

L'effet boomerang

Les arts
aborigènes
d'Australie

Du 19 mai 2017
au 7 janvier 2018

MEG
Musée d'ethnographie de Genève
Bd Carl-Vogt 65
1205 Genève
T +41 22 418 45 50
www.meg-geneve.ch

**Tribune
de Genève**

 **lémanbleu**

connaissance
des arts

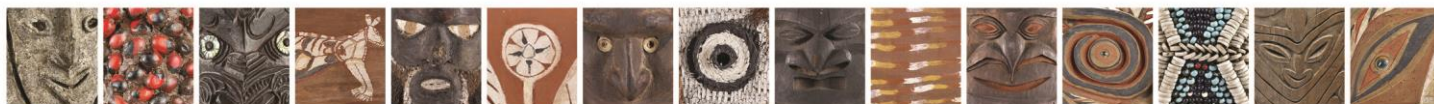
Un musée
Ville de Genève

Sous le
patronage de


australia.
2018-2020

CANDIDATE FOR THE UNITED NATIONS
HUMAN RIGHTS COUNCIL


VILLE DE
GENÈVE



MEG Musée d'ethnographie de Genève

Dossier de presse
10 avril 2017

L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie **Du 19 mai 2017 au 7 janvier 2018** **Vernissage le 18 mai 2017 à 18h**

Murs blancs, écriture néon, lignes épurées: la nouvelle exposition du MEG «L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie» accueille son public dans un espace évoquant une galerie d'art contemporain. Le MEG y dévoile l'une de ses plus belles collections et révèle la richesse du patrimoine culturel de l'Australie. Au fil du parcours de l'exposition, on comprend comment les tentatives de suppression de la culture aborigène depuis la colonisation au 18^e siècle se sont soldées par un résultat inverse de celui désiré.

Lorsque James Cook débarque en Australie, en 1770, il déclare le pays «terre de personne» (*Terra nullius*), car il n'y reconnaît l'autorité d'aucun État. Cela justifiera la colonisation de l'île et la spoliation sans limite de ses habitant-e-s, une mosaïque de peuples établie depuis 60'000 ans, des sociétés qui, jusqu'à ce jour, entretiennent un lien invisible et visible avec le territoire à travers une vision du monde connue sous le nom de Temps du Rêve (*Dreaming* ou *Dreamtime*). Ces récits mythologiques relatent la création de l'univers ainsi que la relation d'équilibre et d'harmonie entre tous les êtres qui le peuplent.

On raconte que, dans les temps ancestraux, les sœurs Djan'kawu ont peuplé le paysage en nommant les êtres et les lieux, puis se sont allongées près des racines d'un pandanus pour accoucher d'objets sacrés. On relate que le clan Dätiwuy et son territoire ont été façonnés par un requin appelé Mäna. On dit qu'il ne faut pas peindre la bouche des Wandjina, faiseurs de pluie dont le serpent Arc-en-Ciel a scellé les lèvres, car si on le faisait, il pleuvrait sans cesse. On rapporte que ce même serpent habite dans des trous d'eau et veille sur la source de vie la plus précieuse.

À côté des objets utilitaires et des armes (boomerangs, propulseurs, massues, lances, boucliers) et des artefacts utilisés lors des échanges entre communautés (nacres gravées, bâtons de messages), l'exposition du MEG «L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie» donne à voir des œuvres qui illustrent ces récits mythologiques. Parmi les objets présentés trônent deux arbres gravés, marqueurs de sépultures et d'espaces cérémoniels. Présenter de telles pièces, dont la présence est très rare dans les musées, ne va pas de soi: ces monuments rituels arrachés au paysage par les Australiens renvoient à l'histoire de la destruction planifiée de la culture aborigène. L'exposition revient dès lors sur ce qui a fait du MEG le dépositaire de collections australiennes d'une importance singulière.

En 1963, les Yolngu de la Terre d'Arnhem, au Nord de l'Australie, adressent au Parlement australien une pétition écrite sur une pièce d'écorce, sur laquelle se côtoient le texte et des peintures traditionnelles, dans le but de recouvrer leurs droits fonciers. Ce geste marque un tournant dans le processus qui conduit à la reconquête des premiers droits politiques et territoriaux des Aborigènes.

Dans les années 1970, les artistes aborigènes s'emparent de la peinture acrylique avec les célèbres motifs à base de points (*dot painting*). Ils/elles peignent de façon symbolique afin de cacher les signes sacrés. Les motifs, principalement non figuratifs, racontent des épisodes de leurs récits mythologiques. Ces œuvres, qui ont très vite bénéficié d'une audience internationale, portent une forte charge politique et sont indissociables du combat que mènent les Aborigènes pour la reconnaissance de leur culture et de leurs droits.

Dans les villes, se développe à la fin des années 1980, un art appelé parfois «art aborigène urbain». La plupart des artistes de cette mouvance se considèrent simplement comme des artistes contemporain-e-s tout en revendiquant de manière forte leur identité aborigène. L'artiste Brook Andrew fait partie de ce mouvement et est invité par le MEG à effectuer une résidence dans le cadre de cette exposition. Son intervention et son travail permettent de créer un dialogue fort entre le MEG et certaines communautés autochtones dans une démarche d'anthropologie collaborative.

Comment des artistes aborigènes voient-ils/elles les pratiques muséologiques qui se déroulent autour de leur culture? Brook Andrew répond en posant son propre regard sur la culture et l'histoire des premier-e-s habitant-e-s de l'Australie et sa réflexion porte, entre autre, sur la question des objets secrets et sacrés



en donnant la parole à des personnalités autochtones. Michael Cook y répond également en évoquant la souffrance de son peuple, notamment celle des générations volées (*stolen generations*), ces enfants aborigènes retiré-e-s de force à leurs familles, puis placé-e-s dans des centres où ils/elles étaient dépouillé-e-s de toute culture traditionnelle.

Avec le projet Ghostnet Art, présenté de manière monumentale dans l'exposition du MEG, les insulaires du détroit de Torrès façonnent des animaux marins avec des fragments de filets de pêche perdus en mer. Fléaux pour l'écosystème marin, les «filets fantômes» (*ghost nets*) sont récupérés sur les côtes de l'Australie par des artistes autochtones. Ceux-ci/celles-ci les recyclent pour en faire d'impressionnantes sculptures aux couleurs chatoyantes qui alertent le public sur la menace provoquée par ces déchets. L'art est donc investi comme un outil de dénonciation écologique.

Le travail de dialogue avec les populations autochtones que le MEG a poursuivi pour réaliser cette exposition témoigne de l'ouverture du Musée à intégrer les revendications des Aborigènes et des insulaires de détroit de Torrès sur la question de la présentation de leur culture hors de leur territoire. Dans l'exposition «L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie», la parole revient aux peuples autochtones, comme la trajectoire d'un boomerang qui revient à son point de départ, reliant les objets, leurs histoires et les communautés sources.

Depuis la seconde moitié du 20^e siècle, l'art est devenu un outil de revendication et un instrument de lutte politique. Par un véritable effet boomerang, les tentatives d'acculturation et d'intégration à la culture néo-Australienne, la destruction des liens intergénérationnels et le dénigrement généralisé qui ont affecté les Aborigènes, les ont amené-e-s à renforcer leur identité, leurs revendications, et à déployer une créativité sans précédent. Les artistes aborigènes en particulier, loin de s'être conformé-e-s à un modèle de création imposé, ont su détourner les nouveaux supports d'expression plastique à l'avancement de leur cause.

Scénographie

La scénographie de cette exposition est signée par les designers suisses romands Adrien Rovero et Béatrice Durandard (Adrien Rovero Studio, Renens). Leur mise en scène projette immédiatement le public dans le sujet de l'exposition, l'art aborigène, en empruntant les codes de l'art contemporain avec ses murs blancs, un éclairage néon et des volumes clairs. L'architecture est au service de l'objet jusqu'à s'effacer dans ses lignes pures. Les scénographes rappellent ainsi que l'art aborigène n'établit aucune distinction entre objet ethnographique et œuvre d'art, en utilisant un seul et même langage dans la manifestation de ses liens multiples avec le *Dreaming*, le territoire, les cérémonies ou encore les lois ancestrales.

