



SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY

En wolof, langue parlée au Sénégal, en Gambie et en Mauritanie, le terme *jokkoo* désigne le fait de se mettre en contact, et évoque l'idée de relier une chose à une autre.

Jokkoo

#13 ★ octobre – décembre 2012 ★



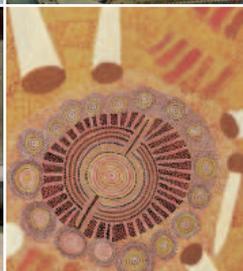
LOUIS SCHWEITZER
PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS
DU MUSÉE DU QUAI BRANLY

Ce treizième numéro de Jokkoo donne la part belle à une admirable exposition qui se tiendra au musée à partir du 9 octobre. Philip Batty et Judith Ryan, les commissaires de « Aux sources de la peinture aborigène – Australie, Tjukurrjanu, 1972-1981 » nous racontent l'aventure singulière du mouvement Papunya né au tout début des années 1970, au cœur du désert central australien. L'exceptionnel ensemble de peintures qui a pu être réuni nous montre le talent des artistes aborigènes à transformer une tradition ancestrale en une forme d'art renouvelée.

Un peu plus loin, vous quitterez le temps du « dreaming » pour un autre voyage, le long de la côte nord-ouest du continent américain. Hervé Méchin a souhaité partager avec vous son expérience de ce vaste univers, de l'Alaska à l'État du Washington en passant par le Yukon et la Colombie-Britannique. Pour nous conter ce territoire, il a fait appel à l'historienne de l'art Gwénaële Guigon qui a apporté un éclairage scientifique à cette carte blanche à quatre mains.

Vous retrouverez aussi au cœur de ce numéro les rubriques « La vie des Amis » et « Les coulisses du musée ». Nous revenons sur le dixième anniversaire de la société des Amis et sur le récent voyage à New York dont Jean Roudillon vous offre un carnet de voyage. Muriel Lardeau, responsable du salon de lecture Jacques Kerchache, nous fait découvrir cet espace qui offre de prolonger la découverte des collections et des expositions du musée, et qui ouvre aussi une fenêtre sur le monde et son actualité.

★ Sommaire



★ Voyage à New York	p.2
★ 10 ANS !	p.4
★ Peinture aborigène :	
Australie 1972 - 1981	p.7
★ Le salon de lecture	
Jacques Kerchache	p.15
★ Carte blanche à un Ami	p.18
★ L'agenda	p.23
★ Ils nous soutiennent	p.24

Peinture aborigène ★ Australie 1972-1981

Interview de Judith Ryan, conservateur en chef du département d'Art aborigène à la National Gallery Victoria et de Dr. Philip Batty, conservateur en chef de la collection anthropologique de l'Australie centrale au Museum Victoria ; co-commissaires de l'exposition « Aux sources de la peinture aborigène - Australie, Tjukurrjtjanu, 1972-1981 ».

L'exposition, « Aux sources de la peinture aborigène – Australie, Tjukurrjtjanu, 1972-1981 », est le fruit d'une étroite collaboration entre vos deux institutions, la National Gallery Victoria et le Museum Victoria. Pouvez-vous nous raconter l'histoire de cette création commune ?

Dr Philip Batty : A la fin des années 1970, lorsque je travaillais en tant que jeune professeur d'art avec la communauté aborigène de Papunya, j'ai pensé qu'il serait intéressant de réunir une sélection des premières œuvres peintes par les artistes de la communauté et de les exposer dans une institution artistique nationale. Ces peintures - qui ont ouvert la voie au développement du Western Desert Art Movement et qui auront un impact important sur l'histoire de l'art australien - étaient à l'époque vendues dans le monde entier, et j'ai jugé qu'il était important de présenter

cet ensemble au moins une fois dans une seule et même exposition.

Toutefois, ce n'est que 35 ans plus tard, et une fois devenu conservateur en chef au Museum Victoria, que s'est présentée l'opportunité de monter cette exposition en collaboration avec Judith Ryan.

Un des thèmes principaux que nous voulions mettre en avant dans l'exposition est le lien entre les formes traditionnelles de l'iconographie de l'ouest du désert et la transformation de cette iconographie dans les peintures. La représentation iconographique dans la région désertique de l'ouest remonte à des milliers d'années. Elle est visible sur des peintures de sol traditionnelles, sur des peintures sur le corps ou sur divers objets tels que des boucliers ou des objets sacrés ou secrets.

