissant en bas, pour livrer bataille. Bien qu'encerclé et complètement surpassé en nombre, le puissant guerrier tua beaucoup de ses poursuivants et en blessa quelques-uns. Soudain, des attaquants, dans son dos, lui portèrent un coup fatal sur la nuque avec un boomerang.

Les frères de peau s'emparèrent alors du Bamangarra et laissèrent le corps là où il était tombé. La "lindjarrba" (exécution rituelle) avait eu lieu. La famille de Werril Werrilpa était restée près de la mare la plus proche, à 30 km de là. Comme il ne revenait pas, ils suivirent sa piste jusqu'à Tjundu. Ils déposèrent son corps sur une litière surélevée dans un arbre puis partirent. Quelques années plus tard, ils revinrent et enterrèrent ses ossements.

Plus tard, l'un des frères de Werril Werrilpa, qui vivait loin du territoire des Warlpiri à l'époque de l'incident, entendit parler du meurtre et revint pour se venger.

En 1965, l'esprit de ce frère, mort depuis longtemps, vint en rêve visiter deux vieilles sœurs, Liddie Nakamarra et Doris Nakamarra, ainsi que leur frère, le vieux Mick Nakamarra — tous trois vivaient à Lajamanu. Ces trois personnes ont rêvé le cycle "extérieur" (public/sacré) de chants et de danses commémorant le meurtre de Werril Werrilpa. Quand ils se réveillèrent, ils l'enseignèrent aux hommes et aux femmes de Lajamanu. L'esprit transmit au vieux Mick une scène "intérieure" (secrète-sacrée), que seuls les hommes initiés peuvent exécuter sur leur sol cérémoniel.

Danseurs Warlpiri, Pulapa Tjundu (voir ci-contre).



ASPECTS D'UN STYLE MUSICAL

La voix est l'instrument principal des Aborigènes australiens. Celle qu'on admire le plus est la voix claire et perçante, nasale, qui permet une bonne diffusion en plein air. Il faut également un grand contrôle de la respiration ; d'ailleurs, dire d'un chanteur qu'il n'a pas assez de souffle est la pire condamnation. Ces qualités s'accompagnent nécessairement d'une connaissance approfondie des chants. Mises à part ses capacités musicales et son imagination, les progrès que fera un chanteur dans l'art musical dépendent, d'une certaine manière, de ses affiliations familiales et de sa progression dans les rituels.

L'organisation mélodique des chants aborigènes, en l'absence d'instruments à sons fixes, n'est pas déterminée par des gammes établies. La série des hauteurs utilisées dans un chant — qui peut, bien entendu, être transcrit de telle façon qu'on aura l'impression d'une gamme, — ne sera pas nécessairement reproduite, y compris dans celui qui suit ; ce sont pourtant parfois les mêmes chanteurs qui l'entonneront et le décriront comme étant "le même chant".

Les formules rythmiques complexes sont courantes et il est fréquent d'entendre deux composantes sonores jouer des rythmes opposés.

Nord-est d'Arnhem Land : chant et didjeridu



Le mouvement mélodique, dans les chants d'Australie du Nord, est principalement ondulant et descendant, souvent divisé en sections. Le contour mélodique dépend évidemment de l'ambitus, ou étendue, du chant. Ceux dont l'ambitus est très restreint et qui ne comportent, disons, que deux notes, auront un contour soit très droit, soit légèrement ondulant. Les chants à ambitus restreint sont typiques des régions du Nord.

Dans le manikay du nord-est d'Arnhem Land, les Aborigènes structurent les hauteurs et le contour mélodique suivant une succession descendante de régions sonores. Une région sonore se résume à une ou deux notes à intervalle de seconde, à peu près. Le chanteur utilise les régions sonores de façon discontinue, ne chantant la ou les notes de la région d'une ou plusieurs phrases, pour l'abandonner ensuite et passer à une autre région, généralement plus grave.

Les chants qui ne comportent qu'une région sonore présentent des contours mélodiques ondulants ; mais, dans d'autres chants, on a pu recenser jusqu'à cinq régions sonores ; ceux-ci présenteront une série de descentes vocales. Les régions sonores sont utilisées en ordre descendant, avec un saut pour revenir de la plus grave à la plus aiguë, si la longueur du morceau l'exige. C'est ainsi que certains manikay n'ont un ambitus que d'une seconde, alors que d'autres dépassent largement l'octave.

Le style des manikay du nord-est, d'Arnhem Land, ainsi que le style des chants dansés de l'Arnhem Land occidental où l'on trouve les types dits du *Wongga* et de *Gunbong*, qu'on peut également entendre, aujourd'hui, dans les régions du Golfe et de Kimberley, présentent les plus grandes subtilités stylistiques de la musique aborigène d'Australie du nord. Tous font appel aux chanteurs, aux baguettes et au didjeridu, mais on trouve dans les chants de ces deux régions, beaucoup de différences formelles.



Musiciens Warlpiri jouant des boomerang-clapsticks.

Les manikay du nord-est d'Arnhem Land sont improvisés. Les morceaux sont courts, d'une durée de trente secondes, en général, mais, à certains moments particuliers de haute tension musicale, pendant une séance, certains morceaux durent deux ou trois minutes. C'est généralement la voix ou les baguettes qui commencent chaque morceau. Le didjeridu intervient ensuite, et les trois éléments sonores définissent progressivement la hauteur, le tempo et les motifs rythmiques qui seront employés. Dans le chant proprement dit, la voix, les baguettes, et le didjeridu sont étroitement associés, et cette section possède sa propre forme, son propre équilibre, souvent complexes. Il est typique de voir les baguettes et le didjeridu finir en premier et le chanteur continuer avec une coda vocale qui reprend les principales idées musicales du chant proprement dit.

S'il y a plus d'un chanteur, ils sont en général à l'unisson, du moins tant qu'ils utilisent les mêmes régions sonores, en même temps. L'ordre et la durée des notes dans la région sonore sont souvent différents, ainsi que les paroles. Dans certains enregistrements effectués dans le nord-est d'Arnhem Land, on discerne un effet de canon tout à fait spécifique de cette région ; le canon s'établit entre deux chanteurs (ou plus), si la première voix s'engage dans une deuxième région sonore avant que l'autre n'y entre.

Le didjeridu utilise la fondamentale et une note aiguë à la hauteur de la première, afin de donner un accompagnement rythmique au chant. C'est le chanteur qui choisit les sons vocaux, sans se référer à ceux du didjeridu qui sont indépendants.

Les chants d'Arnhem Land occidental, au contraire, sont des morceaux fixes, avec souvent un ambitus d'une octave ou plus, et qui consistent presque toujours en une série de descentes vocales.

Dans l'Arnhem Land occidental, on n'utilise pas la note aiguë pour les accompagnements de didjeridu ; on compte plus sur les notes fredonnées, qu'on couple à des notes soufflées, pour produire un effet harmonique d'accord plus doux et plus riche. Ces deux styles sont les plus appréciés et les plus connus de la musique du Nord australien.

LES INSTRUMENTS

Le peuple Aborigène d'Australie du nord utilise, pour construire ses instruments, les ressources à sa disposition.

La majorité de leurs instruments tombe dans la catégorie des *idiophones* ; deux parties séparées qui sont frappées l'une contre l'autre pour donner un son de percussion. Cette famille d'instruments prend, à travers toute l'Australie, les formes les plus diverses. Il n'y a qu'un exemple de *membranophone*, du type tambour. Mise à part la guitare européenne dans les chansons dans le style des îles, on ne trouve pas d'instruments à cordes mais dans les *aérophones*, ou instrument à vent, nous verrons un exemple qui témoigne d'une extraordinaire ingéniosité musicale.

LES IDIOPHONES

CLAPSTICKS (Baguettes). Chaque chanteur tient une paire de baguettes en bois, une dans chaque main. Dans l'Arnhem Land, elles sont en bois dur et donnent un son très clair, presque métallique. On tient la première, qui est longue et légèrement aplatie, par le milieu et à plat. Et l'autre, plus ronde, vers le bout, vient frapper d'une manière nette et franche la première. Les paires de baguettes varient considérablement de forme. On voit, à Cape York, des baguettes de forme rectangulaire, dans d'autres régions, ce sont des baguettes en forme de cigare.