Dès l'entrée de l'exposition, une série de cimaises blanches et vides, sans accrochage, se succèdent dans un espace blanc rythmé de néons au plafond. Cette mise en scène réinterprète le principe juridique de *Terra Nullius* ou «terre n'appartenant à personne», utilisé pour justifier la colonisation par les Britanniques au mépris des peuples autochtones établis en Australie depuis plus de 60'000 ans. Au dos de ces cimaises, des vitrines denses, remplies de séries d'objets, de photographies et d'œuvres d'art fournissent la vision opposée des Aborigènes. Plus les visiteurs avancent dans la salle, plus ils découvrent la complexité de la culture et des traditions des Aborigènes. Deux visions, l'une coloniale et l'autre autochtone, se confrontent ainsi dans ce premier espace, entre vide et plein.

Comme dans une galerie de portraits de la fin du 19^e siècle, les vitrines deviennent une série de tableaux qui ponctuent la deuxième partie. Chaque tableau représente un collectionneur qui a contribué à la constitution de la collection australienne du MEG. Par le choix des objets collectés, c'est le regard porté depuis de plus d'un siècle sur la culture aborigène qui est exposé ici. Au centre de la pièce, l'installation de l'artiste en résidence Brook Andrew dialogue avec les objets du MEG, réintroduisant une présence aborigène et une lecture critique du contexte historique dans lequel la collection du MEG s'est développée.

Dans la troisième partie, une série de peintures acryliques, accrochées aux murs, et des objets ethnographiques montrent les liens de l'art aborigène avec la mythologie, les cérémonies, la mort, le territoire et la revendication. Au centre de cette «Kunsthalle», une lanterne monumentale domine et illumine l'espace. Ce monolithe cache un océan de poissons, les *ghostnets*, œuvres des artistes du détroit de Torrès, fabriquées avec les filets de pêche échoués sur leurs rivages et qui ravagent l'océan. Sous cet espace confiné, une construction équipée de gradins - une grande caisse en bois naturel - sert entre autre d'espace de médiation.

Enfin, c'est une installation immersive de Brook Andrew, artiste entre autre d'origine wiradjuri, qui conclut l'exposition. Un *wall painting* constitué de motifs blancs et noirs, version contemporaine d'un motif wiradjuri, englobe littéralement les visiteurs qui peuvent se confronter, grâce à des interviews de personnalités aborigènes, aux questionnements autour de la représentation des cultures autochtones hors de leur territoire et à de nouvelles perspectives de collaboration avec les musées.



NOMBRE D'OBJETS DANS L'EXPOSITION

- 341 objets du MEG
 - 325 objets
 - 16 photos
- 6 documents d'archives du MEG
- 2 livres de la bibliothèque du MEG (Bibliothèque Marie Madeleine Lancoux)
- 43 œuvres empruntées
 - 35 œuvres
 - 7 photos
 - 1 installation de *ghostnets*
 - Prêteurs :

Môtiers (19 objets)

Theresa Burkhardt et Gérald Burkhardt
 Fondation Burkhardt-Felder Arts et Culture / Musée d'art aborigène australien « La grange »
 Môtiers
 Grande Rue 7
 CH-2112 Môtiers

Lyon (7 objets)

Musée des Confluences
 86 quai Perrache
 F-69002 Lyon

Cambridge (7 objets)

MMA
 Museum of Archaeology and Anthropology
 Downing Street
 UK-Cambridge

Claude Passet (1 objet)

Claude Albana Passet
 Association Dialogue Céramique
 Chemin du Petit Bel-Air 16
 CH-1226 Thônex

Andrew Baker Gallery (7 objets)

Andrew Baker Art Dealer
 26 Brookes Strret Bowen Hills Qld
 4006 Australia

Arts d'Australie • Stephane Jacob (2 objets)

179 boulevard Péreire
 F-75017 Paris

TEXTES D'EXPOSITION

INTRODUCTION

0. L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie

Dans un espace évoquant une galerie d'art contemporain, le MEG dévoile l'une de ses plus belles collections et révèle la richesse du patrimoine culturel de l'Australie. Cette exposition est l'occasion de se pencher sur l'histoire du MEG pour comprendre pourquoi, comment et dans quelle circonstances les acquisitions australiennes se sont succédé, en suivant l'évolution des regards portés sur ces objets et leurs créateurs depuis la colonisation. Elle montre aussi comment les Aborigènes, autrefois perçus par les scientifiques comme «primitifs», sont entrés de plain-pied dans le marché de l'art contemporain. Le travail de dialogue avec les populations autochtones que le MEG a poursuivi pour réaliser cette exposition témoigne de l'ouverture du Musée à intégrer les revendications des Aborigènes et des insulaires de détroit de Torrès sur la question de la présentation de leur culture hors de leur territoire.



Dans l'exposition «L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie», la parole revient aux peuples autochtones, comme la trajectoire d'un boomerang qui retourne à son point de départ, reliant les objets et leurs histoires aux communautés sources. Au fil du parcours, on comprend comment les tentatives de suppression de la culture aborigène depuis le 18^e siècle se sont soldées par un résultat inverse de celui désiré. Par un véritable effet boomerang, les tentatives d'acculturation et le dénigrement généralisé qui ont affecté les Aborigènes les ont amenés à renforcer leur identité et leurs revendications, et à déployer une créativité sans précédent. Depuis la seconde moitié du 20^e siècle, l'art est devenu un instrument de lutte politique. Les artistes aborigènes en particulier, loin de s'être conformés à un modèle de création imposé, ont su détourner les nouveaux supports d'expression plastique à l'avancement de leur cause.

PARTIE I

1. Australie: «terre vide» ou «terre pleine»?

Lors de son premier voyage d'exploration dans le Pacifique, James Cook débarqua à Botany Bay (actuelle Sydney), le 29 avril 1770, prenant possession de la côte orientale de l'Australie au nom du roi de Grande-Bretagne, George III. Le rapport de l'explorateur à Londres déclara l'Australie *Terra nullius* (terre qui n'appartient à personne). Ce principe, invalidé seulement en 1992 par la Haute Cour australienne, justifia la colonisation par les Britanniques et l'expropriation des terres.

Aujourd'hui encore, cette vision des choses est remise en cause par les Aborigènes et les insulaires du détroit de Torrès qui affirment qu'ils ont toujours occupé ce territoire. Des études scientifiques ont prouvé que des populations habitent cette terre immense depuis 60'000 ans. En provenance de l'Asie du Sud-Est, elles s'installèrent sur le continent du Sahul, un plateau continental composé de la Nouvelle-Guinée, de l'Australie et de la Tasmanie réunies par des ponts terrestres jusqu'à la fin de la dernière glaciation.

Australie: «terre vide» selon la vision coloniale, ou «terre pleine», selon la vision autochtone?

SECTION 1.1

1.1. À l'origine de la terre et du peuplement

Les Aborigènes racontent qu'autrefois le continent australien était un lieu plat, monotone et dépourvu de vie. Puis une myriade d'êtres descendit du ciel et sortit de la mer et du cœur de la terre. En traversant le monde souterrain, le territoire et le ciel, ceux-ci laissèrent des traces matérielles de leur passage et de leurs actions, dessinant les rivières et les chaînes de montagnes, forgeant la terre et donnant au paysage sa forme actuelle. Ces êtres hybrides mi-animaux mi-humains créèrent et nommèrent les lieux, séparèrent les animaux des humains, mais aussi formulèrent les lois régissant les sociétés aborigènes et servant de cadre idéologique et spirituel.

Leur arrivée provoqua le commencement de ce qu'ils appellent *Dreaming*, le «Temps du Rêve», la création de la vie. Depuis lors, ces êtres ancestraux visitent les rêves des humains durant leur sommeil pour les instruire et expliquer leur itinéraire, l'organisation sociale, les lois et les coutumes à suivre. À travers des chants, des danses et la représentation des histoires de la création sur différents supports, les Aborigènes réactivent le pouvoir des êtres ancestraux et perpétuent les liens entre les vivants, les ancêtres et la terre.

SECTION 1.2

1.2. Les autochtones d'Australie: invisibles ou visibles?

Au moment de la colonisation britannique, environ 750'000 individus regroupés en 250 groupes linguistiques vivaient en Australie. Ce pays-continent présente des régions très différentes, des montagnes enneigées de Tasmanie aux déserts du centre, en passant par des forêts tropicales ou tempérées. L'économie de chasse et de cueillette, qui prédominait, fut considérée par les colons comme arriérée et les riches traditions locales furent ignorées. Chassée et dépossédée de ses terres, la population autochtone fut décimée par les actions militaires et les maladies introduites. Considérée depuis longtemps comme en voie de disparition, elle est aujourd'hui estimée à 670'000 personnes, soit moins de 3% de la population australienne.