En puisant dans les collections du Museum Victoria et de la National Gallery Victoria, et en complétant le



Men's Ceremony for the Kangaroo, Gulgardji (Cérémonie des hommes pour le kangourou, Gulgardji) par Kaapa TjamPitjinpa 1971

catalogue par des emprunts à d'autres institutions ou à des collectionneurs privés en Australie ou à l'étranger, nous pouvions réunir un corpus significatif.

Judith Ryan : A la fin des années 1970, alors que je travaillais sur les « Aboriginal Australia », une importante exposition itinérante organisée par la National Gallery Victoria, j'ai été initiée à la peinture Papunya et à son pouvoir visuel hypnotisant et conceptuel par Geoffrey Bardon, que je venais de rencontrer peu de temps après avoir lu son livre *Aboriginal Art of the Western Desert* (Ed. Rigby).

En voyant les œuvres Papunya appartenant à Geoffrey Bardon, j'ai été impressionnée par leur dynamisme révolutionnaire qui allait à l'encontre des autres peintures aborigènes. Ces peintures, résolument modernes dans leur conception, étaient fortement liées, d'un point de vue iconographique, au sujet principal de l'exposition « Aboriginal Australian ».

A la National Gallery Victoria, j'ai développé une collection dédiée à l'art du désert de l'ouest australien, en commençant par les premières peintures de Papunya Tula, dont un grand nombre a été inclus en 1989 dans l'exposition « Mythscapes : Aboriginal Art of the Desert ».

Les premières peintures Papunya ont eu un impact colossal lors de l'exposition « Papunya Tula : Genesis an Genius » qui s'est tenue en 2000 à l'Art Gallery of New South Wales, mais l'idée de se concentrer uniquement sur cette première période ainsi qu'à l'étude approfondie des nombreuses premières œuvres des artistes fondateurs et à l'exploration des origines de leur iconographie, est restée longtemps inexplorée.

Ce n'est qu'en 2006 qu'a été lancé avec le Museum Victoria le projet d'une exposition majeure célébrant le mouvement artistique du désert de l'ouest et cette époque charnière pour l'histoire de l'art australien. Nous avons travaillé afin de concrétiser notre rêve de rassembler pour la première fois ces œuvres peintes entre 1971 et 1972. Nous avons aussi veillé à



© Courtesy Dom Bardon, photo Allan Scott

Charlie Wartuma Tjungurrayi

contextualiser ces peintures d'une extrême gravité et inventivité en présentant une sélection de boucliers peints et gravés, de lances, de pendentifs en nacre, de couteaux en pierre, de bandeaux et d'ornements corporels éphémères qui constituent un lexique iconographique collectif déjà existant et qui leur est propre.

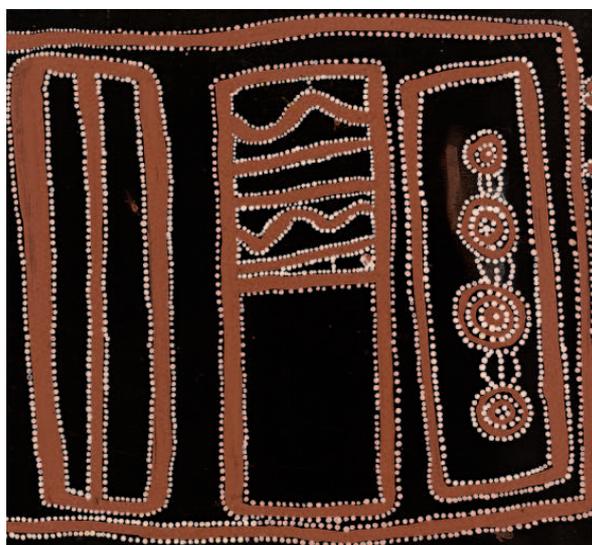
Le titre *Tjukurrjtjanu* (du mot « rêve » en dialecte *Pintupi* et *Luritja*) renforce l'idée que l'iconographie des peintures est pérenne, mais aussi le fait que nous traitons avec des individus à l'inventivité fertile qui ont tous répondu différemment au défi d'utiliser des matériaux non traditionnels dans un contexte interculturel. Cette conjonction entre un système et une iconographie de croyances anciennes et durables et une forme d'art moderne faite de matériaux inusités apporte à leur travail et à l'exposition un frisson unique.