BOOMERANG-CLAPSTICKS. Très communs dans les styles musicaux du sud, ces boomerangs sont tenus par le chanteur, un dans chaque main. On les prend par le milieu afin que les extrémités du boomerang fassent un bruit de clic-clac. Parfois, on les secoue pour produire un bruit continu de crécelle.

FRAPPER DES MAINS. Les chanteurs des deux sexes frappent dans leurs mains ou se frappent différentes parties du corps, parfois pour remplacer une paire de baguettes.

LES AÉROPHONES

LE DIDJERIDU. Originaire d'Arnhem Land, l'aérophone le plus commun, chez les Aborigènes, est cette trompette en bois légèrement conique dans l'extrémité de laquelle on souffle. Le *Yurlunggur*, de la même famille, est une trompette de dimensions plus importantes qu'on n'utilise que pour les cérémonies. Traditionnellement, on n'utilisait le didjeridu qu'en Arnhem Land, mais son emploi s'est étendu jusqu'aux régions du Golfe et de Kimberley. Il existe deux styles distincts, l'un à l'ouest et l'autre au nord-est d'Arnhem Land.

L'instrument est formé d'une branche d'arbre, naturellement creuse, creusée davantage encore par les termites. Les Aborigènes coupent ces branches à la longueur voulue, adoucissant l'embout à l'aide de gomme, et creusent encore un peu les deux extrémités. L'instrument est complet une fois débarrassé de son écorce et peint.

On souffle dans l'instrument en faisant vibrer les lèvres, produisant une note fondamentale avec une série harmonique riche et complexe. Dans le nord-est d'Arnhem Land, on utilise également la première harmonique, d'un dixième plus haut à peu près. On maintient une pression d'air constante en soufflant par la bouche et en inspirant par le nez en même temps, avec les joues comme réservoirs. Il faut une grande énergie pour cette technique du souffle circulaire, aussi les joueurs de didjeridu sont-ils généralement des hommes jeunes.

Dans de nombreuses régions, on se sert du didjeridu pour imiter les chants d'oiseaux et les cris d'animaux, à la fois dans le contexte d'un chant, ou sans chanteur.

JAMES MURDOCH

LA MUSIQUE AUSTRALIENNE

La musique australienne a atteint sa majorité au début des années soixante sous la forme d'un groupe de jeunes compositeurs dont les œuvres témoignaient d'une assurance et d'une aisance technique inconnues jusqu'alors sur ce continent.

Dans cinq ans, l'Australie fêtera le deux centième anniversaire de sa première colonisation de peuplement, en 1788, un an avant la Révolution française. Mozart venait juste de terminer *Don Giovanni*.

La colonie pénitentiaire se composait de rudes soldats qui gardaient des criminels encore plus rudes. Pendant de nombreuses années, la seule musique qu'on y entendait, était soit des fanfares militaires, soit des chants folkloriques des Iles Britanniques. Les fonctionnaires coloniaux et leurs familles croissaient en nombre, mais la culture musicale ambiante n'allait guère plus loin que la pâle musique de salon du XIX^e siècle anglais, véritablement le nadir de l'art musical ; d'un point de vue culturel, l'Australie se nourrit longtemps de navets et de viande de kangourou. Le premier compositeur de quelque importance, Alfred Hill (1870-1960) partit pour Leipzig dans les années 1880, entra au Gewandhaus Orchestra et n'oublia jamais qu'il avait un jour joué sous la direction de Brahms !

La stature du pianiste/compositeur Percy Grainger (1882-1961) grandit au fur et à mesure que nous sont révélées des informations à son sujet. Génie excentrique, il fut le premier Australien à s'intéresser à la musique asiatique. Arthur Benjamin (1893-1960) devint professeur de piano au Royal College of Music de Londres et eut comme élève, entre autres, Benjamin Britten. Ses opéras sont dramatiques et entraînants, surtout son *A Tale of Two Cities* d'après le célèbre roman que Dickens consacra à la Révolution française. Margaret Sutherland (née en 1897) partit pour Londres dans les années vingt, où elle suivit l'enseignement d'Arnold Bax. Une autre femme, Peggy Glanville-Hicks (née en 1912) devint disciple de Vaughan Williams, mais aussi d'Egon Wellesz par qui elle apprit les techniques schoenbergiennes. Elle fut également le premier compositeur à venir en France où elle suivit les cours de Nadia Boulanger.

Parmi les autres compositeurs qui s'expatrièrent en Angleterre, il faut retenir Don Banks (1924 - 1980) et Malcolm Williamson (né en 1931) qui s'y forgèrent d'assez bonnes réputations ; Williamson fut même promu Maître de Musique de la Reine près de la Maison Royale de Windsor. Mais aucun des musiciens cités n'appartient à l'avant-garde.

La première composition australienne qui eut quelque impact reste *Corroboree* de John Antill (né en 1904), partition pour ballet fondée sur des cérémonies aborigènes et qui fut créée en 1946 par Eugène Goossens. Dans les années cinquante, grâce à l'apparition du microsillon, les musiciens australiens eurent accès à la musique contemporaine d'après Prokofiev. Il leur fallut une décennie pour assimiler les évolutions d'un demi-siècle de musique et, dans les années soixante, on put entendre toute une série d'œuvres fortes venant de compositeurs tels que Richard Meale, Peter Sculthorpe, Nigel Butterley, Larry Sitsky, Félix Warden et George Dreyfus, qui réussirent assez vite à obtenir contrats et enregistrements. Les commandes se firent plus nombreuses et ces compositeurs firent leur entrée dans les grandes institutions d'enseignement et de propagation de la musique où ils influencèrent à leur tour un grand nombre de jeunes compositeurs de talent, aussi éclectiques que raffinés ; en outre, ces jeunes gens cherchèrent d'autres pays que l'Angleterre ou l'Allemagne pour y étudier la musique. Barry Conyngham s'en fut au Japon et en France, Ron Nagorcka en Californie.

L'avant-garde australienne est concentrée à Melbourne, grâce surtout à la présence de Keith Humble, ancien directeur de la musique de l'American Center, à Paris, de 1959 à 1966. Disciple de René Leibowitz, le cosmopolite Humble servit de catalyseur aux jeunes musiciens de Melbourne. Le compositeur français, Jean-Charles François et, plus tard, l'américain Warren Burt, se joignirent à Humble pour faire connaître aux jeunes musiciens de Melbourne l'avant-garde internationale. De ce groupe viennent Ron Nagorcka, Chris Mann, Sarah Hopkins et d'autres qui travaillent dans le cadre de la "music-performance".

Sydney est la base d'où trois jeunes compositeurs importants, Brian Howard, Carl Vine et Graeme Koehne, tentent d'imposer des œuvres, tant dans le domaine de la musique théâtrale que de celui de la musique de ballet. Martin Wesley-Smith dirige le département de musique électronique au Sydney Conservatorium of Music, ainsi que son groupe WATT, qu'on a vu au Japon et en Belgique, dans des concerts de musique électronique en direct. C'est, de tous les compositeurs australiens, celui qui a l'engagement politique le plus net.

La musique australienne d'aujourd'hui est saine, vivante et plurielle. Il n'y a pas d'écoles stylistiques, mais de fortes individualités dont les affirmations paraîtront, espérons-le, novatrices aux oreilles européennes.