La présence de ces hommes, femmes et enfants, invisible aux yeux des colonisateurs, est suggérée ici par des séries d'objets provenant de toute l'Australie. Les qualités formelles et esthétiques de ces objets mettent en évidence toute l'ingéniosité et la richesse de leur culture matérielle.



1.2.1. Les boomerangs

Symbole par excellence de l'Australie, le boomerang est une arme de jet présentant une grande variété de formes, de dimensions et de décors. Derrière une apparente simplicité se cache une extraordinaire ingéniosité. Le boomerang était utilisé pour un grand nombre d'activités: au-delà de sa fonction principale comme arme de chasse et de combat, il servait pour couper, fouir, faire du feu par friction ou encore comme instrument de percussion. Seuls certains modèles ont été conçus pour revenir à leur point de départ.

1.2.2. Les propulseurs

Le propulseur est constitué d'une pièce de bois allongée dont l'une des extrémités comporte un crochet pour y fixer la lance. Maintenu par la poignée à hauteur de l'épaule, il permet d'allonger artificiellement la longueur du bras, démultipliant ainsi la puissance de jet de l'arme.

Fabriqués et utilisés exclusivement par les hommes, les propulseurs pouvaient être un objet multifonctionnel: ils servaient à couper, à creuser ou encore à faire du feu. Souvent décorés de peinture et de motifs gravés, les propulseurs pouvaient aussi avoir une fonction cérémonielle et communiquer les emblèmes liés au statut et à l'autorité de son possesseur.

1.2.3. Les boucliers

Autrefois le bouclier était porté par les hommes pour se protéger d'éventuelles attaques. Répandu dans presque toute l'Australie, le bouclier prenait des formes variées pour parer différentes sortes de coups: combats corps à corps à la massue, ou batailles avec jets de flèches et de lances. Au-delà de sa fonction défensive, le bouclier a un usage cérémoniel et révèle l'identité et la provenance géographique de son possesseur. Les incisions et les dessins figurant sur les boucliers représentent et racontent également les actions des ancêtres créateurs.

1.2.4. Les massues

Les massues sont des armes très répandues en Australie et d'une grande variété de formes, d'usages et de noms selon les régions. Les massues de jet, de petite taille, étaient généralement utilisées pour abattre les oiseaux et les petits mammifères, alors que les plus grandes servaient d'armes de combat. Chaque adversaire portait une massue dans une main et un bouclier dans l'autre. Les massues pouvaient également être utilisées comme bâtons à fouir, pour déterrer des racines ou dénicher des animaux dans le creux des arbres.

1.2.5. Les pointes de lance

Arme de jet utilisée pour la chasse, la pêche et les combats, la lance est projetée à la main ou à l'aide d'un propulseur. Les pointes, taillées dans la roche ou fabriquées à partir de pierres à grain fin, sont maintenues au manche par de la résine ou par une ligature. Lors de leur acquisition par des collectionneurs, les hampes étaient souvent sectionnées pour des raisons de transport.

À la fin du 19^e siècle, certains Aborigènes de la région du Kimberley, en particulier, ont commencé à utiliser le verre et la porcelaine des isolateurs des poteaux télégraphiques pour la fabrication des pointes de lance, devenues rapidement objets de commerce.

1.2.6. Les échanges

Loin de vivre isolés du reste du monde, comme le pensaient les explorateurs européens à leur arrivée en Australie, les différents groupes autochtones entretenaient de nombreuses pratiques d'échange entre eux et avec des populations outremer.

Les bâtons de message servaient d'aide-mémoire et de passeport à celui qui se rendait dans un territoire étranger pour communiquer une information importante. Pendant plusieurs siècles, les nacrés gravés *riji* faisaient partie d'un réseau d'échange appelé *wunan* qui s'étendait sur les deux tiers du continent, de la côte nord-ouest du Kimberley jusqu'au désert Occidental.

Les pipes attestent des échanges commerciaux et culturels ayant existé dès le 17^e siècle entre les Makassan en provenance du sud de l'île indonésienne de Sulawesi et les populations des régions côtières de la Terre d'Arnhem et du Kimberley.



SECTION 1.3

1.3. Évoquer la présence

Paul Heinrich Matthias Foelsche (1831-1914) est un policier et photographe allemand émigré en Australie en 1854. Installé à Port Darwin, il réalise des photographies pour le compte de la Victorian Intercolonial Exhibition de 1875, comme témoignage des nouveaux établissements de colons dans le nord du pays, puis fournit une série de portraits d'Aborigènes pour l'Exposition universelle de Paris de 1878. On lui doit près de 250 portraits d'autochtones, principalement issus des groupes Larrakia, Iwaidja et Woolna. Ses clichés s'inscrivent dans la lignée de la photographie anthropométrique prônée par les scientifiques évolutionnistes, cherchant à comparer systématiquement des types « raciaux » et à démontrer la « primitivité » des Aborigènes d'Australie. Ces tirages ont vraisemblablement été transmis à Eugène Pittard, fondateur du MEG, par le médecin et anthropologue William Ramsay Smith (1859-1937).

Cet ami de Foelsche avait constitué une collection de squelettes, de crânes et de cheveux d'Aborigènes. À sa mort, sa veuve a légué au South Australian Museum d'Adélaïde les négatifs sur plaques de verre et les premiers tirages originaux de Foelsche.

SECTION 1.4

1.4. Évoquer l'absence

Michael Cook (1968-) est un photographe d'origine bidjara vivant à Brisbane. La série *Mother* met en scène une femme dans un paysage australien désert. Cette mère est toujours seule, son enfant absent, comme disparu soudainement, bien que la preuve de son existence soit tangible sur les photographies. Derrière des images patinées et esthétiques, Michael Cook aborde un chapitre très douloureux de l'histoire australienne, celui des générations volées (*Stolen Generations*). Pendant environ un siècle, plus de 50'000 enfants métis furent enlevés de force à leur famille par le gouvernement australien. Dans le cadre d'une politique d'assimilation forcée, ils furent placés dans des orphelinats, des missions chrétiennes et des familles d'accueil blanches. Le 13 février 2008, dans un discours historique, le premier ministre australien Kevin Rudd a présenté des excuses officielles aux Aborigènes pour toutes les injustices subies, dont le sort des générations volées.

SECTION 1.5

1.5. Éradiquer leur présence

Les arbres gravés sacrés sont très importants pour les populations aborigènes, en particulier pour les Wiradjuri et les Kamilaroi de la Nouvelle-Galles du Sud, qui les sculptaient pour indiquer un lieu de sépulture ou le terrain cérémoniel de l'initiation *bora*. Une fois l'écorce enlevée sur l'arbre vivant, la gravure était pratiquée à différentes profondeurs dans l'aubier et le cœur du bois.

Au début du 20^e siècle, les arbres gravés furent massivement coupés sans aucune concertation avec les Aborigènes. Voulait-on les préserver dans un musée pour les générations futures ou effacer les traces de la présence des Aborigènes sur le territoire australien ? Aujourd'hui, un peu moins de cent arbres gravés sont encore à leur emplacement d'origine.

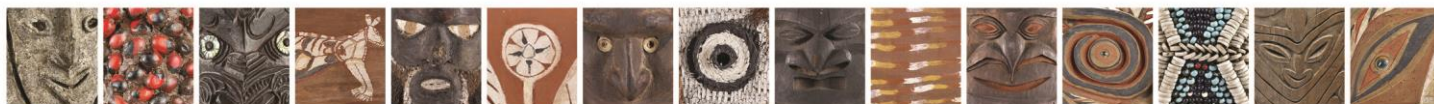
L'œuvre *The Island II* de Brook Andrew (1970-), artiste contemporain d'origine wiradjuri, évoque la présence des arbres gravés sur la terre ancestrale. L'artiste redonne aux arbres gravés leur place de marqueurs de lieux sacrés et nous invite à réfléchir de façon critique sur le passé colonial de l'Australie.

PARTIE II

2. La collection du MEG, une histoire de regards

Les premiers objets australiens du MEG sont arrivés à Genève en 1880. La collection en compte aujourd'hui près de 850. Dès son origine, le Musée a cherché à réunir des collections exhaustives et prestigieuses, en dépit de faibles moyens à disposition.