Pourquoi avoir voulu présenter cette exposition au musée du quai Branly ?

J.R. : J'avais eu l'occasion de rencontrer Philippe Peltier à Paris en mars 1998 et de voir les réserves de la collection du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. J'avais alors offert de l'assister lors de futures acquisitions d'œuvres d'art indigène d'Australie. En 2004, Philippe est venu en Australie pour visiter l'exposition « Crossing Country : The Alchemy of Western Arnhem Land Art » qui se tenait à la *Art Gallery of New South Wales*, et cette entente a perduré l'année suivante lorsque nous avons tous deux écrit des chapitres pour l'exposition du Museum Tinguely à Bâle « *Rarrk. John Mawurndjul : Journey through time in Northern Australia* » et participé à un symposium international.

En 2006, j'ai retrouvé Philippe à l'inauguration du musée du quai Branly, et, un peu plus tard cette année-là, Philip Batty et moi-même avons eu l'idée de cette exposition.

Au début de l'année suivante, Philippe est venu en Australie pour étudier la perspective de commissariat



© artists and their estates 2011, licensed by Aboriginal Artists Agency Limited and Papunya Tula Artists

Old Man's Dreaming at Mitukatjirri (Rêve du vieil homme à Mitukatjirri), par Charlie Wartuma Tjungurrayi

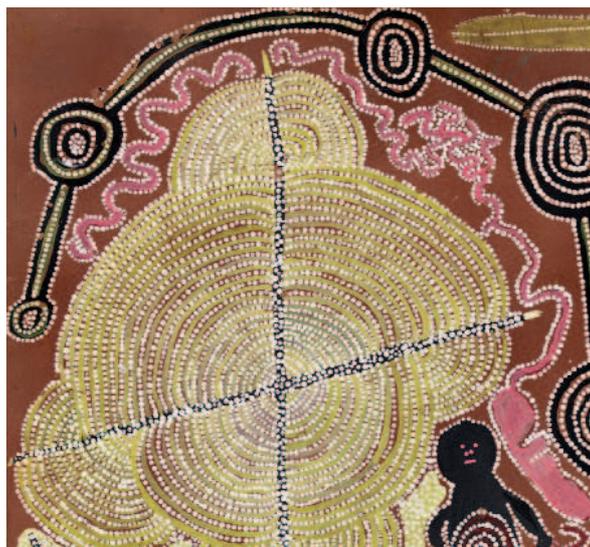
d'expositions portant sur les autochtones d'Australie pour le compte du musée du quai Branly. Nous l'avons rencontré et discuté avec lui de notre projet d'exposition et l'avons emmené voir *Colliding Worlds*, à l'affiche au Country Victoria dans l'état de Victoria. En 2008, lorsque l'exposition « Tjukurrjtjanu » s'est concrétisée, nous avons à nouveau rencontré Philippe à Melbourne et officiellement offert de l'exposer au musée du quai Branly.

D'où proviennent les œuvres présentées ?

P.B. et **J.R.** : Il y a cinquante-quatre prêteurs pour l'exposition à Paris. Les peintures viennent de collections publiques et privées australiennes et internationales telles que le Museum Victoria, la National Gallery of Victoria, l'Australian National Gallery, le South Australian Museum, Araluen Arts Centre (Alice Springs), Queensland Art Gallery et Western Australian Art Gallery. D'autres œuvres proviennent du Kluge-Ruhe Aboriginal Art Collection en Virginie et de la John Wilkerson Collection à New York. Les objets nous viennent de cinq institutions publiques et privées australiennes et internationales. La localisation des œuvres des vingt artistes à été difficile car un grand nombre des mille œuvres faites à Papunya en 1971 et 1972 n'ont pas encore été toutes retrouvées et beaucoup d'entre elles appartiennent à des particuliers. Les principaux prêteurs publics des peintures sont la NGV, la National Gallery of Australia et l'Australian Museum, quant aux privés ce sont John et Barbara Wilkerson de New York.

Comment avez-vous sélectionné les artistes dont les œuvres sont présentées dans l'exposition ?