JON ROSE, MARTIN WESLEY-SMITH

19 OCTOBRE, 20 h 30

DUO, instruments à cordes

et Fairlight CMI

JON ROSE ET MARTIN WESLEY-SMITH

IMPROVISATIONS, violon à 5 cordes amplifié,

JON ROSE

violoncelle à 19 cordes

WATTAMOLLA (1983),

MARTIN WESLEY-SMITH

bande et diapositives

DODGSON'S DREAM (1979)

MARTIN WESLEY-SMITH

clarinette, électronique, bande et diapositives,

John Anderson, clarinette,

20 OCTOBRE, 18 h 30

Démonstration du FAIRLIGHT CMI

20 OCTOBRE, 20 h 30

DUO, instruments à cordes,

JON ROSE ET MARTIN WESLEY-SMITH

et Fairlight CMI

IMPROVISATIONS, violon à 5 cordes amplifié et violoncelle à 19 cordes

JON ROSE

FOR CLARINET AND TAPE (1983)

MARTIN WESLEY-SMITH

John Anderson, clarinette

KDALALAK (FOR THE CHILDREN OF TIMOR) (1977)

bande et diapositives,

MARTIN WESLEY-SMITH

John Anderson, clarinette

Nous remercions FAIRLIGHT INSTRUMENTS FRANCE (95530 - La Frette ; tél. : 93.51.61) d'avoir accepté de nous prêter un Fairlight. Remerciements à Olivier Bloch-Lainé et à Peter Vogel

Remerciements au New South Wales State Conservatorium of Music (pour Martin Wesley-Smith)

KDALALAK

(POUR LES ENFANTS DE TIMOR)

Photographies de Penny Tweedie

Ce morceau est composé sur le poème "Kdadalak" (les ruisseaux) de Francesco Borja de Costa :

"Les ruisseaux qui se rejoignent se font rivières

Les rivières grossissent, malgré les obstacles

Ainsi doivent s'unir les enfants de Timor

S'unir contre le vent qui souffle de la mer

Le vent de la mer fouette la *kabala*

Fouette nos yeux à sang, nos dos à sang

Fait couler les larmes, ruisseler de sueur

Vole notre terre grasse et la graisse de nos corps

Les ruisseaux qui se rejoignent se font rivières"

Enfants de Timor — unissez-vous, rendez-nous notre terre !

Borja écrivit ce poème entre le mois de septembre et novembre 1975, alors que les troupes indonésiennes traversaient les frontières occidentales pour se ruer sur la partie orientale de Timor. Le 7 décembre, lorsque commença l'assaut général contre la capitale, Dili, il fut torturé et exécuté.

Les photos projetées pendant l'œuvre ont été prises à Timor peu avant l'"annexion" indonésienne. Dans les sources musicales, on trouve une danse guerrière de Java, des citations du chant nationaliste "Mount Ramelau" et des enregistrements de la radio clandestine de la résistance Timoraise qui émettait près de Darwin. Aujourd'hui, cette radio est morte, réduite au silence par le gouvernement australien en 1979. Tous ceux qu'on voit sur les diapos sont probablement morts. Timor-Est est morte, victime du colonialisme indonésien, de l'opportunisme et de l'apathie des Occidentaux, et des bombardiers américains.

FOR CLARINET AND TAPE

Cette pièce est une seconde version d'une œuvre sur bande magnétique, Electronic Study N° 37(b). La première s'appelait For Marimba and Tape. Cette nouvelle version "For Clarinet and Tape" a été réalisée avec le Fairlight CMI au studio de musique

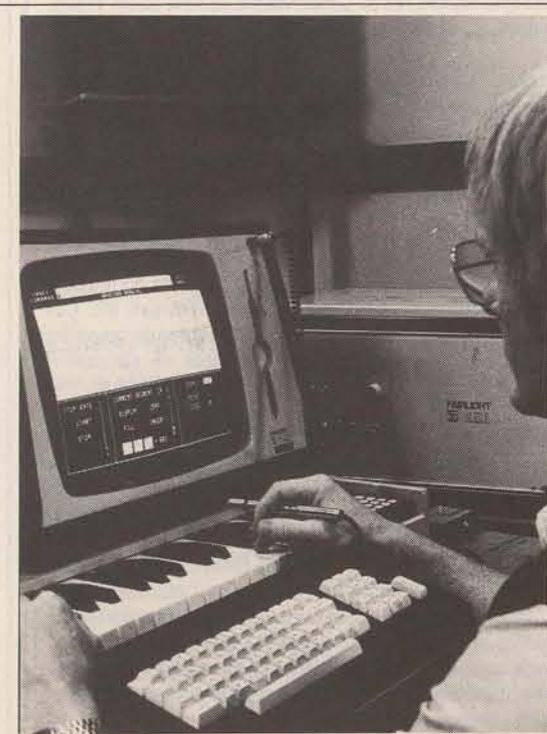
FAIRLIGHT CMI,

C'est en 1975, agés de 20 ans, que s'associèrent, à Sydney, Peter Vogel et Kim Ryrie pour fabriquer un synthétiseur totalement digital (procédé numérique). Peter Vogel venait de recevoir le premier prix du Concours des Enseignants Scientifiques (1972) pour un projet de robot. Ryrie, quant à lui, travaillait dans le laboratoire d'un magazine consacré à l'électronique. Huit ans plus tard, le Fairlight CMI est reconnu dans le monde entier, acheté par les départements de musique des plus grandes universités (en Australie, aux USA, en Grande-Bretagne, au Japon) et il est utilisé, entre autres, par Stevie Wonder, Paul McCartney, Pink Floyd, etc.

On peut mettre dans la mémoire du Fairlight des sons naturels ou acoustiques enregistrés avec un microphone et leur donner une forme musicale. On peut synthétiser de nouveaux sons, les mélanger avec des sons naturels ou créer des sons composites. Le Fairlight présente un écran, un clavier sensible de six octaves, mais on peut le raccorder à d'autres instruments. Il peut mémoriser et jouer seul des compositions musicales entières, ou une partie mêlée à d'autres éléments joués en direct, il peut bien d'autres choses encore.

Outre l'accès par clavier, le Fairlight dispose d'une machine à écrire et d'un pinceau lumineux avec lequel on peut dessiner.

Martin Wesley-Smith
travaillant sur le Fairlight CMI.



électronique du Conservatoire de Musique des Nouvelles-Galles du Sud, à Sydney.

DODGSON'S DREAM

Photographies de Jill Boulton et Eric Gidney.

Ce morceau décrit un rêve que je prête au révérend Charles Lutwidge Dodgson, (alias Lewis Carroll). Ici, le système électronique utilisé permet à la clarinette qui joue en direct de déterminer les fondus et la série des diapos. On obtient ainsi une certaine forme d'intégration du son et de l'image.

WATTAMOLLA

Photographies de Trevern Dawes, Ian de'Gruchy, John Lewis, Colin Storey, Chooie Tan & Willi Young, dirigés par Georges Gittos. Images de Bob Bleach, fournies par TREE.

En 1979, un groupe d'artistes de Sydney s'associaient pour ce qui est devenu depuis l'Annual Performance Art Events sur la plage de Wattamolla, dans le Royal National Park de Sydney. Le groupe se nommait TREE (Theatre Reaching Environnements Everywhere). Il était fort de 130 membres qui utilisaient films et projections de diapos sur rochers et falaises, des lasers, des poupées géantes et des sculptures d'eau, des éclairages complexes, des moyens pyrotechniques, des danseurs, des acrobates et de la musique électronique, enregistrée ou en direct. Ce morceau reprend la musique de cette année-là, "The Unfound Land" associée à des diapositives prises pendant le spectacle.

MARTIN WESLEY-SMITH

est né à Adelaide en 1945. Il y a fait des études universitaires et musicales. Ses professeurs de musique ont été Peter Maxwell Davies, Sandor Veress, Richard Meale et Richard Orton. Depuis 1965, il a reçu un nombre considérable de prix et de récompenses diverses pour ses compositions.

Il a aussi composé des chansons pour les enfants, participé à des programmes de télévision, écrit des musiques de film. Il enseigne aujourd'hui au Conservatoire de New South Wales, Sydney, au département électronique.

JON ROSE Depuis sept ans environ, Jon Rose développe une pratique instrumentale faite d'improvisations sur toute une série de violons, d'altos et de violoncelles modifiés, dans des environnements acoustiques différents. Sous le titre : "le violon relatif", il a réalisé six enregistrements qui lui tiennent lieu de carnet de notes ou de journal. Jon Rose modifie ses instruments en ajoutant des cordes, des manches de tailles différentes, en expérimentant des caisses de résonance, des combinaisons de traitements électroniques à l'intérieur et à l'extérieur du violon, des accords particuliers, etc. Ces diverses transformations l'obligent à inventer de nouvelles techniques. Ses environnements sonores se composent d'autoroutes, de rues, de lieux dans la savane australienne, de plages, ou bien d'éléments créés électroniquement.

Jon Rose est né en 1951 en Angleterre. Il joue du violon depuis vingt-trois ans. Il s'est installé en Australie en 1976. Avant de travailler uniquement sur l'improvisation, il a joué et composé dans divers champs musicaux (rock, musique classique et contemporaine, jazz, etc.).