Cette partie de l'exposition retrace l'historique de ces acquisitions, en prêtant attention à l'évolution des regards que les collecteurs ont portés sur chacun de ces objets et aux souhaits formulés par le Musée pour développer ses collections. Ce parcours montre comment les Aborigènes, autrefois perçus par les scientifiques comme « primitifs », sont entrés à la fin du 20^e siècle dans le marché de l'art contemporain. Au centre de la salle, l'installation inédite de l'artiste Brook Andrew aborde cette histoire sous l'autre angle : celui du vécu des Aborigènes au moment où les collectionneurs récoltaient leurs objets pour les musées.



SECTION 2.1

2.1 Les premiers objets (1880-1917)

Le 3 juillet 1880, le Musée archéologique de Genève, institution dont une partie des fonds sera transférée au MEG, acquiert une lame de hache en pierre auprès de Bryce McMurdo Wright Jr, commerçant londonien de minéraux. L'année suivante, d'autres pièces australiennes sont achetées par l'intermédiaire de Charles-Pierre-Étienne Martin (1846-1907), horloger délégué par les marchands d'horlogerie et de bijouterie de Genève pour les représenter lors de l'Exposition internationale de Melbourne de 1880-1881.

Ces premiers objets illustrent la façon dont les populations autochtones d'Australie étaient perçues à la fin du 19^e siècle par une Europe régie par le paradigme évolutionniste. En voulant reconstituer l'histoire de l'humanité, les anthropologues de l'époque classèrent toutes les populations du monde sur une échelle de développement dont la société victorienne constituait l'étape la plus avancée. Ne pratiquant ni l'agriculture, ni l'élevage, ni la métallurgie, ni le tissage, les Aborigènes furent classés comme appartenant au stade moyen de l'état sauvage, le plus primitif des peuples de la Terre.

SECTION 2.2

2.2 Les achats auprès de marchands réputés

Dès sa création en 1901, le MEG s'attache à enrichir ses collections, sous l'impulsion de son directeur Eugène Pittard. Entre 1921 et 1957, le Musée décide d'acheter des pièces australiennes auprès de marchands réputés et connus des institutions muséales: Arthur Speyer, Emile Clement ou encore William Ohly des Berkeley Galleries.

Dans les correspondances qu'il entretient avec ces différents marchands, Eugène Pittard se préoccupe de l'authenticité des objets qu'on lui propose et, surtout, de la légitimité de ses interlocuteurs à les lui vendre. Hélas, ses demandes d'informations restent souvent sans réponse.

2.2.1 La dynastie Arthur Speyer

Entre 1921 et 1924, la collection australienne du MEG s'enrichit de cinquante-cinq pièces achetées à Arthur Speyer, une faible quantité comparée aux 1066 objets d'autres régions du monde qu'il fournit au Musée. Dans les registres d'inventaire, le nom «Arthur Speyer» ne représente pas un seul individu, mais correspond à une dynastie de trois collectionneurs et marchands allemands intéressés par l'art des cinq continents. Les pièces australiennes du MEG ont été achetées à Arthur Speyer I (1858-1923) et à son fils Arthur Speyer II (1894-1958).

Au début du 20^e siècle, les musées ethnographiques allemands, enrichis par leurs relations coloniales mais manquant de crédits d'acquisition, commencèrent à identifier dans leurs collections des «doublons», souvent des objets considérés de qualité inférieure qu'ils vendaient ou échangeaient contre des objets manquant à leurs divers départements. C'est ainsi qu'une partie des objets ayant transité chez les Speyer provient d'anciennes collections allemandes.

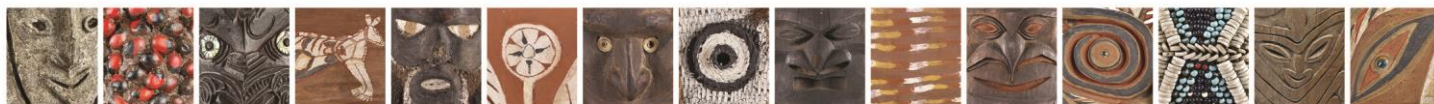
2.2.2 Emile Clement, un entrepreneur éclairé

Géologue et chimiste de formation, le Silésien Emile Louis Bruno Clement (1843 ou 1844-1928) entretient des relations étroites avec de nombreux musées européens en vendant d'abord des collections archéologiques en provenance d'Allemagne, puis des spécimens botaniques et zoologiques d'Australie nord-occidentale et des objets ethnographiques australiens.

Son parcours éclectique l'a amené à pratiquer des activités disparates, avant d'entreprendre trois voyages en Australie entre 1895 et 1900, dont la raison apparente est sa participation à la création et à la gestion de mines d'or dans les régions de Towranna et Roebourne. Il y reste suffisamment longtemps pour publier des notes ethnographiques et linguistiques sur le peuple Gualuma vivant dans cette région. En 1927-1928, Clement vend au MEG une cinquantaine de pièces, des objets utilitaires principalement et quelques objets cérémoniels.

2.2.3 Les Berkeley Galleries, une référence incontournable

Marguerite Lobsiger-Dellenbach, la directrice du MEG, acquiert entre 1955 et 1957 dix œuvres australiennes aux Berkeley Galleries de Londres. Cette galerie, fondée en 1941 par William F.C. Ohly (1883-1955) et reprise par son fils Ernest, a été pendant plus de trente ans la référence en matière d'art oriental, océanien, africain et précolombien, mais également en matière d'antiquités classiques et d'art contemporain. C'est de là que proviennent les premiers objets non utilitaires du MEG, écorces peintes et sculptures du nord de l'Australie.



Six de ces pièces ont été collectées par le Révérend Edgar Almond Wells (1908-1995), surintendant de la Mission méthodiste de Milingimbi entre 1949 et 1959, et de Yirrkala entre 1962 à 1963. Ce missionnaire éclairé avait étudié l'anthropologie et s'intéressait à la culture aborigène dont il souhaitait encourager la production artistique.

SECTION 2.3

2.3 Maurice Bastian, un diplomate au service du MEG

Docteur en droit, Maurice Bastian (1906-1994), travaille au Département politique fédéral à Berne, avant de rejoindre la Commission nationale pour l'UNESCO. Victime d'une vague de licenciements, il décide de s'installer en 1953 en Australie où il séjourne à deux reprises jusqu'à son retour définitif en Suisse en 1960. Peu après son arrivée à Melbourne, il contacte la directrice du MEG, Marguerite Lobsiger-Dellenbach, qui désire ardemment faire de la collection australienne l'une des plus importantes d'Europe. Après un premier don de trois écorces peintes en 1955, une quinzaine de caisses chargées d'objets de catégories diverses sont expédiées jusqu'en 1960 par Bastian lui-même, à qui le Musée décerne le titre de «membre correspondant». En véritable bienfaiteur, Maurice Bastian a offert 416 objets, soit presque la moitié de la collection australienne du MEG.

2.3.1 Les échanges avec le National Museum of Victoria de Melbourne

Afin de pouvoir proposer des pièces importantes au MEG, Maurice Bastian se tourne vers l'un des musées les plus prestigieux d'Australie, le National Museum of Victoria de Melbourne. Entre 1956 et 1960, par son entremise, le MEG acquiert quarante-neuf objets australiens, en échange d'une série de pièces péruviennes précolombiennes. Bastian choisit personnellement les objets qu'il emballage avec le conservateur du département d'anthropologie du musée australien, Aldo Massola (1910-1975). La qualité des pièces sélectionnées est incontestable: parmi celles-ci se trouvent quatorze objets collectés par le célèbre anthropologue Walter Baldwin Spencer et son collaborateur de terrain Francis James Gillen.

2.3.2 La collection d'Aldo Massola

Maurice Bastian renforce sa stratégie de collecte en établissant des relations avec d'éminents collectionneurs australiens susceptibles de lui céder des objets aborigènes. En 1960, il fait don au MEG de plusieurs pièces rares et anciennes provenant des collections privées d'Aldo Massola. Les inscriptions trouvées sur certains boucliers et massues attestent qu'ils ont été récoltés dans les années 1860. Personnage secret, Bastian se montre discret sur les conditions de ces transactions. Dans une lettre à Marguerite Lobsiger-Dellenbach, Bastian révèle que Massola les lui a «cédés de préférence aux Américains», rappelant la forte compétition établie entre les différents musées ethnographiques.