P.B. : L'exposition met l'accent sur le travail des vingt membres fondateurs de la Papunya Tula Artists Company, un mouvement très actif entre 1971 et 1972. Si de nombreux artistes de Papunya ont commencé à



Sans titre, par Shorty Lungkata Tjungurrayi (Pintupi, vers 1920-1987)

peindre vers la fin des années 1970 et au début des années 1980, les vingt artistes sélectionnés pour l'exposition ont eux véritablement initié le *Western Desert Art Movement* et créé une tendance que d'autres artistes ont suivi. Leur travail se distingue par une qualité expérimentale quelque peu absente dans le travail des années ultérieures. Un des aspects phare de l'exposition est de présenter pour la première fois une série de « mini rétrospectives » des vingt plus importants artistes Papunya ce qui offre l'opportunité de voir la manière dont chaque artiste a pu développer son propre langage visuel et son style.

J.R. : Environ trente-cinq autochtones ont commencé à travailler sur des panneaux de bois en 1971-72, mais certains d'entre eux étaient artistes à titre occasionnel. Les vingt artistes honorés par des « mini rétrospectives » dans l'exposition, se sont en effet régulièrement distingués pour leur perpétuelle énergie, leur inventivité, leur engagement et leur flair, et ont posé les bases du mouvement artistique du désert de l'ouest.

Parmi eux, certains étaient plus investis que d'autres et ont produit une riche série d'œuvres à l'esthétique forte et innovante. Dans le cas de Clifford Tjapaltjarri – qui n'a rejoint le mouvement que vers la fin de l'année 1972 – très peu de ses peintures étaient disponibles à l'emprunt, tandis que Johnny Warangkula – animé d'une grande passion pour la peinture, le mélange de couleurs, la superposition des pointillés et les effets visuels – a lui créé un grand nombre d'œuvres très variées et dotées d'un pouvoir visuel « brillant ». Plus que n'importe quel autre artiste fondateur du mouvement Papunya, Warangkula fût le pionnier de l'expansion des champs du pointillé et de l'overdotting (le surpointillé). Pour d'autres qui se sont investis dans la peinture de façon égale – tels Shorty Lungkata Tjungurrayi ou Uta Uta Tjangala – on s'aperçoit que leurs œuvres ont été constamment diversifiées, intuitives et fracassantes.

Ce n'est qu'en réunissant et en exposant des séries d'œuvres classées par artiste qu'il est possible d'établir à

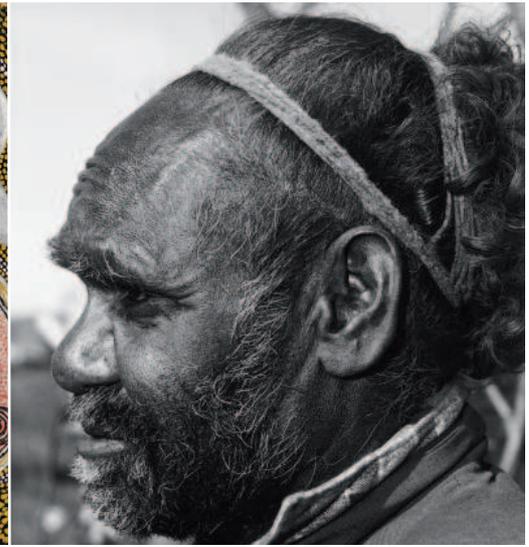


Shorty Lungkata Tjungurrayi



© Artists and their estates 2011, licensed by Aboriginal Artists Agency Limited and Papunya Tula Artists

Snake Dreaming for children (Rêve du serpent pour les enfants), par Uta Uta Tjangala (Pintupi, vers 1926-1990)



© Courtesy Dom Barton, photo Allan Scott

Uta Uta Tjangala, 1973

quelle époque correspond chaque œuvre de ce nouveau mouvement d'art moderne.

Quel a été le rapport avec les artistes aborigènes sur cette exposition ? Ont-ils eu un droit de regard, de choix, de sélection ?