En 1977, il fut à l'origine des Fringe Benefit Records, société pour la promotion et l'enregistrement de l'improvisation en Australie. Il est artiste-résident au City Arts Institute de Sydney. Donnant des concerts en soliste le plus souvent, il participe également à des improvisations multimédia, en collaboration avec Kristine Rose (artiste visuelle) et Caroline Lung (danseuse).

ROS BANDT, SARAH HOPKINS, DAVID CHESWORTH

21 OCTOBRE, 20 h 30

CELLOVOICE, violoncelle solo, SARAH HOPKINS
DORIAN MODE, psaltérion ROS BANDT ET SARAH HOPKINS
amplifié et violoncelle

LOOPS, flûtes et bande ROS BANDT

WHITE TRASH, DAVID CHESWORTH
synthétiseur et projections

22 OCTOBRE, 20 h 30

CELLO IMPROVISATION, SARAH HOPKINS
violoncelle solo

SOFT AND FRAGILE/GUT RESONANCE
instruments en céramique, verre, argile, cloches, flageon, et violoncelle ; ROS BANDT ET SARAH HOPKINS

GENESIS, psaltérion amplifié ROS BANDT
et bande préenregistrée

WHITE TRASH, DAVID CHESWORTH
synthétiseur et projections



Sarah Hopkins, violoncelle et Ros Bandt, psaltérion.

CELLOVOICE

Cellovoice (la voix du violoncelle) traite de la distillation et de la cristallisation inhérentes à certains aspects de l'art du violoncelle. L'œuvre est née d'une série d'explorations poussées de certaines techniques.

DORIAN MODE

Improvisation pour psaltérion amplifié, violoncelle et voix basée sur le mode dorian. C'est la fusion d'un langage instrumental et d'un flux d'énergie.

LOOPS

Loops est un *tour de force* pour soliste et bande préparée. On fait passer six petites figures cycliques dans des tonalités différentes, en boucle sur cassettes. Quand on actionne deux lecteurs simultanément, il est possible d'avoir deux notes arpégées ; avec l'addition d'une voix, le spectre harmonique s'élargit d'un contrepoint en trois parties. Une bande quadriphonique diffuse le même matériau à travers l'espace et peut également donner une texture en trois parties.

CELLO IMPROVISATION

"L'improvisation est, pour moi, comme un vol ou un voyage sonore à travers toute une palette de couleurs, d'émotions, de

lignes et des dessins. Je travaille le violoncelle et la voix pour démontrer l'existence d'une force vitale positive." S.H.

SOFT AND FRAGILE/GUT RESONANCE

Ce morceau est une improvisation structurée pour instruments en céramique, flacons de verre enregistrés et violoncelle. Il veut explorer les rapports entre le "Doux et Fragile" et le potentiel de résonance des cordes en boyau de ces instruments ; c'est en quelque sorte le terrain de rencontre pour nos deux projets distincts d'improvisation.

GENESIS

Improvisation pour psaltérion seul et bande. Une partie de cette pièce a été réalisée dans une chambre acoustique de cinq étages qui n'est autre qu'un parking au cœur de Melbourne. On a enregistré une improvisation en direct sur un psaltérion repassée ensuite à mi-vitesse afin d'obtenir une ligne contrapuntique de basse. Le "re-recording" offre une deuxième version de cette chambre de résonance.

WHITE TRASH, music in trouble

Re-création du décor, contre les millions de kilomètres d'insupportable chaleur et de sable.

Au moyen d'un Fairlight CMI, de percussion, de bandes préenregistrées, et de diapositives

SARAH HOPKINS. Depuis la fin de ses études musicales au Victorien College of the Arts, en 1979, Sarah Hopkins mène une double carrière de violoncelliste et de compositeur. Elle s'intéresse aux nouvelles techniques de jeu et de notation et son répertoire va de pièces pour violoncelle amplifié à des performances, des œuvres en multipiste, des improvisations, des actions pluridisciplinaires... Boursière de l'Australian Council en 1980, elle voyage en Europe où elle joue, enregistre et participe à divers festivals. Depuis son retour en Australie, elle travaille principalement dans des environnements urbains, dans des banlieues et dans le "bush".

ROS BANDT. Compositeur/artiste de performance et sculpteur sonore, Ros Bandt a tout d'abord étudié la musicologie à la Monash University. Elle s'est ensuite spécialisée dans la pratique de la performance qu'elle a étudiée aux États Unis et en Europe. Elle a monté en Australie sa première installation sonore : Coathanger environnement/exposition, et a construit en 1981 la première Aire de jeu sonore australienne. Depuis, elle a dirigé plusieurs projets du même type. Elle a créé son propre ensemble d'improvisation, Lime, et fait partie d'un groupe de musique ancienne, La Romanesca. Ses compositions ont été jouées en Europe, en Amérique et au Japon.

DAVID CHESWORTH. Né en 1958, il est arrivé en Australie à l'âge de 11 ans et ne l'a jamais quitté depuis. Il a étudié puis enseigné la musique à La Trobe University de Melbourne. Depuis 1978 il a coordonné les activités du Clifton Hill Community Music Centre où il a aussi joué. En 79 il forme le groupe "Essendon Airport" et publie son premier album "50 Synthesizer Greats". En 80 il crée un magazine pour la nouvelle musique et un label de disques "Innocent Records". Les concerts avec Essendon Airport se multiplient dans les galeries, les pubs et les discothèques. Parallèlement, il développe son travail pour les performances en solo (synthétiseur, video, diapositives) et participe en 82 à la 4^e Biennale de Sydney.

WARREN BURT, CHRIS MANN, RON NAGORCKA

22 OCTOBRE, 18 h 30

SNODGER LIP LAP (1981) voix et bande ; C. Mann, texte - W. Burt, bande CHRIS MANN ET WARREN BURT

FILLINGS (silver) (1978), piano solo ; WARREN BURT

W. Burt, piano

PHYSICS (1983), voix et électronique en direct ;

C. Mann, texte CHRIS MANN ET WARREN BURT

W. Burt, électronique

FILLINGS (1983), piano solo, RON NAGORCKA

R. Nagorcka, piano

OTHER (1983), voix, sons d'environnement, électronique contrôlée par ordinateur ; C. Mann, texte

R. Nagorcka, bandes C. MANN, R. NAGORCKA, W. BURT

W. Burt, électronique

FILLINGS (1982), voix et piano. CHRIS MANN

23 OCTOBRE, 18 h 30

POSITION AS ARGUMENT (1982), CHRIS MANN
voix solo,

ASH WEDNESDAY (1983), didjeridu, bandes, acteur, électronique, diapositives RON NAGORCKA

R. Nagorcka, didjeridu - C. Mann, acteur -

W. Burt, projections

AARDVARKS (Paris Symphonies) (1983)

Électronique contrôlée par ordinateur et voix ; W. Burt, électronique - C. Mann, texte et voix. WARREN BURT

SNODGER LIP LAP

Cette pièce est un jeu de miroir. Un enregistrement du texte de Chris Mann a été traité par un ordinateur PDP 11/40. Le programme, élaboré à l'Université La Trobe de Melbourne, prélevait des sons au hasard et les jouait immédiatement à l'envers. Ensuite, ces fragments inversés étaient relus par le même programme, c'est-à-dire doublement à l'envers, donc à l'endroit. Les deux enregistrements ainsi obtenus ont été mixés. La bande définitive, comprenant bruits, bourdonnements et distorsions, accompagne une performance en direct.

FILLINGS (silver)

Placer un objet provenant d'une culture populaire dans un contexte formaliste — avec incompetence ou amateurisme — est devenu une attitude presque fétichiste dans le monde artistique australien des années 80. Fillings (silver), l'une des premières œuvres du genre, consiste en trois citations du compositeur de jazz Horace Silver, dont l'ordre permute selon un schéma formel prédéterminé. Cette pièce est interprétée par un pianiste amateur sur un piano droit.

PHYSICS

Une voix est traitée par un "delay" et autres effets spéciaux. Une machine permet de contrôler les transformations par des signaux qui dérivent de la fréquence et de l'intensité de la voix. Ainsi les aspects physiques d'un texte déterminent-ils toutes les modifications qui lui sont apportées.