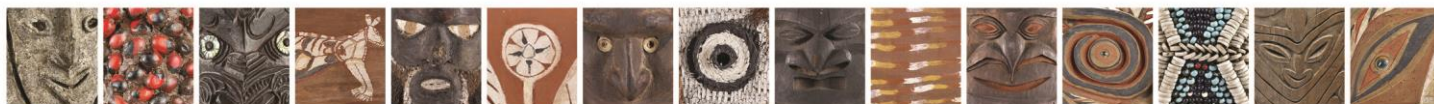
2.3.3 Des outils en pierre aux aquarelles

En 1956 et 1960, Maurice Bastian fait don au Musée de plus d'une centaine d'outils en pierre: grattoirs, couteaux, lames, haches, coups, etc. Tous ces objets renforcent les préjugés à l'encontre d'une population considérée de l'âge de la pierre. Dans la majorité des cas, Bastian ne communique pas ses sources. Homme mystérieux aimant se parer du titre d'ancien diplomate, il fait don dans les années 1980 de ses archives à plusieurs institutions suisses. En 2016, une magnifique découverte est réalisée dans sa correspondance déposée au MEG: trois aquarelles d'artistes armeniens de l'école d'Hermannsburg (Territoire du Nord), dont une du célèbre artiste Albert Namatjira (1902-1959), considéré à l'époque comme un exemple d'assimilation réussie. Les deux hommes s'étaient rencontrés en juin 1955 et Namatjira lui avait offert son œuvre en guise de souvenir.

SECTION 2.4

2.4 Georges Barbey, un infatigable voyageur

Georges Barbey (1884-1963) est une autre figure importante qui a œuvré à la constitution de la collection australienne du MEG. À l'âge de la retraite, ce banquier fortuné devient un grand voyageur sous l'influence d'Eugène Pittard qui lui transmet l'enthousiasme ethnographique. Doté d'une santé de fer, il parcourt de nombreux pays. En 1958-1959, il séjourne trois mois en Australie dans le but d'enrichir les collections du MEG pour la grande exposition «Australie» qui se tient au Musée Rath en 1960. Grâce aux conseils et aux recommandations de Maurice Bastian, Georges Barbey rencontre rapidement les bons interlocuteurs. Grâce à ses relations avec les meilleurs spécialistes des musées de Sydney, de Melbourne et d'Adélaïde, Barbey rapporte cent seize objets qu'il offre au Musée.



2.4.1 La collection du père Ernest Ailred Worms

De nombreux objets donnés par Georges Barbey proviennent du père Ernest Ailred Worms (1891-1963), missionnaire pendant trente ans au Kimberley et ethnologue autodidacte avec lequel Georges Barbey se lie d'amitié.

Worms a collecté en particulier des objets rituels marquant le passage de l'enfance à l'âge adulte. Parmi ces six pierres faites de concrétions de minéral de fer légèrement remaniées par les Aborigènes, quatre étaient des pierres phalliques montrées aux initiés par les maîtres de cérémonies lors des pratiques de circoncision et de subincision. Selon Worms, ces six pierres étaient censées favoriser la fécondité.

2.4.2. Un ensemble autour de la mort

Chez les Yolngu du centre et de l'est de la Terre d'Arnhem, plusieurs mois après son décès, les ossements du défunt étaient recueillis et déposés dans un rondin creux (*dupun*), peint des principaux motifs de son clan. Au terme de la cérémonie clôturant le cycle funéraire, le défunt réintégrait le monde spirituel de son clan. Le *dupun* peint était installé verticalement puis abandonné aux éléments.

Les chaussures *kurdaitcha*, faites d'un tressage fin de plumes d'émeu et de cheveux humains collés ensemble avec du sang, étaient utilisées par les sorciers lors d'expéditions de vengeance. Celui qui les chaussait ne laissait pas de traces et son identité restait ainsi inconnue.

SECTION 2.5

2.5 Karel Kupka, promoteur des artistes aborigènes

En 1966, la collection australienne du MEG s'enrichit de sept écorces peintes grâce à l'artiste, ethnologue et collectionneur français d'origine tchèque Karel Kupka (1918-1993). Récoltées dans le Territoire du Nord en 1956 et 1963, ces écorces ont été réalisées par les artistes Paddy Compass Namatbara, Jimmy Midjawmidjaw, Nangunyari-Namiridali, Dhawarangulil et Nagaguma.

Si Kupka semble être initialement attiré par l'Australie aborigène dans une quête des origines de l'art, il est l'un des premiers à reconnaître un talent individuel aux peintres aborigènes et à s'ériger contre le processus d'anonymisation des artistes «primitifs». Il documente soigneusement ses acquisitions, en décrivant les techniques de réalisation, les styles individuels, l'organisation formelle des images, ainsi que les sujets dépeints. Afin d'honorer le talent et la créativité individuels, il attribue le titre de «maître-peintre» à ceux qui ont été longtemps considérés comme des artisans habiles qui ne faisaient que reproduire à l'identique des motifs hérités de leurs ancêtres.

SECTION 2.6

2.6 Claude Albana Presset, une céramiste passionnée

L'artiste céramiste genevoise Claude Albana Presset (1934-) entretient des liens étroits avec le MEG depuis de nombreuses années. En 1998, elle est mandatée par le Musée pour compléter sa collection australienne. À l'occasion de ses séjours dans le nord du pays, elle réunit une collection de peintures sur écorce et sur papier Arches. Vingt-huit écorces peintes entrent alors dans la collection avec une peinture sur papier, complétées par deux œuvres acquises en 2010. En 2016, Claude Presset fait don au MEG d'une sculpture de l'artiste Owen Yalandja en perspective de l'exposition «L'effet boomerang».

Toutes ces œuvres, acquises dans des coopératives et centres d'art aborigènes, sont richement documentées et authentifiées. Ces structures officielles fournissent un soutien et du matériel artistique aux Aborigènes des communautés reculées et constituent aujourd'hui le premier échelon de la chaîne de distribution de l'art autochtone.

SECTION 2.7

2.7 Brook Andrew, un artiste en résidence au MEG

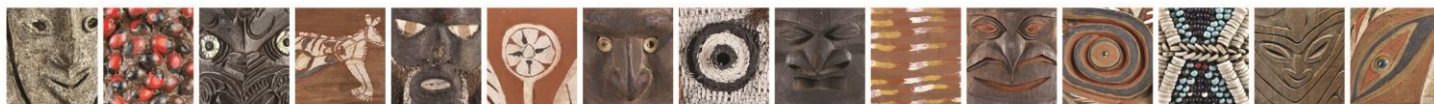
Les sculptures de Brook Andrew mettent en scène les archives personnelles de l'artiste et agissent comme une barrière physique visant à perturber la perception du «cube blanc» dans lequel s'inscrit l'exposition du MEG. Le but de l'artiste est de créer une expérience qui bouleverse l'usage commun de la présentation muséographique, qui lui permet de s'y infiltrer et de la dépasser par le biais du chaos et du désordre. Cette stratégie délibérée bouscule l'idée que les cultures aborigènes sont figées, anciennes et authentiques, alors qu'en réalité elles sont dynamiques et vivantes.

Mirror I-VI, Habitat et Fuselage I-IX

par Brook Andrew (1970-)

2017

Œuvres réalisées lors d'une résidence au MEG



Les six sculptures *Mirror* en sapelli, un bois exotique africain issu du commerce colonial, se présentent comme de longs panneaux didactiques, abritant des archives historiques et portant la trace de la main de l'artiste. Leur composition intègre des peintures, des collages et des objets qu'il a collectés lui-même, offrant ainsi une nouvelle lecture de l'histoire de populations souvent enfermées par une vision «primitiviste» et coloniale. Les deux sculptures *Habitat* évoquent un cabinet de curiosités. Les petites sculptures-étagères *Fuselage*, insérées par l'artiste dans les vitrines, visent à brouiller le sens des objets exposés par le MEG et à établir d'autres connexions.

PARTIE 3

3. Les arts autochtones, au cœur des liens avec le territoire ancestral

Les arts des Aborigènes d'Australie et des insulaires du détroit de Torrès se distinguent par leur foisonnante diversité de supports et techniques: peinture sur écorce, sur toile et sur papier, sculpture sur bois, en bronze, en fibres végétales ou à partir de filets de pêche. Qu'elles soient fabriquées pour un usage interne ou qu'elles soient destinées au marché de l'art, ces créations ne cessent d'affirmer leurs liens avec le territoire ancestral et avec les temps immémoriaux de la création du monde.

Réalisés à des fins religieuses, politiques, sociales, utilitaires ou didactiques, les arts autochtones sont connectés à l'histoire de leurs auteurs, à leur vision du monde et à leur vie cérémonielle. La plupart des œuvres créées aujourd'hui sont des versions revisitées et réactualisées de leurs liens au territoire ancestral. Elles nous offrent un point d'observation et d'interprétation de la vie des autochtones d'Australie, de leurs lois et de ce qui leur tient à cœur.