P.B. et J.R. : Dès le début, un processus de consultation a été mis en place avec les gardiens aborigènes concernés à Alice Springs, Papunya, Kintore, Kiwirrkura, Tennant Creek et au-delà de ces territoires. Nous avons consulté les 18 familles des artistes et les deux seuls artistes des origines du mouvement encore en vie : Ronnie Tjampitjinpa et Long Jack Phillipus. Par ailleurs nous avons travaillé en étroite collaboration avec les artistes de la *Papunya Tula Company*, l'organisation originale fondée par les premiers peintres Papunya. La mise en place de l'exposition a été planifiée pour coïncider avec le 40^e anniversaire des origines du mouvement Papunya Tula.

Trois doyens de Kintore se sont envolés pour Melbourne, où de plus amples discussions sur l'exposition ont eu lieu. Suite à cette rencontre, et avec le soutien de *Papunya Tula Artists*, nous avons organisé un rassemblement de la communauté à Kintore et Kiwirrkura. Une quarantaine d'hommes et de femmes autochtones – liés d'une manière ou d'une autre aux artistes fondateurs – ont participé à ces deux rencontres, et nous ont accordé un soutien sans réserve.

Nous avons été très respectueux des attentes des familles des artistes en nous assurant de leur contentement quant aux objets sélectionnés pour l'exposition. Les tableaux choisis pour l'exposition ont d'abord été soumis à l'approbation des aborigènes avec qui nous avons échangé.

Après ces nombreuses consultations, un petit nombre de peintures a été jugé impropre à l'exposition au regard des femmes et des enfants aborigènes. Le gardien en chef nous a alors suggéré de les exposer

dans un lieu à l'accès restreint avec une signalétique avertissant les visiteurs aborigènes. Ronnie Tjampitjinpa et Long Jack Phillipus Tjakamarra ont pris connaissance de toutes les œuvres de l'exposition, dont celles de la pièce fermée, et ont donné leur consentement.

En fin de compte, seule une infime partie des tableaux a été refusée, car jugés trop « dangereux ».

Quelle est votre œuvre préférée ? et pourquoi ?

P.B. : Il y a tant de belles œuvres que je trouve qu'il est impossible d'en choisir une en particulier. Toutefois je suis tenté de nommer : *Old Man's Dreaming at Mitukatjirri* de Charlie Wartuma Tjunurrayi ; *Mans's Corroboree Story* de Freddy West Tjakamarra ; *A Cave Dreaming* de Anatjari Tjakamarra ; *Possum Dreaming for Children* de Timmy Payungka Tjapaltjarri ; *Men's Ceremony for the Kangaroo*, *Gulgardi* de Kaapa Tjampitjinpa ; *Family Bush Tucker Dreaming* de Mick Namarari ; Sans Titre, 1971-72 de Yala Yala Gibbs et *Big Cave Ceremony with Ceremonial Object* de Mick Namarari. Toutes ces



© Artists and their estates 2011, licensed by Aboriginal Artists Agency Limited and Papunya Tula Artists

Emu Dreaming (Rêve d'émou) par Long Jack Phillipus Tjakamarra (1972)



© Artists and their estates, 2011, licensed by Aboriginal Artists Agency, Limited and Papunya Tula Artists

Big Pintupi Dreaming ceremony (Grande cérémonie du rêve pintupi)
par Anatjari Tjakamarra (Ngaatjatjarra/Pintupi vers 1930-1992)



© Courtesy Don Barton, photo Allan Scott

Anatjari Tjakamarra, 1972

peintures font preuve d'une audace expérimentale, mais aussi emploient des formes traditionnelles qui expriment des histoires et des concepts d'une lignée ancienne.

J.R. : Beaucoup d'œuvres se distinguent, parmi elles : *Snake and Water Dreaming* de Yala Yala Gibbs Tjungurrayi; *Big Pintupi Dreaming Ceremony* Anatjari Tjakamarra (1972); *Untitled* de Shorty Lungkata Tjungurrayi (1972); *Big cave object with ceremonial object* de Mick Namarari Tjapaltarri (1972); *One old man's Dreaming* de Tutuma (1971); *Old man's Dreaming at Mitukatjirri* de Charlie Watuma Tjungurrayi (1972). Chacune de ces œuvres renferme un pouvoir visuel, occupe l'espace, résume un sujet principal, un lieu ou un concept, et est marquée par un ensemble de signes et une audacieuse sobriété des formes. Chacune de ces peintures découle de l'iconographie utilisée dans un contexte rituel et qui est audacieusement moderne dans l'usage de nouveaux matériaux dont la force est égale aux anciens.