FILLINGS

Au moment d'écrire ces notices de programme, Ron Nagorcka n'était pas certain de pouvoir se servir de sa main droite, à la suite d'une blessure sérieuse qu'il s'infligea en installant un tuyau... (avril 83)

OTHER

Un ordinateur suit les amplitudes d'une voix parlée et compose ainsi des mélodies. L'accompagnement consiste en bruits environnements enregistrés à la propriété de la famille Mann, à Lauching Place, Victoria.

FILLINGS

Un sémioticien traverse la rue.

POSITION AS ARGUMENT

Lecture solo non amplifiée.

ASH WEDNESDAY

Le mercredi des Cendres 1983, avec des vents dépassant les 100 km/h et des températures au dessus de 43°, le Sud-Est de l'Australie se transforma en véritable enfer. Rien que dans l'État de Victoria, 210 000 hectares de campagne furent ravagés ; on compta 46 morts ; près de 2000 maisons furent détruites et 11 villes rayées de la carte. Dans cette pièce, ASH WEDNESDAY, la solidarité entre les gens à cet holocauste est traduite par l'émission de la radio gouvernementale qui tentait de les maintenir en contact les uns avec les autres.

En Australie, dans la région du Sud-Est, s'étend une vaste plaine volcanique où l'on peut voir de spectaculaires vagues de lave gelée. Les Aborigènes y ont construit des villages de pierre et ont aménagé un réseau de canaux et de barrages, notamment pour pratiquer l'élevage d'anguilles. Il y a une centaine d'années, leurs cultures ont été détruites. Les "blancs" ont très récemment redécouvert ces villages.

Ron Nagorcka est né et a été élevé dans cette région. Il l'évoque dans sa composition sous la forme d'enregistrements et de diapositives. Il écrit : "Ce sont des choses comme le feu et une incroyable ignorance anthropologique et archéologique, qui démontrent à quel point les Européens se comportent comme des enfants irresponsables dans des lieux où il est dangereux de jouer. La spiritualité aborigène s'exprime à travers ce que nous avons traduit par "Rêve", concept à la fois général et très personnel. Pour découvrir mon rêve, je dois savoir auparavant où l'Européen qui est en moi a commis une faute, afin de ne pas déranger LE rêve. Après tout, quand je souffle dans le didjeridu, je deviens la voix du Serpent Arc-en-ciel, ce qui représente une immense responsabilité."

AARDVARKS IX (Paris Symphonies)

Cette performance présente cinq mouvements.

Dans le premier, on explorera une série de modes grecs antiques. Dans le second, on entendra une série de mélodies composées par ordinateur, dans une variété de registres également tempérés. Dans le troisième, on entendra des timbres assemblés par utilisation d'un programme où fréquence et amplitude sont tirées au hasard. La quatrième mouvement est la lecture en solo d'un texte de Chris Mann. Pendant la lecture, l'ordinateur échantillonne sa voix et stocke les extraits pour les utiliser dans la bande de bruitage du cinquième mouvement.



Chris Mann, Warren Burt et Ron Nagorcka.

WARREN BURT. Né en 1949 à Baltimore, Maryland, il étudie la musique électronique à l'Université de New York, Albany, puis en Californie à San Diego. Il entreprend des recherches sur les techniques vocales et prend la direction du département de musique électronique et de vidéo-synthèse du Centre de musique expérimentale de l'Université (UCSD). En 1975, il part pour l'Australie. Professeur à l'Université La Trobe de Melbourne, il participe notamment à la création du Clifton Hill Community Music Centre. De 1978 à 1980, il voyage et présente son Epic Monumental Project, série de pièces pour voix, film, vidéo, cassettes et diapositives, qui dure cinq soirées consécutives. Il fait deux tournées en Europe en 1978-1979, la seconde avec le groupe Plastic Platypus. En 1982, il quitte l'Université et commence à travailler comme écrivain, tout en construisant Aardvarks IX, système qui sera présenté pour la première fois au Festival d'Automne.

CHRIS MANN. Né en 1949, licencié de l'Université de Melbourne (chinois), il travaille avec divers groupes musicaux et théâtraux en Australie et en Europe. En 1973, il fonde et dirige le New Music Centre à Melbourne. Maître assistant au State College de Victoria, il est co-ordinateur des études aborigènes. Il quitte cette fonction pour créer un programme de recherches avec l'UNESCO et l'International Institute for Communications, sur l'information et les définitions culturelles. Écrivain-résident dans plusieurs universités, il est aujourd'hui délégué de la Foundation for Contemporary Performance Arts.

RON NAGORCKA. Originaire d'une petite ville du Sud-Est de l'Australie habitée depuis 1840 par des colons allemands, Ron Nagorcka, né en 1948, a passé son enfance dans une ferme. Il a étudié la physique, l'histoire, la philosophie et la musique à l'Université de Melbourne et a commencé à composer en 1971. Chargé de cours en 1974 au Centre de Musique expérimentale de l'Université de San Diego (UCSD), il enseigne la composition au Melbourne State College à partir de 1977 et participe à la fondation du Clifton Hill Community Music Centre. Il fait partie de la tournée européenne de Plastic Platypus, en 1979.

FILMS

ARTHUR ET CORINNE CANTRILL

Centre Georges Pompidou (Petite salle) deux programmes de 120 minutes, de 12 h à 14 h

19, 21, 23 OCTOBRE

EARTH MESSAGE

REFLECTIONS ON 3 IMAGES BY BALDWIN SPENCER,
GRAIN OF THE VOICE :

TWO WOMEN - SEVEN SISTERS

WILPENNA

20, 22 OCTOBRE

BOUDDI

WARRAH

STUDIES IN IMAGE (DE) GENERATION

KATATJUTA

GRAIN OF THE VOICE : ROCK WALLABY AND BLACK BIRD

Coréalisation : Centre Georges Pompidou

EARTH MESSAGE (1970, 23 minutes, couleur, son optique, 16 mm).

Film d'hiver des montagnes de l'intérieur, des collines et de la brousse aux environs de Canberra ; sont utilisés des images en couches, des mouvements de caméra organisés autour des arbres, des courses à travers les herbes, des mouvements organisés à travers les grandes familles de la végétation australienne : les banksies, les grevilleas, les hakeas, les callistemons, les acacias et les eucalyptus.

La bande sonore se compose d'une série de chants profanes d'Aborigènes d'Arnhem Land qui célèbrent, de multiples façons, le paysage et ses habitants, oiseaux, et animaux.

ARTHUR ET CORINNE CANTRILL commencent à faire des films en 1960 — films pour enfants, documentaires, et parallèlement des courts-métrages expérimentaux. En 1965, ils quittent l'Australie pour Londres. Après le Festival du Film expérimental de Knokke-le-Zoute, en 1967/68, ils renoncent aux films documentaires, et décident de se consacrer à un travail plus personnel et plus expérimental. De retour en Australie en 1969, ils obtiennent une bourse d'Arts Créatifs (en cinéma expérimental) à l'Australian National Gallery, Canberra. Quatre années passées en Angleterre leur font voir sous un nouveau jour le paysage australien, la culture aborigène et les relations de la culture et de la société aborigène avec ce paysage : ses montagnes, ses cavernes, gorges, rochers et fleuves comme monuments spirituels

REFLECTIONS ON THREE IMAGES BY BALDWIN SPENCER, 1901, (1974, 17 minutes, noir et blanc, muet 16 mm).

A cette époque, les cinéastes se passionnaient pour l'œuvre de Baldwin Spencer, un des premiers et des plus importants anthropologues d'Australie centrale. Ses photos et ses écrits sont restés célèbres ainsi que ses films tournés sur les cérémonies Arunta en 1901 et ses enregistrements sur cylindre.

Trois petites séquences de ses films (que chacun peut admirer dans un documentaire) ont été recopiées sur une copieuse optique. Les dégâts accumulés et les fluctuations de densité rythmique sur l'émulsion sortie de la vieille caméra à main, créent un contrepoint aux analyses répétées d'images qui sont souvent au seuil de l'invisibilité.

Cette œuvre est une méditation sur la vulnérabilité des Aborigènes, vue à travers la vulnérabilité du film comme médium. L'œuvre de Baldwin Spencer est le moment de l'histoire du cinéma australien avec lequel les cinéastes se sentent le plus de liens personnels.