SECTION 3.1

3.1. Créer le monde

Le *Dreaming* ou «Temps du Rêve» est à la fois un récit de la création et un « manuel de vie ». Chaque groupe ou individu entretient une relation privilégiée avec tel ou tel Rêve, lui-même toujours associé à un site.

Ces mythes sont de puissants pourvoyeurs de règles et de sens. Ce sont eux qui déterminent la vie sociale et culturelle des Aborigènes, leurs droits et leurs devoirs, ainsi que la place de chacun dans l'univers. Par ailleurs, ils expliquent pourquoi un animal a les pattes courtes et un autre la peau rugueuse, pourquoi une montagne se dresse ici et porte tel nom... Ces histoires de la création sont transmises de génération en génération et sont célébrées pour perpétuer les liens entre les vivants, les ancêtres et les territoires. Depuis les années 1970, dans certaines régions d'Australie, on exprime également ces mythologies à travers la peinture acrylique, nouvelle technique adoptée par les artistes autochtones.

3.1.1 Les sœurs Wagilag

Au centre de la Terre d'Arnhem, on raconte que les sœurs Wagilag eurent des relations incestueuses avec des membres de leur clan. Forcées de fuir, elles se dirigèrent vers le nord et la mer. Elles installèrent leur camp aux abords d'un trou d'eau au fond duquel habitait le python sacré Arc-en-Ciel. L'une des sœurs y donna naissance et l'odeur du sang placentaire réveilla le serpent. Dérangé, il avala les femmes ainsi que leur enfant et toutes leurs possessions. Le reptile raconta ces événements aux autres pythons sacrés qui lui firent comprendre l'erreur commise en avalant des êtres appartenant à son groupe. Il en tomba malade et s'écroula, imprimant la forme de son corps sur le sol. Il recracha les deux femmes qui se transformèrent en deux rochers.

3.1.2. Les sœurs Djang'kawu

Les sœurs Djang'kawu commencèrent leur périple en quittant l'île Buralku à bord de leur canoë pour rejoindre les côtes orientales de la Terre d'Arnhem. Une fois à terre, les femmes se déplaçaient à l'aide de deux bâtons à fouir. À chaque fois qu'elles établissaient un campement, elles creusaient un puits avec leurs bâtons. Elles les plantaient ensuite derrière une source d'eau pour qu'ils se transforment en arbres. Après avoir exploré et nommé différents lieux, elles s'allongèrent sous les feuilles d'un pandanus et donnèrent naissance à des objets sacrés et à de nombreux enfants. Elles continuèrent à voyager et répétèrent la même séquence d'événements, jusqu'au jour où elles eurent peuplé le paysage.



3.1.3. Bāru le crocodile

Dans le nord-est de la Terre d'Arnhem, la femme de Bāru le crocodile partit chercher des escargots. À son retour, elle alluma un grand feu pour les cuire. Elle voulut parler à son mari, mais celui-ci, profondément endormi, ne lui répondit pas. Contrariée, elle commença à lui lancer des coquilles d'escargot brûlantes sur le dos. Bāru se réveilla très en colère contre sa femme. En se disputant, ils roulèrent dans le feu et Bāru jeta une bûche dans les flammes. Le feu se répandit alors à travers la brousse sèche. Afin de l'étouffer, Bāru lança la bûche ardente à la mer. Elle coula et se logea entre des roches sacrées où elle serait encore aujourd'hui en train de brûler.

3.1.4. Les Wandjina

Les Wandjina sont des êtres mythiques venus du ciel et de la mer. Comme ils amènent la pluie, contrôlent les éléments, assurent la fertilité du sol et des espèces naturelles, ils sont considérés comme des faiseurs de pluie. Ils n'ont pas de bouche, car le Serpent Arc-en-Ciel a scellé leurs lèvres. Si on peignait leur bouche, il pleuvrait sans cesse.

La représentation des Wandjina est une spécificité de la région du Kimberley où l'on trouve de nombreuses œuvres pariétales. Chaque dessin serait le résultat des actions d'un ancêtre Wandjina qui se serait couché dans une grotte pour se métamorphoser en peinture et y imprimer son image.

3.1.5 Les Mimi

Les Mimi sont des esprits spécifiques au pays rocheux de la Terre d'Arnhem occidentale. Ces êtres filiformes et très timides sont si fins qu'ils craignent les vents forts qui pourraient leur briser les os. Par sécurité, ils se réfugient dans les anfractuosités rocheuses la journée, ne sortant que la nuit. Ce sont eux qui ont enseigné aux ancêtres des Aborigènes comment chasser, préparer le gibier ou faire du feu.

Les Mimi sont bienveillants à l'égard des humains bien qu'ils soient qualifiés d'esprits farceurs. Ils jouent des tours aux hommes, notamment en les attirant dans la forêt pour les désorienter. Seuls les enfants peuvent les apercevoir. Les peintres aborigènes affirment souvent en avoir vu au cours de leur jeunesse.

3.1.6 Les Yawkyawk

Le terme Yawkyawk signifie «jeune fille» et renvoie aux jeunes esprits féminins. Ceux-ci vivent dans des trous d'eau situés sur les terres d'un certain nombre de clans aborigènes de la Terre d'Arnhem occidentale. Ils peuvent porter de longs cheveux qui évoquent les fleurs grimpantes d'algues vertes. À la place des pieds, ils ont une queue comme les poissons, à l'instar de nos sirènes. Ils vivent dans les ruisseaux et les bassins rocheux, fuyant les humains. Des récits mythologiques racontent comment les Yawkyawk se sont transformés après avoir plongé dans l'eau pour échapper au Serpent Arc-en-Ciel qui les poursuivait.

3.1.7 Sesserae l'insaisissable

Sesserae était un jeune membre de la tribu Tulu qui vivait seul sur une île. Il était poursuivi par les hommes du clan voisin qui voulaient connaître son secret pour être si heureux et si bien nourri. Sesserae avait en effet découvert comment pêcher avec succès le dugong, mammifère marin très convoité. En essayant de fuir ces hommes qui voulaient arracher son secret, Sesserae se transforma en oiseau, une sorte de bergeronnette. Encore aujourd'hui, Sesserae continue d'échapper aux habitants de l'île de Badu et reste considéré comme un oiseau effronté et insolent, maintenant ses habitudes égoïstes et ne partageant pas sa nourriture avec les insulaires du détroit de Torrès.

SECTION 3.2

3.2. Célébrer le monde

Sur tout le continent australien, des milliers de récits chantés, dansés et peints se déploient pour raconter la formation du monde et de ses différents écosystèmes par des êtres ancestraux. Ces récits mythologiques, qui composent le «Temps du Rêve», sont transmis de génération en génération selon des règles précises de filiation. Chaque groupe est responsable des lieux sacrés, mettant en scène les événements mythiques qui leur sont associés et renouant ainsi en permanence les liens avec les ancêtres.

Le «Temps du Rêve» n'est pas juste un passé historique, mais un processus continu qui garantit le maintien des forces vitales. Hommes, femmes, jeunes et aînés chantent, dansent et peignent afin d'évoquer le pouvoir des êtres mythiques qui renouvelle la fertilité de la terre et des humains. Ces cérémonies mettent en scène les révélations ancestrales, perpétuent les liens entre les vivants, leur monde et celui du «Temps du Rêve».



3.2.1. Les objets rituels et cérémoniels

Toutes les dimensions de la vie sont imprégnées et marquées par le «Temps du Rêve». Lors des rites et des cérémonies, les populations autochtones utilisent des objets fabriqués pour symboliser et confirmer les liens entre les personnes et le territoire, entre le monde physique et le monde spirituel. Souvent, ces objets sont peints avec un système de motifs qui codifie la relation entre l'être ancestral, la terre et le groupe social. Ces peintures ne sont pas de simples représentations des ancêtres, mais leurs manifestations qui agissent directement, du «Temps du Rêve» au présent.

3.2.2. Les instruments de musique aborigènes

La musique fait partie intégrante des cérémonies. Parmi les instruments de musique, on trouve le didjeridu, le rhombe, des bâtons entrechoqués, mais aussi des objets détournés de leur fonction première, tels que les boomerangs qui sont utilisés en tant que percussion lorsqu'on les frappe.

