

We Don't Do Dots. Aboriginal Art and Culture in Wilcannia, New South Wales

Géraldine Le Roux

► **To cite this version:**

Géraldine Le Roux. We Don't Do Dots. Aboriginal Art and Culture in Wilcannia, New South Wales. 2013. halshs-01059492

HAL Id: halshs-01059492

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01059492>

Submitted on 1 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ouvrage de Lorraine Gibson, auteure écossaise naturalisée australienne, est issu d'une thèse et d'un terrain mené entre 2002 et 2004. L'auteur entend rendre compte de la façon dont les notions d'art et de culture sont perçues et négociées dans les relations quotidiennes intra et extra- raciales. Déployant son analyse à partir de l'idée commune que les Aborigènes de Wilcannia ont « perdu leur culture », elle interroge les valeurs que porte cette expression et les effets des objets d'art sur un réseau existant de relations sociales. Dans un contexte où l'art aborigène est souvent réduit à la seule expression des peintures acryliques à point et des peintures sur écorce, et où l'identité des Aborigènes résidant dans le sud-est australien est sous-documentée et peu théorisée, cet ouvrage organisé en six chapitres a le notable intérêt d'analyser les discours sur l'art et la culture dans leur rapport avec les notions d'aboriginalité et de race.

Le premier chapitre s'attache à restituer le contexte interracial de Wilcannia, bourgade située dans l'État de Nouvelle-Galles-du sud et située à quelques cinq cent kilomètres de la ville minière de Broken Hill. Wilcannia est connue à travers les images médiatiques de violences domestiques, négligences familiales, morts en garde-à-vue, alcoolisme et autres scènes de désolation sociale d'une communauté touchée par le chômage et la pauvreté. Historiquement, la ville fut créée en 1866 et devint rapidement le troisième port de commerce de la Darling River. Les façades aujourd'hui décrépies témoignent de cette ancienne prospérité et du déclin causé par l'évolution de l'industrie pastorale et l'exode rural. Tandis que les « Blancs », pour reprendre le terme de l'auteur, quittaient la ville, les Aborigènes de la région s'y installèrent en plus grand nombre, renversant le rapport entre les communautés. Selon les statistiques de 2006, près de 70% de la population de Wilcannia est aborigène et tous se définissent comme Barkindji bien que certains soient originaires de clans voisins. Gibson montre que les « Blancs », les descendants des grands propriétaires comme les nouveaux arrivants, ne comprennent pas la violence des Barkindji, exprimée à l'encontre de soi ou des autres. Malgré l'exhortation de l'auteur à ne pas considérer tous les Barkindji comme agressifs, il est regrettable de noter que l'introduction et le premier chapitre ne donnent pas cette impression. La répétition de nombreuses anecdotes et blagues racistes génère chez le lecteur un sentiment ambigu et fait douter de l'enjeu de cet ouvrage. C'est fort dommage car l'analyse qui suit est fine, comme celle menée dans le sous-chapitre « The ever-present threat of bleed and contamination ». La ville est devenue le site d'une tension interraciale, les deux communautés se considérant comme légitimes, l'une au titre de descendante des fondateurs historiques, l'autre en tant que propriétaires traditionnels du territoire sur

¹ geraldine2.leroux@wanadoo.fr

laquelle la ville est construite. S'inspirant des travaux d'Erving Goffman (1965), Gibson démontre que les Barkindji sont doublement stigmatisés. Au sens sociologique, le stigmat désigne moins un attribut qu'une relation et les réactions sociales que cette *catégorie* suscite. Selon les « Blancs », les Barkindji sont irresponsables, paresseux et manquent de sens civique. D'autre part, ils n'ont pas non plus les marqueurs identitaires des « vrais » Aborigènes, des « authentiques » natifs. Selon les « Blancs » de Wilcannia, les Barkindji seraient en partie responsables du déclin de la ville parce qu'ils n'ont ni les qualités des Blancs pour gérer les affaires ni les attributs exotiques pour attirer les touristes. Ils n'ont « pas de culture ».