GRAIN OF THE VOICE (1976-80, 117 minutes, noir et blanc et couleurs, son optique, 16 mm.) - en trois parties : *Two women, Seven Sisters* et *Rock Wallaby and Black Bird*.

Ce film traite du paysage de l'Australie centrale. Les enregistrements réalisés par les cinéastes des chanteurs et chanteuses Pitjantjatjara, à Areyonga, ont déterminé la forme de l'œuvre. Il y a une correspondance entre la durée des cycles de chants et celles des images de paysages. Les chants sont utilisés dans leur totalité, sans avoir été ni raccourcis, ni montés, ni ordonnés.

Dans la mesure où le sens des mots n'était pas connu, aucune interprétation littérale n'était possible ou désirable. Les chanteurs ne sont pas filmés en son synchrone. "Le film sert de témoin à notre passage dans les terres tribales des Aborigènes dans la région des Macdonnell Ranges d'Australie centrale, sur les pistes qui vont d'ouest en est et d'est en ouest, avec arrêts et digressions tout au long du chemin, à la manière des voyages des ancêtres mythiques aborigènes, qui, sans effort, parcouraient de grandes distances, s'arrêtaient et se reposaient, comme le racontent les grands mythes de création."

"Le titre, "Grain de la voix" est emprunté à Roland Barthes. Dans le "grain" de la voix, la voix de l'archétype, peut-on apprendre quelque chose sur une société donnée ? A partir de la voix qui chante, murmure, rit, tousse, parle, réprimande les enfants ; des voix de la conversation, des voix des chansons rituelles - peut-on apprendre quelque chose de la société et de l'environnement qui les ont formées ? Peut-on comprendre une société par le ton de la voix, le flux ou la précision du discours, la sélection de certains sons dominants ou de certains motifs, ainsi que de leur absence ?"

"Le fait que le cycle de chants ne soit pas traduit permet une plus grande concentration sur la musique et la qualité de la voix."

déterminants. Ils s'intéressent aux rapports entre des formes filmiques appropriées à certains paysages, à une saison donnée.

Aux États-Unis en 1973 et 1974, ils se familiarisent avec le travail de Walter Baldwin Spencer, qui avait entrepris plusieurs voyages de recherche en Australie centrale à partir de 1894 ; il avait écrit plusieurs ouvrages sur les tribus aborigènes d'Australie Centrale, et réalisé un film sur le peuple Arunta, en 1901, qui reste l'une des œuvres les plus importantes du cinéma naissant, non seulement en Australie, mais dans le monde entier. En 1975, Arthur et Corinne Cantrill font un premier voyage en Australie Centrale et, depuis lors, produisent de nombreuses œuvres associées aux terres tribales aborigènes.

Première partie de GRAIN OF THE VOICE, les chants de femmes : TWO WOMEN (32 minutes).

Trois vieilles chanteuses Pitjantjatjara chantent une légende sur le voyage de deux femmes ancestrales à travers les Macdonnell Ranges, de l'Orient à l'Occident.

SEVEN SISTERS (19 minutes).

Chant populaire des femmes Pitjantjatjara d'Areyonga - chant auquel toutes les femmes présentes participèrent.

WILPENA (1976-1981, 24 minutes, couleur et noir et blanc, son optique, 16 mm).

Tourné dans les Flinders Ranges et dans la région de l'étang de Wilpena, en Australie méridionale, ce film au son et à l'image rudes, est "anti-touristique". Son sujet : les vues d'un paysage lointain, mais aussi des mouvements autour de l'aire circulaire enclose de l'étang de Wilpena, ainsi que d'une étroite gorge rocailleuse qui fut jadis un lieu sacré des Aborigènes.

Le film compare l'imagerie sur trois pellicules différentes ; chaque pellicule fait ressortir des qualités d'image différentes, d'autres types d'information sur le paysage.

Sur la bande-son, des enregistrements réalisés dans la région de l'étang de Wilpena - les sons durs et agressifs des cacatoès dans leurs cris et appels divers : provocants, perçants, presque humains.

BOUDDI (1970, 8 minutes, couleur, son optique, 16 mm).

Filmé dans la brousse, sur la côte de la région du fleuve Hawkesbury (au nord de Sydney) en été, "Bouddi" est un flux animé d'une myriade de détails du feuillage, de l'écorce, des fleurs, des plantes, des insectes, des rochers. Ce flux d'images kinesthésiques est une métaphore de la croissance, de l'été, de la création, de l'intensité. Une nouvelle vision du "bush", peut-être à la façon dont les hommes d'une autre race pourraient le voir, ou peut-être comme les autres créatures qui y vivent le voient. (La vision humaine n'est pas la seule).

La musique de danse aborigène d'Arnhem Land a des préoccupations similaires, puisqu'elle a pour sujet la floraison de la nature. Le film a été produit l'année du bicentenaire de la "découverte" de l'Australie par James Cook ; c'est pourquoi il commence par un préambule parlé :

"Australie, 1970 : rutile dans les sables, pétrole dans les récifs, nickel dans les rochers. Un film du bicentenaire du Capitaine Cook, à la mémoire des tribus de la côte centrale qui y vécurent pendant des milliers d'années et laissèrent le "bush" dans l'état où elles l'avaient trouvé".

WARRAH (1980, 15 minutes, en trois couleurs, son optique, 16 mm).

Tourné dans la même région que "Bouddi" : la savane autour du fleuve Hawkesbury. La complexité de l'écologie du "bush" côtier est rendue par le système de séparation des 3 couleurs. Le film a été tourné près d'une série de bassins rocheux, dominés par des angophoras - région d'une beauté foudroyante qui dut à l'évidence avoir de l'importance pour la tribu aborigène qui y vécut jadis. Les trois couches de l'image cinématographique tentent de donner une idée de la complexité de l'environnement - les troncs des angophoras, le feuillage, les motifs que dessinent les ombres, l'eau, les nuages et les reflets dans l'eau.

La bande-son est un enregistrement de chœurs de kookaburras s'appelant l'un l'autre dans toute la vallée.

STUDIES IN IMAGE (DE) GENERATION (1975, 10 minutes, noir et blanc, muet, 16 mm).

En 1974, les cinéastes réalisèrent deux films similaires, tous deux faits à partir d'une copie, sur copieur optique, de trois courtes séquences des bobines de Baldwin Spencer, tournées en

1901 chez le peuple Arunta, en Australie centrale. L'un de ces films, REFLECTIONS ON 3 IMAGES BY BALDWIN SPENCER, 1901 avait été reproduit sur une pellicule normale (ce film est présenté dans le Programme A). Le second, NEGATIVE/POSITIVE ON 3 IMAGES BY BALDWIN SPENCER, 1901 fut reproduit sur une pellicule très contrastée qui exagérait les dommages accumulés et les fluctuations de la densité du film sur les premières bobines. On a mélangé les versions en positif et en négatif pour étudier ces fluctuations dans tous leurs détails, ainsi que l'ambiguïté de la lecture en négatif/positif des images.

En 1975, NEGATIVE/POSITIVE fut imprimé sur pellicule ultrasensible, apportant encore plus de contraste à l'image et faisant pratiquement disparaître tous les tons gris. L'action originelle du sujet qui avait précédé le tournage commence à être remplacée par l'action du matériau filmique lui-même.

KATATJUTA de la série "Touching the Earth" - (1977, 24 minutes, couleur, son optique, 16 mm).

Katatjuta est le nom que les Aborigènes donnent au groupe de rocs en forme de dôme que nous appelons le Mont Olga, à environ 27 km à l'ouest d'Uluru (Ayers Rock). Le peuple Aborigène le croit habité par des ancêtres mythologiques ; c'est un endroit qu'on doit approcher avec la plus grande prudence. En arrivant à Katatjuta, on ressent une certaine appréhension, un mystère ; les formations en dôme, de motifs assez complexes, avec leurs rangs de "fenêtres", évoquent une ville de temples abandonnés, ou même, de par l'inquiétante étrangeté de leur symétrie, des vaisseaux de l'espace. La réalisation du film a été marquée par le sentiment d'être intrus et observés.

GRAIN OF VOICE, seconde partie :

ROCK WALLABY AND BLACK BIRD (66 minutes).