D'autre part, des œuvres telles que *Water Dreaming, 1972 (AGWA)* de Johnny Warangkula Tjupurrula ou *Sandhill country west of Wilkinkarra, 1972*, de Timmy



© Courtesy Don Barton, photo Allan Scott

Long Jack Phillipus Tjakamarra

Payungka Tjapanagati prouvent l'aisance des artistes à harmoniser le mélange des couleurs et des tonalités délicates. Ces œuvres sont sophistiquées et éthérées, elles témoignent de l'habileté des artistes à transformer un savoir-faire ancestral en une nouvelle forme d'art.

Comment est né le mouvement Papunya, qui en est à l'origine ?

P.B. : De mon point de vue, le mouvement Papunya est un phénomène de la contre-culture qui est le fruit d'une « collision » entre les cultures aborigène et européenne. Il ne fait aucun doute que les artistes Papunya sont d'abord des aborigènes d'Australie et qu'ils ont puisé dans leurs anciennes traditions pour produire des œuvres artistiques très fortes, mais il faut aussi souligner le fait qu'ils ont utilisé un matériel venu d'Europe pour produire ces mêmes œuvres (acrylique, tableaux de bois, etc.), et travaillé au sein une création artistique de tradition européenne. Les peintures traditionnelles au sol des aborigènes ne sont jamais conservées comme les peintures européennes, mais sont détruites après leur utilisation au cours de cérémonies. L'art produit à Papunya se nourrit, à divers degrés, à la fois de la culture européenne et autochtone. En outre, si l'on envisage la production artistique comme quelque chose qui dépend à la fois de l'artiste et des amateurs d'art – ce qui est mon cas –, on constate que le travail des artistes Papunya est un phénomène interculturel, car les amateurs de cet art ont toujours été exclusivement européens. En effet, lorsque j'étais en résidence à Papunya, je n'ai jamais vu les artistes décorer leurs maisons avec leurs œuvres, ils ont toujours peint pour l'exportation vers le marché européen. Comme toutes les autres formes d'art, les exigences et les perspectives du marché ont façonné le travail des artistes.

Le caractère interculturel de l'œuvre de Papunya repose aussi sur une base historique. Bien que



© Artists and their estates 2011, licensed by Aboriginal Artists Agency, Limited and Papunya Tula Artists

A bush tucker story (Une histoire de « bush tucker ») par Johnny Warangkula Tjupurrula (Pintupi/Luritja, vers 1925-2001)

quelques-uns des premiers peintres (comme Kappa Tjampitjimpa) ont commencé par expérimenter avec des œuvres iconographiques traditionnelles dans leur travail, ce n'est qu'à l'arrivée du professeur d'art européen Geoffrey Bardon à Papunya que ce mouvement a pris son essor. Bardon se consacre à encourager les hommes à peindre en préservant le style « autochtone », il était un des premiers non-aborigène à reconnaître les qualités esthétiques exceptionnelles des œuvres et leur importance par rapport à l'histoire de l'art australien. Il a aussi contribué à mettre en place une importante ouverture commerciale. Bardon a ainsi facilité la transformation d'une forme d'art émergente en un « mouvement » à part entière.

J.R. : Le début des années 1970 était une période d'instabilité politique dans l'histoire australienne. Ce n'est pas un hasard si le mouvement a vu le jour à Papunya quand le mouvement de contestation politique aborigène naissait. C'était le moment où l'appel pour les droits du territoire aborigène (Aboriginal Land Rights) prenait une ampleur considérable, où le soutien populaire pour les droits des autochtones progressait, favorisé par le changement de gouvernement.

Un nombre important d'initiatives artistiques ont aussi vu le jour à cette époque au sein des différentes communautés aborigènes, enthousiasmées par la création en 1971 du Conseil Australien pour les Arts (Australian Council for the Arts).

L'émergence de la peinture Papunya a été une réalisation révolutionnaire qui n'a abouti que grâce à un ensemble complexe de raisons. Geoffrey Bardon, s'est intéressé à l'iconographie du désert occidental telle qu'il l'avait découverte dans les dessins sur le sable, faits par la communauté pour conter des histoires. Il a encouragé ces hommes à peindre pour le grand public et à vendre leurs œuvres. Auparavant, dans la région centrale d'Australie, la peinture n'était qu'éphémère et n'était pratiquée que dans un contexte cérémoniel : les hommes ont décidé d'assouplir le protocole imposé par

leurs coutumes et de partager un pan de l'essence même de leur culture en utilisant un langage visuel séculaire.