Le didjeridu est un instrument à vent originaire du nord-est de l'Australie, fabriqué à partir d'un tronc creusé par les termites. Réservé aux cérémonies publiques et aux festivités, il accompagne le plus souvent le chant et le jeu des bâtons entrechoqués. Le terme didjeridu, inventé par les colons, porte plusieurs noms dans les différentes langues aborigènes, parmi lesquels *yidaki* en langue yolngu.

3.2.3. Les cérémonies des femmes

Les observateurs extérieurs, très souvent des hommes, ont longtemps cru que les rituels étaient réservés exclusivement aux hommes. Pourtant, les femmes s'avèrent avoir leurs propres rituels et célébrations totémiques et territoriales, qu'elles exécutent parallèlement à ceux des hommes.

Depuis les années 1980, des femmes de plusieurs communautés du désert Central peignent des toiles à l'acrylique, reprenant les motifs traditionnels tracés sur le sol ou s'inspirant des peintures corporelles.

SECTION 3.3

3.3 Honorer les morts chez les Tiwi

Les Tiwi des îles Bathurst et Melville honorent leurs morts à travers des rituels appelés *Pukumani* qui imposent des tabous sexuels, alimentaires et comportementaux pendant la période de deuil.

Quelques mois après un décès, des poteaux *tutini* sont érigés sur la tombe. Leur nombre, qui peut s'élever jusqu'à vingt, ainsi que leur taille indiquent le statut du mort. Sur leurs sommets sont souvent placés des paniers en écorce appelés *tunga*. Une fois installés, les *tutini* sont délaissés jusqu'à ce que les intempéries les désagrègent.

Lors des cérémonies *Pukumani*, les Tiwi portent des bracelets et d'autres objets cérémoniels en signe de deuil. Leurs danses et leurs chants permettent à l'esprit du défunt de trouver son chemin dans le monde des esprits où il habitera désormais.

3.3.1 La création de la mort

Les Tiwi racontent qu'autrefois la mort était inconnue. À Yipinari, à la pointe orientale de l'île Melville, un homme, Purukupali, épousa une femme, Bima, de qui il eut un fils, Jinani. Un jour, Bima s'éloigna de l'enfant afin de pouvoir rejoindre son amant Tapara, le frère de Purukupali. Jinani mourut de faim et de chaleur, laissant son père dans le désespoir. Au cours d'un combat entre les deux frères, Tapara mourut et devint la lune. Purukupali prit le corps de son fils et s'enfonça dans la mer, annonçant que dorénavant tous les êtres vivants devaient mourir comme son fils. Purukupali montra alors aux Tiwi comment enterrer les défunts, sculpter des poteaux et organiser des cérémonies *Pukumani* pour leur permettre d'entrer dans le monde des esprits.

SECTION 3.4

3.4. Tracer la terre, la mer et le ciel

Voyageant sur la terre, dans le monde souterrain, sous l'eau ou dans les cieux, les êtres ancestraux ont sillonné le continent, laissant leur empreinte et façonnant le territoire en lui donnant sa forme actuelle. Ainsi sont nés les trous d'eau, les rochers, les dunes de sable, les îles, les collines et les constellations. Ces lieux sacrés sont reliés par des pistes qui forment une géographie physique, mentale et spirituelle. Un système de droit foncier et une riche toponymie inscrivent l'identité autochtone sur le territoire australien.

Cette section de l'exposition aborde la complexité des histoires mythiques qui se croisent dans le paysage, des savoirs ancestraux et des politiques territoriales conflictuelles. Elle rappelle également que la colonisation et la globalisation ont bouleversé l'environnement et la vie des Aborigènes et des insulaires du détroit de Torrès.



3.4.1 Lire la terre

Les premiers habitants de l'Australie lisent la terre comme un livre, interprétant tous les traits du paysage comme les empreintes vivantes des êtres ancestraux. Leurs peintures, sur écorce et sur toile, peuvent être lues comme des cartes géographiques, qui utilisent un langage symbolique pour représenter des parcelles de territoires et des sites importants. Elles ne suivent pas les conventions d'échelle et d'orientation que nous utilisons.

Certaines peintures donnent aussi à lire un territoire modifié par l'arrivée des colons, qui l'ont notamment délimité, au moyen de fils barbelés pour l'élevage de bovins.

3.4.2 Protéger le territoire, l'art des *ghostnets*

Un drame environnemental se joue au nord de l'Australie: des filets de pêche dérivants - les *ghost nets*, littéralement «filets fantômes» - provenant de la pêche industrielle provoquent la mort de nombreux animaux marins et s'échouent sur les côtes.

Cherchant à nettoyer les plages de ces déchets en les valorisant, un projet artistique collectif a vu le jour à l'initiative d'un centre d'art : créer des sculptures monumentales à l'effigie d'animaux marins, qui sont à la fois des espèces en voie de disparition, des figures totémiques et des habitants d'un territoire revendiqué. L'activité est devenue un véritable genre artistique qui témoigne de la connaissance et des savoir-faire multiples transmis de génération en génération par les insulaires du détroit de Torrès et les communautés côtières aborigènes.

Les œuvres présentées ici ont toutes été réalisées dans le détroit de Torrès au centre Erub Arts (Queensland), à l'exception de la baleine qui a été créée au Tjutjuna Arts and Culture Centre (Australie-Méridionale).

3.4.3 Revendiquer le territoire

Marcia Langton, anthropologue d'origine yiman et bidjara, rappelle que le fondement de la loi aborigène repose sur l'ascendance commune des êtres vivants et de la terre. Les forces spirituelles créatrices se transmettent de génération en génération, notamment dans les peintures, faisant d'elles, au sens propre, de véritables titres de propriété. C'est ainsi qu'au cours des dernières décennies, des peintures ont été employées pour prouver les droits fonciers et exprimer les revendications territoriales des peuples autochtones.

L'art est pour ces communautés une stratégie de survie et un instrument de lutte pour la reconnaissance culturelle et politique de populations longtemps colonisées et marginalisées.

PARTIE IV

4. Défier les récits dominants

Proposant une expérience immersive, l'installation de Brook Andrew est entièrement recouverte d'une peinture murale avec des motifs noirs et blancs, version contemporaine des arbres gravés (ou dendroglyphes) des Aborigènes de Nouvelle-Galles du Sud.

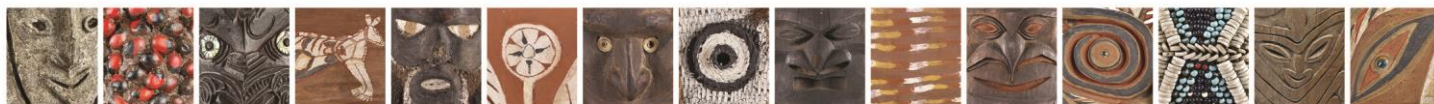
L'artiste remet ainsi en question les attitudes ethnocentriques à l'égard des peuples autochtones et démontre que les récits dominants offrent souvent des interprétations erronées. Intégrant dans ses sculptures des documents historiques tirés de ses propres archives ainsi que des objets trouvés à Genève, il nous confronte aux règles et aux codes qui prévalent dans les cultures occidentales comme dans les cultures autochtones. Les entretiens vidéo, qu'il a réalisés avec des représentants et experts aborigènes, réunissent différents points de vue sur des questions d'ordre culturel et religieux, ainsi que sur les protocoles à suivre par les institutions muséales pour aborder le patrimoine des Aborigènes. En défiant les modes d'exposition ordinaires, Brook Andrew questionne notre manière d'interpréter et de consommer récits et idées.

Immersive room installation

par Brook Andrew (1970-)

2017

Œuvre réalisée lors d'une résidence au MEG



PUBLICATION

Catalogue

L'effet boomerang.

Les arts aborigènes et insulaires d'Australie

Sous la direction de Roberta Colombo Dougoud

Gollion : Infolio éditions / Genève: MEG

160 pages, mai 2017

N° ISBN: 978-2-8847-4832-2

Prix: 39 CHF

Les arts de l'Australie autochtone présentent une extraordinaire richesse de styles, techniques et media qui vont de la production d'objets en bois (boucliers, propulseurs, boomerangs, arbres gravés) à la peinture corporelle, sur écorce, papier et toile, jusqu'à l'utilisation de filets de pêche à la dérive, et aux photographies et installations digitales. Un lien profond lie ces formes artistiques au territoire ancestral du Temps du Rêve, celui de la création; elles expriment aussi les luttes menées pour la reconnaissance des droits des populations autochtones.