Ce film est modelé autour de deux cycles de chants interprétés par un groupe de chanteurs Pitjantjatjara, à Areyonga, Australie centrale.

INSTALLATION PERFORMANCE LEIGH HOBBA : THE DREAMING

du 27 au 30 octobre
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/ARC - Salle New York
Installation et performances, avec vidéo, diapositives, bandes, textes

LEIGH HOBBA, né en 1949 à Samoa, a vécu à Adelaïde, où il a fait ses études de musique.

Depuis 1978, son travail s'est développé dans le champ visuel aussi bien que musical. Performances et installations d'environnements l'ont mené du Festival d'Adelaïde à la Biennale de Paris en 1980.

Il a collaboré au CASM (Centre for Aboriginal Studies in Music) en 1978 et 1979. En 1983, il a réalisé un festival "Anzart in Hobart", rencontres d'artistes néozélandais et australiens, en Tasmanie.

EXPOSITIONS

PAPUNYA,
peintures du désert de l'Australie Centrale

AMBASSADE D'AUSTRALIE
DU 28 SEPTEMBRE AU 30 OCTOBRE

Cette exposition présente les œuvres d'Aborigènes des tribus du désert, originaires d'une région située à l'Ouest d'Alice Springs, en Australie Centrale.

Les tableaux exposés sont des œuvres de transition, un amalgame des matériaux européens, peinture acrylique sur toile, et d'une tradition artistique visuelle très ancienne.

Le sujet des tableaux demeure la mythologie traditionnelle. Cette mythologie est transmise par de vastes cycles de chansons ; les dessins servent d'aide-mémoire complémentaire. Ces tableaux font appel à un vocabulaire limité et familier d'idéogrammes, utilisés subjectivement de sorte que seul l'auteur puisse en donner l'interprétation complète.

Les peintres sont les propriétaires d'une société, PAPUNYA TULA ARTISTS P.L., qui leur fournit les matériaux nécessaires et vend leurs œuvres.

Les tableaux exposés font partie de la collection de M. Robert Holmes.

PEINTURES TRADITIONNELLES SUR ECORCE DE LA TERRE D'ARNHEM

MUSEE DES ARTS AFRICAINS ET OCEANIENS
A PARTIR DU 29 SEPTEMBRE,
REOUVERTURE DE LA SALLE D'AUSTRALIE

Les Aborigènes de la côte Nord et Nord-Est d'Arnhem Land sont les seuls en Australie à se servir d'écorces comme « toiles » à peindre. Ils dénudent les troncs d'eucalyptus pour se procurer des plaques d'écorce fibreuse qu'ils aplatissent en les soumettant à l'action de la chaleur et en les plaçant ensuite sous des pierres. Ils enlèvent la partie rugueuse extérieure et lissent la surface interne destinée à recevoir la peinture. Leur palette comprend l'ocre rouge, l'ocre jaune et la blanche terre de pipe ; ils délayent ces colorants dans de l'eau, quelquefois aussi dans une huile tirée d'une racine ou bien dans de la sève d'orchidée. En guise de brosses, ils utilisent des morceaux de bois vert, des racines ou des pousses de bambou qu'ils effrangent à un bout. Ils confectionnent aussi de petits pincesaux avec des cheveux.

Alors que dans les écorces peintes de l'Ouest de la Terre d'Arnhem (Oenpelli) des espaces blancs entourent et séparent les images, dans celles du Nord-Est (Milingimbi et Yirrkala), la composition picturale recouvre presque toujours entièrement la surface de l'écorce. Il est des points, des lignes, des traits, des parties teintées qui, à nos yeux, peuvent sembler n'être là que pour combler les vides, parachever le « tableau » et donner un certain équilibre à l'ensemble. En fait, s'ils ont en partie une fonction décorative, ces signes sont pour l'artiste moins une stylisation qu'un symbole : ils possèdent une signification particulière et concernent le mythe, l'évènement ou l'objet représentés. Ils figurent, par exemple, un nuage, la pluie, le courant de l'eau ou les bords d'une rivière. Le tableau se compose souvent de deux ou de quatre panneaux, et les gens qui le regardent tournent autour de l'écorce posée à plat sur le sol.

Les œuvres picturales des deux diffèrent encore par leur destination et la nature de leurs thèmes. Dans la région d'Oenpelli, par exemple, l'exécution de toute une série de peintures données, la plupart de style « Roentgen », constitue un des épisodes d'un rituel magico-religieux en faveur de la multiplication des espèces. Un autre groupe de tableaux a pour but d'illustrer un mythe religieux ainsi que des événements traditionnels et contemporains ; un troisième ensemble sert d'instrument à la magie et à la sorcellerie. Dans le Nord-Est, par contre, les peintures sur écorce ont surtout

une fonction sacrée en ce sens qu'elles reproduisent des motifs classiques qui sont eux-mêmes basés sur la mythologie. Une fois achevées, elles sont entreposées dans les ressers secrètes pour être montrées et expliquées aux hommes initiés. Ceux-ci récompensent alors l'artiste. Il arrive que ces mêmes motifs soient peints sur la peau - en général sur la poitrine, le ventre et les cuisses - de celui qui est admis à connaître le « rêve » d'un clan, c'est-à-dire son patrimoine mythologique et rituel. Il se peut, du reste, que cette pratique soit la plus ancienne.

D'après A.P. Elkin, « Les Aborigènes Australiens », Editions Gallimard.

RE-CONSTRUCTED VISION, œuvres contemporaines avec photographies

MUSEE NATIONAL DES ARTS AFRICAINS ET OCEANIENS
293, AVENUE DAUSMESNIL, 75012 PARIS
DU 28 SEPTEMBRE AU 7 NOVEMBRE

Exposition produite par l'Art Gallery of New South Wales, Sydney, en collaboration avec l'Australia Council.

Cette exposition a été réalisée en 1981 ; son but était de faire état d'une nouvelle liberté d'approche dans la photographie contemporaine. Le trait le plus marquant des 100 œuvres de 38 artistes consistait en ce que peu d'entre elles ressemblaient à des photographies ! Toutes les œuvres impliquaient une manipulation de l'artiste qui altérait, de manière significative, le naturalisme auquel la photographie est souvent associée.

Le but de l'exposition était de rendre compte des différentes utilisations de la photo dans l'art contemporain, depuis les photographures, collages, sérigraphies et photos tirées manuellement, jusqu'aux photos documentaires de performance.

Des photos tirées ou coloriées à la main, comme celles de Warren Breninger, furent exposées à côté d'œuvres similaires gravées par Peter Charuk. Les photos documentaires de Mike Parr, un des plus importants artistes de performance d'Australie, figuraient aux côtés d'images surréalistes, créées par les photographes Leonie Reisberg et Fiona Hall.

Même si le but principal de l'exposition était de révéler le mouvement qui prend ses distances par rapport à la photographie « normale » en Australie, c'était aussi un défi par rapport à la pratique qui tend à exclure les photographes des expositions d'art contemporain.

Dans les deux années qui ont suivi l'exposition, la « photo manipulée » a gagné ses lettres de noblesse en Australie.