Poussés par l'enthousiasme de Bardon, ils furent animés d'une inspiration nouvelle avec la découverte et l'utilisation de nouveaux matériaux. Il est intéressant de noter que, au sein d'un même lieu, chacun de ces hommes travaillait indépendamment plutôt qu'en collaboration comme c'est souvent le cas pour les dessins des cérémonies.

Bardon était déterminé à encourager les artistes à utiliser les dessins ancestraux auxquels ils étaient habitués, il avait d'ailleurs pour maxime « *Whitefella wiya* » ce qui signifie « Pas d'homme blanc ». Il a aussi répertorié et enregistré les noms des artistes, intitulé et préparé des schémas explicatifs des œuvres pour les vendre à Alice Springs, en somme il a procédé avec une méthodologie en adéquation avec les principes de l'histoire de l'art qui a aidé à octroyer un certain statut aux peintures et aux artistes.

Les premières peintures étaient faites sur panneaux de bois, puis des artistes ont changé les supports, les techniques ainsi que les thèmes abordés, comment s'est mise en place cette évolution ? et qui en sont les figures de proue ?

P.B. : Étant donné que le travail des débuts des peintres Papunya a gagné un public et un marché plus large, les attentes esthétiques et affectives ont elles aussi changé. Au milieu des années 1970 certains des conseillers en art non aborigène travaillant avec les artistes de la Papunya Tula Company, en particulier John Kean, ont suggéré de peindre sur de plus grandes toiles afin de répondre aux attentes du marché. Les principaux représentants de cette nouvelle approche étaient Clifford Possum Tjapaltjarri et Uta Uta Tjangala. Les grandes toiles ont permis à Clifford Possum de dépasser les simples représentations d'un site de rêve unique à un autre plus étendu, des sortes de représentations cartographiques des immenses étendues de son pays natal, dans lequel



© Courtesy Dorn Bardon, photo Allan Scott

Johnny Warangkula Tjupurrula, 1972



© artists and their estates 2011. Licensed by Aboriginal Artists Agency, Limited and Papunya Tula Artists

Big Cave Dreaming with ceremonial object (Rêve de la grande grotte avec objet cérémoniel), par Mick Namarari Tjapaltjarri (Pintupi, vers 1926-98)

des « sentiers de rêves » entremêlés, des sites et des événements mythiques peuvent être présentés.

J.R. : Les premiers artistes peignaient sur des feuilles de carton recyclé, du carton, du bois, des dalles ou tout autre support disponible, ils utilisaient aussi des matériaux provenant de l'école d'art. Alors que des ventes se tenaient à Alice Springs, de l'isorel était fournie aux artistes qui continuaient toutefois à utiliser occasionnellement des chutes de toile. En 1973, le consultant en art Peter Fannin, a décidé d'encourager les artistes à utiliser massivement la toile pour faciliter la distribution des peintures au-delà d'Alice Springs.

Progressivement, les artistes ont opéré une transition en utilisant des supports en toile de plus en plus grands, tout en continuant à développer leur champ en introduisant peu à peu l'acrylique sur des supports rectangulaires ou carrés ; grâce à des surfaces plus importantes, les artistes étaient capables d'incorporer un plus grand nombre de « Tjukurpa » (rêve), plus complexes ou de conceptualiser des sentiers plus larges où un nombre de « Tjukurpa » se chevauchent et se croisent.

Le « temps du rêve » (Dreaming) et le « rêve de l'eau » (Water Dreaming) sont des thèmes abordés par beaucoup d'artistes du mouvement dont Walter Tjampitjinpa. Comment expliquez-vous la récurrence de ces deux thèmes ?

P.B. : « Dreaming » et « Water Dreaming » ne sont pas des catégories distinctes. Toutes les peintures de l'exposition sont basées sur des « rêves » particuliers ; on peut trouver des rêves associés à l'eau, au feu, à l'émeu, aux kangourous, au « bush tucker », etc. En réalité, il y a bon nombre de « dreamings » associés aux animaux, aux plantes et aux éléments naturels. Les peintres croient qu'ils sont la réincarnation d'un héros ancestral lié à ces rêves et ont donc le droit exclusif de les représenter dans leurs peintures.

