

Christine Watson

*Piercing the Ground :*

*Balgo Women's Image Making and Relationship to Country*

Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, 2003, 400 p., ill., carte.

GILLES DELEUZE aimait décrire la peinture comme un agencement de lignes et de couleurs. Christine Watson nous invite à passer de l'autre côté de la toile et à comprendre le jeu de relations, les liens qui se tissent entre l'artiste, sa création et leur environnement culturel. Depuis plus d'une quinzaine d'années, l'engouement pour les peintures aborigènes sur le marché de l'art explique la profusion de catalogues, qu'ils soient consacrés à une exposition ou à un artiste, mais rares sont les ouvrages anthropologiques traitant de cette relation triangulaire. Dans leur perspective de compréhension des systèmes de représentations, les anthropologues ont cependant été les premiers à collecter les productions artistiques aborigènes.

Cette étude prend comme acteurs principaux les femmes de la communauté aborigène de Balgo (Australie occidentale). Balgo ayant été à l'origine une mission créée dans le but d'accueillir les chasseurs-collecteurs qui sortaient du désert occidental dans les années 1940, la communauté regroupe aujourd'hui plus d'une demi-douzaine de groupes d'origines linguistiques différentes comme les Kukatja, les Ngardi ou les Pintupi.

Le livre se divise en huit chapitres et comporte une annexe de toute première importance. Cette dernière détaille les motifs utilisés dans les dessins sur sable (*Kuruwarrri*), mais aussi dans les peintures corporelles et acryliques se rapportant à un cycle cérémoniel, celui des *Nakarra Nakarra*, dont Christine Watson donne

une description dans le sixième chapitre. Il convient de rappeler que c'est à la suite de l'observation de tracés exécutés sur le sol qu'en 1971 à Papunya, Geoffrey Bardon, un Blanc, eut l'idée de les faire reproduire par les Aborigènes sur un autre support qui ne serait pas aussi éphémère, donnant ainsi naissance au mouvement acrylique.

Le questionnement de Christine Watson se subdivise en deux temps. Il s'agit de comprendre comment, d'une part, les femmes de Balgo conçoivent et produisent des images et d'autre part, les œuvres au travers des humains se retrouvent connectées au système cérémoniel. Cette démarche conduit l'auteur à explorer la nature du système de production d'images et à rendre compte de l'intervention des femmes dans l'élaboration et la transmission des symboles utilisés. Rappelant les liens qui unissent les Aborigènes australiens avec la terre, Christine Watson établit une mise en équation entre paysages et corps. Ainsi, l'acte des figures ancestrales qui ont façonné le paysage dans le « temps du rêve », c'est-à-dire qui ont marqué « la peau du corps » de la terre, est de même nature que celui de peindre la « peau » des gens ou des objets lors des rituels. Christine Watson note que la conception des sens en Occident distingue généralement les sens distants (vue, ouïe) des sens proches (sentir, goûter, toucher). Pour les Aborigènes, marquer un territoire ou un corps ne relève pas seulement d'un procédé visuel, c'est un procédé tridimensionnel puisqu'il fait aussi appel aux sons et au toucher.

Tout comme le corps qui est constitué autour de « jointures sonores », les motifs s'articulent autour de points de fixation et d'articulation. Les dessins sur sable ne se décodent pas uniquement en les regardant. Il faut lire les motifs en les touchant, en suivant leur tracé et en les chantant. L'art aborigène est peut-être avant tout un art tactile et non silencieux.

D'autres dimensions entrent dans le décodage des dessins sur sable ou des toiles acryliques. Christine Watson rappelle que Nancy Munn avait établi des correspondances chez les Warlpiri entre le système graphique, la cosmologie et les perceptions spatiales. Howard Morphy avait quant à lui mis en évidence le passage des énergies entre les différents mondes en montrant comment les Yolngu de la terre d'Arnhem pouvaient se réapproprier le pouvoir des figures ancestrales à travers la production des peintures. L'art permet ainsi de reconnecter les vivants aux figures ancestrales. Les motifs ou icones, d'après la dénomination choisie par l'auteur, servent de passages entre le sacré et le mondain. À ce titre, la terre est un corps chargé d'énergie et de son, un corps animé qui interagit avec les vivants en leur restituant les forces souterraines et cosmiques du *Tjukurrpa*, le « temps du rêve ».

Christine Watson s'exerce ensuite à rendre compte de la spécificité des tableaux de Balgo. Nancy Munn avait pu répertorier treize icones dans les dessins sur sable warlpiri. Christine Watson n'en recense que six sur les treize à Balgo. Le fait que Christine Watson ait travaillé principalement avec des femmes, alors que les informateurs de Nancy Munn étaient des hommes, n'est pas un paramètre pertinent pour l'auteur. Mais ce qu'observe Christine Watson, c'est un renversement dans la manipulation des icones. Chez les Warlpiri, une icône peut représenter une large palette d'objets différents alors que chez les Kukatja, plusieurs icones peuvent représenter le même objet. En conséquence, les icones de Balgo sont plus propices à la flexibilité d'interprétation.

De plus, Christine Watson souligne que les Aborigènes de Balgo possèdent deux types de dessins sur sable. Les dessins *Kuruwarri* concernent un domaine de connaissance accessible uniquement aux personnes initiées, alors que les *Walkala* sont considérés comme publics. Or, d'après l'auteur, les tracés publics à Balgo, à la différence de ceux des Warlpiri, ne restent pas l'apanage des hommes. Il existe bien entendu des domaines interdits aux femmes comme les domaines mettant en scène Marlu, l'ancêtre kangourou associé aux initiations masculines. Mais par rapport aux femmes d'autres communautés, celles de Balgo jouissent d'une certaine liberté de manœuvre et donc de création. Cela s'explique aussi pour une part par le développement du mouvement acrylique à Balgo. Sous l'influence de la mission, les premières productions étaient centrées sur le message chrétien. Cette entreprise n'étant pas perçue comme traditionnelle, hommes et femmes y contribuèrent indifféremment si bien que les femmes se retrouvèrent impliquées dès l'apparition du mouvement dans la communauté. Chez les femmes de Balgo, cela a contribué à laisser une plus grande part à l'expression individuelle et à l'innovation. Lucy Yukenbarri Napanangka a été, par exemple, l'initiatrice de la technique du *kinti kinti* (« petits points rapprochés »), véritable révolution dans le « dot painting ».

Cette empreinte personnelle dans les dessins sur sable se retrouve dans les peintures acryliques, l'agencement des icones et des couleurs permettant d'identifier assez facilement son concepteur. La production acrylique des hommes et des femmes s'organise autour de plusieurs thématiques : celles mettant en scène de la nourriture (*man-garri*), celles faisant référence à l'inscription des vivants dans le paysage (*mularrpa*), celles basées sur des rituels sacrés (*kuruwarri* et *yawulyu*) et enfin celles qui prennent leur source dans les rêves (*kapakurri*).

Christine Watson donne aussi un historique de la coopérative artistique de Balgo, l'actuel Warlayirti Corporation, qui a

contribué non seulement à l'essor du mouvement acrylique dans la communauté mais aussi à la renommée de ses membres. Les différents managers du centre ont, chacun à leur tour, poussé les artistes à expérimenter de nouvelles techniques permettant ainsi l'expression singulière de chacun. Outre le fait que cet ouvrage permet de mieux saisir le sens de ce que l'acte de

peindre signifie pour les Aborigènes, il nous est donné de comprendre comment l'école de Balgo a pu se dégager d'un projet collectif pour devenir un ensemble cohérent de styles toujours plus autonomes les uns des autres.

Stéphane Lacam-Gitareu