Dix artistes ont été sélectionnés pour participer à « RE-CONSTRUCTED VISION » au Festival d'Automne de Paris. A l'exception de Mike Parr, neuf d'entre eux travaillent dans le champ photographique. Pour John Williams, Leonie Reisberg, Linn Silverman et Fiona Hall, nous avons ajouté une sélection de leur travail depuis 1981 afin de montrer l'évolution de leurs re-construcitons respectives de la réalité. Gael Newton

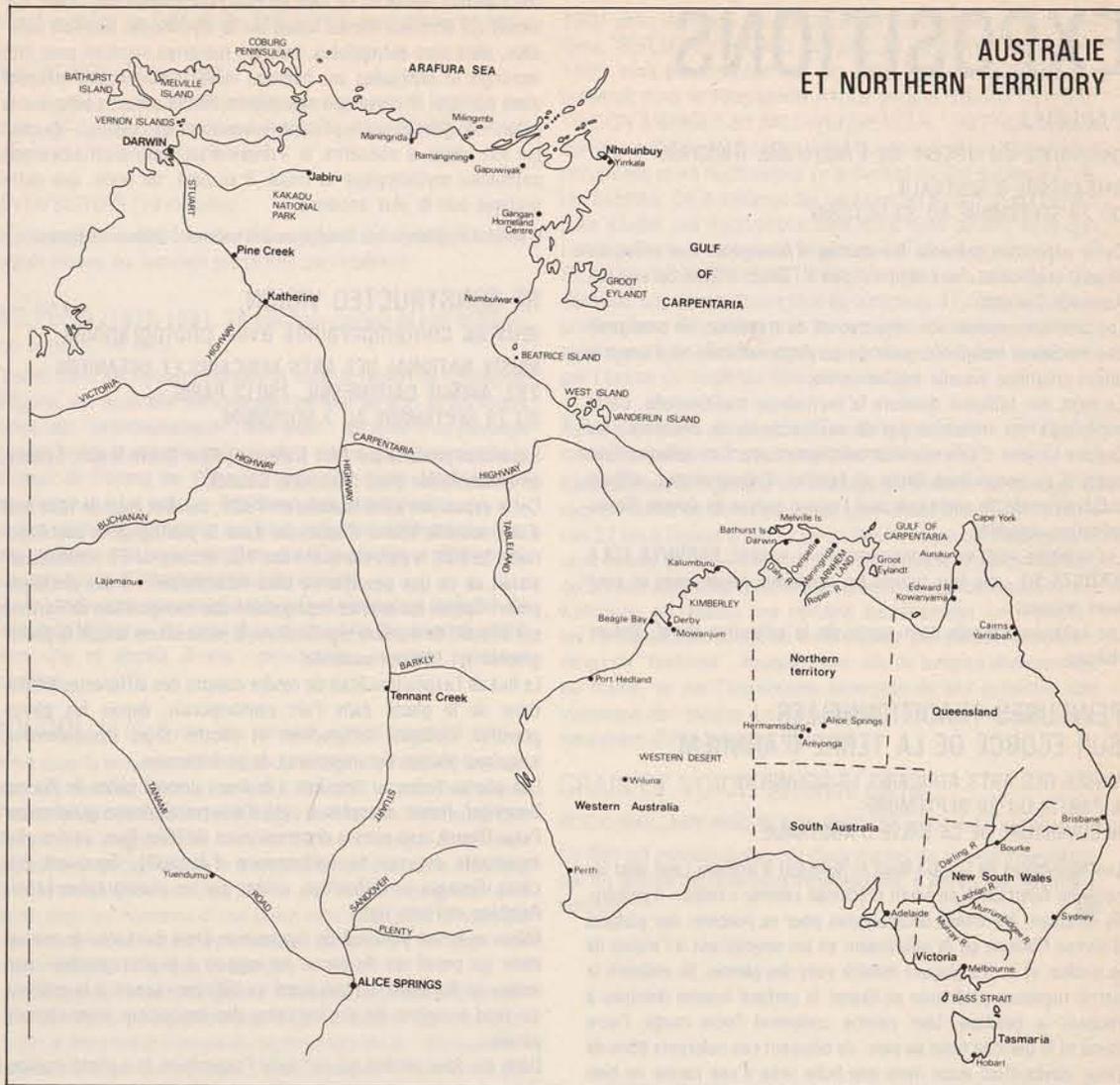
MANA TJUNDU

Les anciens de la tribu Warlpiri ont accepté que soit faite par des hommes Warlpiri (qui participent aux cycles de chants et danses aborigènes aux Bouffes du Nord) une peinture traditionnelle sur sable, dans l'exposition produite par l'ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Cette peinture, « Mana Tjundu », célèbre les pouvoirs du site sacré Tjundu. (Voir page 19 le cycle de chants et danses).

«...L'aspect le plus important concernant ce type de peinture est qu'une fois achevée, elle doit être immédiatement, rituellement, effacée. Toutefois, afin de permettre aux européens de mieux comprendre notre culture, nous la laisserons intacte pendant toute la durée de l'exposition. Elle sera ensuite effacée par des hommes. Le film tourné à Lajamu en août 83, pendant que nous réalisions puis effaçions une peinture sur sable, et qui sera projeté dans l'exposition, complètera clairement l'information que nous souhaitons transmettre. »

AUSTRALIE ET NORTHERN TERRITORY



Photos de couverture :
haut gauche : Danseurs du Nord-est d'Arnhem Land. (Aboriginal Cultural Foundation)
haut droit : Musiciens Warlpiri. (Aboriginal Cultural Foundation)
bas gauche : Jon Rose (D.R.)
bas droit : David Chesworth (D.R.)

Crédits photographiques :
 Page 5 : A. et C. Cantrill ; pages 6, 26 : D.R. ;
 pages 8, 12, 14, 16 : Aboriginal Cultural Foundation ;
 page 10 : T. Secretan ;
 pages 18, 20 : J. Steele ; page 21 : G. Deichmann ;
 page 23 : J. Lovric ; page 24 : G. Shirley.

Mise en page : Anne Delbende

Impression : ABEX PRESS

Festival d'Automne à Paris
 156, rue de Rivoli
 75001 PARIS
 Tél. : 296.12.27

A consulter :
 Les aborigènes australiens, de A.P. Elkin
 Editions Gallimard, (Collection Sciences Humaines).

En Australie :
 Aboriginal Artists Agency Ltd,
 6 Church Street, North Sydney, N.S.W. 2060
 Aboriginal Cultural Foundation,
 P.P. Box 4145, Darwin, N.T. 5794
 Australian Institute of Aboriginal Studies,
 P.O. Box 553, Canberra City, A.C.T. 2601.



L'Avant-Scène OPÉRA

NUMEROS PUBLIES

- 1 La Flûte enchantée Prix : F. 50
- 2 Faust 50
- 3 Otello 50
- 4 Aida 50
- 5 L'Orfeo 50
- 6/7 L'Or du Rhin 88
- 8 La Walkyrie 50
- 9 Pelléas et Mélisande 50
- 10 Fidelio 50
- 11 Tosca 50
- 12 Siegfried 50
- 13/14 Le Crépuscule des dieux 88
- 15 Samson et Dalila 50
- 16/17 Così fan tutte 88
- 18 Didon et Enée 50
- 19 Simon Boccanegra 50
- 20 La Bohème 50
- 21 Les Noces de Figaro 50
- 22 La Damnation de Faust 50
- 23 Orphée 50
- 24 Don Juan 88
- 25 Les Contes d'Hoffmann 50
- 26 Carmen 50
- 27/28 Boris Godounov 88
- 29 Norma 50
- 30 Le Vaisseau fantôme 50
- 31 Peter Grimes 50
- 32 Un Bal masqué 50
- 33 Turandot 50
- 34/35 Tristan et Isolde 88
- 36 Wozzeck 50
- 37 Le Barbier de Séville 50
- 38/39 Parsifal 88
- 40 Macbeth 50
- 41 Roméo et Juliette 50
- 42 Orlando Paladino 50
- 43 Eugène Onéguine 50
- 44 Maria Callas 50
- 45 La Veuve joyeuse 50
- 46 Les Indes galantes 50
- 47/48 Salomé 88
- 49 La Chauve-souris 50
- 50 Cavalleria rusticana/
Paillesse/Erszebet 50
- 51 La Traviata 50
- 52 Dialogues des Carmélites 50
- 53 Brahms (Les Symphonies) 50
- 54 Mitridate 50

Etranger : 52 F (T.T.C.) — double : 92 F (H.T.)

PUBLIE TROIS AUTRES REVUES

- L'Avant-Scène Théâtre
1260 pièces publiées
- L'Avant-Scène Cinéma
460 films publiés
- L'Avant-Scène Ballet/Danse
Nouvelle revue

Pour votre commande :
 Je souhaite recevoir les numéros indiqués ci-après :

Je m'abonne : un an (12 nos) France
465 F (franco port, T.T.C.), Étr. **555 F** (H.T.)
 - surcharge postale incluse.

Je souhaite recevoir le Catalogue
 complet des Éditions de l'Avant-Scène.

Nom : _____

Adresse : _____

● Paiement à l'ordre de l'Avant-Scène,
 27 rue Saint-André-des-Arts 75006
 Paris - CCP Paris 7353.00 V

LE MONDE • CHAQUE • MERCREDI • UN
SUPPLÉMENT • ARTS • SPECTACLES



Le Monde