Les deux plus importants hommes « Water Dreaming » de l'exposition sont Johnny Warangkula

Tjupurrula et Walter Tjampitjinpa, tous deux ont peint plusieurs versions de ce rêve en particulier, en revanche la plupart des peintres de l'exposition ne représentent pas « Water Dreaming ».

J.R. : Toutes les œuvres de l'exposition sont « Tjukurrjanu » (de la racine *Tjukurpa*, le Rêve) et représentent un rêve de l'artiste associé au lieu de sa naissance ou son identité dans la terre. Chaque artiste croit qu'il est la réincarnation d'un être ancestral, ou d'un rêve associé à un lieu particulier où cette essence sacrée se manifeste. Johnny Warangkula et Walter Tjampitjinpa étaient les gardiens du *Water Dreaming* (« rêve d'eau ») et son site majeur *Kalipinpa*, et ont presque toujours peint autour de ce sujet mais de différentes manières.

D'autres artistes ont occasionnellement peint des *Water Dreamings*, comme Mick Wallangkari, très probablement inspiré par les pluies torrentielles qui se sont abattues sur la région de Papunya en 1972.

Dans l'exposition sont présentées, au sein d'un espace clos, une vingtaine d'œuvres sacrées et secrètes, pouvez-vous nous en dire plus ?

P.B. : Lors des entretiens de consultation avec les familles des artistes décédés (ainsi que les deux artistes encore en vie), nous avons été informés du fait que certaines peintures représentaient des images sacrées que les femmes aborigènes du centre de l'Australie ne devaient pas voir, mais ils ont suggéré que ces peintures pouvaient être vues par le grand public. Un espace spécial a donc été aménagé, où elles pourront être discrètement vues.

Dans la culture des aborigènes du centre de l'Australie, la vie cérémonielle d'un homme (en particulier les cérémonies d'initiation des hommes) est strictement interdite aux femmes et aux enfants. Bien que les peintures de l'espace spécial ne semblent pas



© Courtesy Derrin Brandon, photo Allan Scott

Mick Namarari Tjapaltjarri 1972



Napperby country (Rêve d'un esprit à travers le territoire de Napperby)
par Oouvre de Tim Leura Tjapaltjarri (Anmatyerr, vers 1929-1984) et Clifford Possum Tjapaltjarri (Anmatyerr, vers 1932-2002)

faire directement référence à ces cérémonies, certaines images représentent des objets utilisés au cours de telles cérémonies.

J.R. : L'iconographie des premières peintures Papunya est semblable à celle pratiquée lors des cérémonies rituelles exclusivement réservées aux hommes. Étant donné que les artistes fondateurs ont pris le parti de dévoiler ces dessins rituels secrets et des objets rituels sacrés en les représentant dans leurs peintures, Philip et moi étions conscients de la nécessité de consulter les artistes et leurs descendants afin de nous assurer que chaque œuvre a été préalablement jugée conforme pour être exposée au public et reproduite dans le catalogue et sur site web. En ce qui concerne les œuvres secrètes exposées dans une pièce différente, le doyen et gardien de cette coutume nous a informés qu'aucune de ces œuvres ne pourra être reproduite dans le catalogue, sur le site web du musée ou sur des produits promotionnels.

Comme indiqué dans le catalogue par le professeur Fred Myers, les évaluations de l'iconographie des œuvres individuelles et la possibilité de les exposer

au grand public sont deux points qui font l'objet de divergences d'opinion. Durant le long processus de consultation, nous ne sommes pas toujours arrivés à un consensus car le sujet est délicat et épineux, alors nous avons adopté une approche prudente suivant un précédent établi par l'exposition *Icons of the Desert* aux États-Unis en 2010.★

Judith Ryan et Philip Batty
Propos traduits par Y.B.

L'exposition se tiendra en galerie jardin du 9 octobre 2012 au 20 janvier 2013. A cette occasion le musée du quai Branly co-édite avec les éditions Somogy un catalogue de 312 pages (45€).



Sandhill country west of Wilkinkarra, Lake Mackay (Paysage de dunes à l'ouest de Wilkinkarra, lac Mackay)



Timmy Payungka Tjapangati, 1972