Dans le chapitre 2, Gibson s'intéresse au paradoxe qui fait qu'aux yeux des « Blancs » les Barkindji n'ont pas de culture mais qu'ils sont de bons artistes. L'auteur rappelle brièvement que depuis le XX^{ème} siècle, les commissaires d'exposition, galeristes et critiques d'art, ainsi que de nombreux textes anthropologiques, invitent à lire les œuvres d'art aborigène dans leur rapport aux concepts de « country » et de « Dreaming ». Le marché de l'art privilégie des œuvres qui seraient l'expression d'une tradition non-contaminée par le colonialisme, vision qui explique en partie pourquoi les artistes aborigènes installés en ville n'ont obtenu une reconnaissance que dans les années 1990, après qu'il ait été admis que l'art aborigène, en tant que *catégorie*, est le produit de la rencontre coloniale (Le Roux, 2012). Le mécanisme de différenciation de la population aborigène, qui désigne d'un côté les « détribalisés », « half-cast » ou « urbains » et de l'autre les « traditionnels », les « vrais » aborigènes, vivant dans les régions isolées du nord de l'Australie, nourrit la perception que le grand public a de la culture aborigène, une expérience indirecte qui se forme au contact des images et des discours produits et véhiculés par la société dominante (Langton, 1993). L'ethnographie de Gibson permet d'affiner cette idée en montrant comment les touristes de Wilcannia sont confirmés dans cette vision dichotomique par des Barkindji. Craignant de décevoir leurs clients, les guides culturels et les rangers travaillant dans la région occultent de leurs discours toute composante sociale contemporaine et se focalisent sur les récits mythiques, les sites sacrés et les savoirs traditionnels de la vie en brousse. Selon l'auteur, ces discours, ainsi que les peintures, linogravures et œufs d'émou exposés dans les espaces d'art de la ville et qui représentent des éléments de la faune et de la flore endémique ainsi que les motifs gravés sur les parois rocheuses, alimentent la perception d'une aboriginalité *authentique*, celle d'une époque antérieure au premier contact. Introduisant le sujet du chapitre suivant, Gibson commente brièvement l'impact de ces représentations sur les Barkindji et la diversité des réponses déployées.

Les chapitres 3 et 6 ont une structure semi-biographique et sont respectivement consacrés à deux artistes nés à Wilcannia, Badger Bates et Murray Butcher. Personnalités respectées dans la région, ils sont tous deux petits-fils d'importantes figures matriarcales qui leur ont transmis la langue et les savoirs de leur territoire traditionnel. Sont ensuite décrits le parcours professionnel de Badger Bates et ses linogravures, compositions de formes abstraites et de motifs géométriques inspirés de l'art pariétal. Reproduisant certaines des questions posées en entretien, Gibson rend compte des choix

iconographiques de l'artiste et des raisons pour lesquels certains sujets sont écartés de toute reproduction. Pour Badger, l'art est un véhicule par lequel il exprime son savoir, son identité et son autorité dans le champ des affaires culturelles barkindji. La création artistique est pensée comme un moyen de renforcer son identité au sein des communautés aborigènes et non-aborigènes. Pour Bates et Butcher, l'art est l'expression de leur culture et atteste de sa continuité et, conclue l'auteur, la pratique artistique est également un élément reproducteur de la culture.

Le chapitre 4 considère le rôle et l'interaction des forces qui ont contribué à promouvoir l'art de Wilcannia. Dans un premier temps, Gibson commente le statut que les Barkindji accorde à l'artiste puis elle décrit et analyse les diverses forces, principalement des non-Aborigènes vivant en dehors de Wilcannia, qui ont cherché à promouvoir et définir l'art aborigène. La description de cette scène artistique, constituées de galeries commerciales, de musées régionaux, de centres d'art et d'initiatives montées dans des pubs et des motels, met en perspective les conceptions raciales locales : les Aborigènes sont *naturellement* des artistes et les échecs successifs de ces projets artistiques sont l'expression de leur incapacité à se prendre en charge.

A la suite de Layton (1991) et d'Alfred Gell (1998), Gibson cherche à définir dans le chapitre 5 le rôle joué par l'art dans les relations sociales intra et inter-raciales. Après avoir exposé différentes relations que les Barkindji ont avec l'objet d'art, l'auteur explore pourquoi ils produisent des objets d'art: besoin urgent de cash et nécessité de transmettre la culture sont parmi les raisons invoquées, logique similaire à celle de nombreux groupes dont l'identité est menacée. Le point principal de ce chapitre est le signifiant identifié par l'auteur et manifesté par la phrase « we don't do dots, we do lines » (p. 205), expression populaire parmi les Barkindji. Ce signifiant leur sert à exprimer conjointement leurs différences avec les artistes du désert et la continuité de leur expression culturelle.

« We still doin' it' » est le titre du chapitre 6 et une expression empruntée à Murray Butcher, artiste auquel se consacre ce dernier chapitre. Par cette expression, il dénonce le caractère inapproprié des pratiques d'appropriation et encourage à peindre « what belong to you ». Selon Gibson, la pratique artistique est le site d'une tension sociale, l'artiste barkindji devant à la fois rendre publique certains éléments afin de légitimer son travail *et* sa culture tout en évitant d'être « dépossédé en retour » (p. 251). Il y a conjointement un désir de protéger la culture de toute exploitation commerciale et un besoin de reconnaissance de la part de l'Autre. L'analyse des effets de l'œuvre d'art dans un réseau existant de liens sociaux est également fort intéressante. Selon les membres de la communauté barkindji, les œuvres d'art réalisés par leurs pairs sont des sources de revenu économique, des « objets biographiques pour la mémoire collective du groupe » (p. 242) ou encore des expressions inaliénables qui ne doivent pas sortir de la communauté. Au fil des chapitres, on comprend que la pratique artistique pour les Barkindji n'est pas qu'une affaire économique mais que s'y expriment différents

enjeux, sociaux, culturels et politiques et que ces différents discours et points de vue relèvent à la fois de l'agencéité du groupe et des individus.

Les descriptions ethnographiques et la clarté de la structure argumentative du texte permettront au lecteur non-spécialiste de saisir l'hégémonie et les effets des discours produits et véhiculés par la société dominante sur le peuple aborigène. Les érudits apprécieront une analyse fine des relations interraciales, dans la continuité des études entreprises par Beckett (1994) et Coliswhaw (2004) que l'auteur cite abondamment. Gibson rend bien compte de la façon dont l'art relève de divers enjeux, à l'interaction de questions identitaires, politiques, artistiques et économiques. On peut regretter néanmoins que l'ouvrage ne comporte que deux descriptions détaillées d'artistes, alors que l'auteur a recensé six créateurs travaillant à plein temps et beaucoup d'autres en dilettante. Il est vrai que le texte est construit autour de nombreuses citations qui rendent assez bien compte de la diversité des expériences. Mais l'argumentation aurait gagné en profondeur, d'autant que Badger Bates est présenté comme de père blanc et de mère barkindji. Il est légitime dans une analyse anthropologique de se demander si son identité de « passeur entre deux cultures » ainsi qu'il se présente (p. 119) n'affecte pas son art et la perception qu'en ont les membres des différentes communautés. D'autre part, les deux artistes étudiés circulent beaucoup à l'extérieur de la communauté, ce qui ne semble pas être le cas des Barkindji en général. D'autres cas d'étude auraient permis au lecteur de comprendre pourquoi « the majority of Wilcannia artists do not seek, explicitly consider or aspire to these kinds of external recognition » (p. 84) et de confirmer que la fabrication des objets, le choix des motifs et l'élaboration des discours relèvent bien d'une liberté artistique individuelle (p. 133).

Cet ouvrage est l'un des rares exemples de littérature en sciences sociales à rendre compte de la perception que les artistes ruraux ont de leurs confrères urbains, ces artistes aborigènes installés dans les grands centres urbains de la côte est et travaillant la peinture ou les nouveaux médias. La description ethnographique de ces regards manquait cruellement à l'analyse anthropologique et c'est un sujet qui reste encore largement à être exploré.

Le principal mérite de cet ouvrage est, en définitive, de restituer les discours et les points de vue des communautés aborigènes et non-aborigènes sur l'art et la culture d'une petite ville de Nouvelle Galles du sud et les formes de résistance déployées par les artistes pour affirmer leur culture et définir l'art selon leurs propres termes ainsi que les conditions de sa circulation.

BECKETT Jeremy, 1994. « Kinship mobility and community in rural New South Wales », in *Being Black: Aboriginal Cultures in 'Settled' Australia*, I. Keen (ed.), Canberra: Aboriginal Studies Press, pp. 117-36.

Cowlshaw Gillian, 2004. *Blackfellas, Whitefellas and the Hidden Injuries of Race*, Malden: Blackwell Publishing.

GOFFMAN Erving, 1975. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les éditions de Minuit.

LANGTON Marcia, 1993. *Well I heard it on the Radio and I saw it on the Television... An essay for the Australian Film Commission on the Politics and Aesthetics of Filmmaking by and about Aboriginal People and Things*, Sydney, Australian Film Commission.

LE ROUX Géraldine, 2012. « Regards d'artistes sur les processus de patrimonialisation et de commercialisation de la culture aborigène », *Le Journal de la Société des Océanistes*, 134, pp 55-64.