L'exposition du MEG «L'effet boomerang» évoque la relation entre les musées et les populations sources, comme un boomerang qui revient à son point de départ. Elle relie les objets à leur histoire et à leurs producteurs, dans un processus de partage des connaissances et de restitution virtuelle.

Ce catalogue, très richement illustré, présente des contributions de spécialistes ainsi que deux entretiens de personnalités aborigènes de renommée internationale.

SOMMAIRE

Avant-propos

Boris Wastiau, directeur du MEG

1. L'effet boomerang. Les arts aborigènes et insulaires d'Australie

Roberta Colombo Dougoud (MEG)

2. La culture des Aborigènes d'Australie

Philip Jones University of South Australia, Adelaïde (AUS)

3. Les photographies de Paul H.M. Foelsche

Roberta Colombo Dougoud, Pierrine Saini et Clotilde Wuthrich (MEG)

4. La collection australienne du MEG, une histoire de regards

Roberta Colombo Dougoud, Pierrine Saini et Clotilde Wuthrich (MEG)

4.1 Les premiers objets (1880-1917)

4.2 Les achats auprès de marchands réputés

La dynastie Arthur Speyer et les objets «doublons»

Emile Clement, un entrepreneur éclairé

Les Berkeley Galleries, une référence incontournable

4.3 1955-1960, les années australiennes du MEG

Maurice Bastian, un diplomate au service du MEG

Georges Barbey, un infatigable voyageur

L'exposition «Australie» de 1960 au Musée Rath

Karel Kupka, promoteur des artistes aborigènes

4.4 Acquisitions récentes

Claude Albana Presset, une céramiste passionnée

L'art des *ghostnets* ou comment protéger le territoire

5. L'art, la religion et la mort dans les îles Tiwi

Eric Venbrux, Radboud University, Nimègues (NL)

6. Conversation avec Brook Andrew

Roberta Colombo Dougoud, Pierrine Saini et Clotilde Wuthrich (MEG)

7. Entretien avec Marcia Langton

Roberta Colombo Dougoud, Pierrine Saini et Clotilde Wuthrich (MEG)

8. Michael Cook, voir au-delà des apparences

Roberta Colombo Dougoud, Pierrine Saini et Clotilde Wuthrich (MEG)

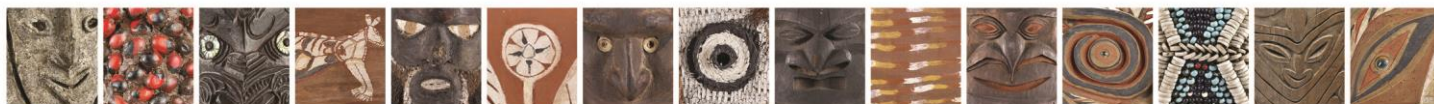
9. La portée mondiale de l'art autochtone australien

Nicholas Thomas, director of the Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge (UK)

Bibliographie

Remerciements

Biographie des auteurs



CONTRIBUTIONS

Directeur du MEG
Boris Wastiau

Direction de projet
Philippe Mathez

Commissaire de l'exposition
Roberta Colombo Dougoud

Conception et recherches
Lucas Arpin
Roberta Colombo Dougoud
Carine Durand
Alessia Fondrini
Philippe Mathez
Pierrine Saini
Clotilde Wuthrich

Scénographie
Adrien Rovero Studio, Renens:
Adrien Rovero
Béatrice Durandard
Pierrick Sancé

Conception éclairage
Lumière électrique, Lausanne:
Laurent Junod

Conception graphique
Atelier Valenthier, Lausanne:
Camille Valentin Sauthier

Artiste en résidence
Brook Andrew

Atelier du MEG
Marcel Hofer
Marco Aresu
Basile Calame
Loris Cappellini
Raphaël Dubach
Eduardo Garcia
Gianni Leonelli
Frédéric Monbaron
Joao Vita
Jean-Pierre Wanner

Conservation-restauration
Isabel Garcia Gomez
Lucie Monot
Kilian Anheuser

Soclage
Aïnu, Gentilly

Lanterne et accrochage *ghostnets*
Les Ateliers du Colonel, Lausanne:
Serge Perret
Maxime Fontannaz

Applications multimédia
Grégoire de Ceuninck

Photographie
Johnathan Watts



Traduction anglaise
Deborah Pope

Traduction allemande
Irene Besson

Unité Publics
Mauricio Estrada Muñoz

Médiation culturelle et scientifique
Lucas Arpin
Adriana Batalha Martin
Nora Bériou
Julie Dorner
Denise Wenger

Catalogue de l'exposition
Geneviève Perret
Auteurs:
Roberta Colombo Dougoud
Philip Jones
Pierine Saini
Nicholas Thomas
Eric Venbrux
Boris Wastiau
Clotilde Wuthrich
Traduction:
Marie-Andrée Pieters
Graphisme:
Pauline Chanel
Photographie:
Johnathan Watts
photolithogravure:
Karim Sauterel
Editeur:
InFolio, Gollion

Audioguide
Julie Dorner
Production:
Acoustiguide France, Paris

Carnet Découverte
Denise Wenger
Illustrations et graphisme:
Delphine Durand
Fred Fivaz

Communication et promotion
Laurence Berlamont-Equey

Affiche
Saentys Communication Ltd, Genève
Brook Andrew, Melbourne

Visites guidées
Bureau des Intermittents de la Médiation (BIM)

Accueil des publics
Karen Tièche et son équipe

Bibliothèque
Maria Hugo et son équipe

Administration
André Walther et son équipe

Régie et sécurité
Stéphane Ravat et son équipe



Le MEG remercie tout particulièrement

Brook Andrew, Melbourne
 Andrew Baker, Andrew Baker Art Dealer, Brisbane
 Stéphanie Barbey, Genève
 Carolyn Briggs, Boon Wurrung Foundation, Melbourne
 Maxine Briggs, State Library of Victoria, Melbourne
 Theresa et Gérard Burkhardt, Musée d'art aborigène australien «La grange», Môtiers
 Michael Cook, Brisbane
 Dorothea Deterts, Ethnologisches Museum, Berlin
 Patricia Egan, Australian Museum, Sydney
 Wesley Enoch, Sydney Festival, Sydney
 Didier Grange, Archives de la Ville de Genève
 Lynnette Griffiths, Erub Arts and Cultural Centre, Darnley Island
 Rachel Hand, Museum of Archeology & Anthropology (MAA), Cambridge
 Stéphane Jacob, Arts d'Australie, Paris
 Philip Jones, South Australian Museum, Adelaïde
 Christiane Keller, Australian National University, Canberra
 Hélène Lafont-Couturier, Musée des Confluences, Lyon
 Marcia Langton, Foundation Chair of Australian Indigenous Studies, Melbourne
 Fanny Leyvraz, Cinémathèque Suisse, Penthaz
 Rachael Murphy, University of East Anglia, Norwich
 Nathalie Obadia, Galerie Nathalie Obadia, Paris et Bruxelles
 Lyndon Ormond-Parker, Australian Heritage Council, Melbourne
 Marie Perrier, Musée des Confluences, Lyon
 John Quinn, Australian Permanent Mission to the United Nations, Genève
 Patrick Piguët, Musée océanographique, Monaco
 Claude Albana Presset, Thônex
 Markus Schindlbeck, Berlin
 Nicholas Thomas, Museum of Archeology & Anthropology (MAA), Cambridge
 Alick Tipoti, Badu Island
 Eric Venbrux, Radboud University, Nijmegen
 Delphine Zimmermann, Radio Télévision Suisse, Genève

Institutions et musées prêteurs

Andrew Baker Art Dealer, Brisbane
 Arts d'Australie - Stéphane Jacob, Paris
 Association Dialogue Céramique – Claude Presset, Thônex
 Australian Art Network, Sydney
 Erub Arts and Cultural Centre, Darnley Island
 Galerie Christophe Tailleur, Strasbourg
 Musée d'art aborigène australien «La grange», Môtiers
 Musée des Confluences, Lyon
 Museum of Archeology & Anthropology (MAA), Cambridge
 Suzanne O'Connell Gallery, Brisbane

Entreprises et autres prestataires

Actoform, Ecublens
 Atelier B, Genève
 Edmond Baud, Genève
 Fascen Concept Spectacles, Wasselonne
 Galleria Flury, Bienne
 Rodolphe Haller, Genève
 IAS Fine Art Logistics, Brisbane
 Mark Jackson Furniture, Lille
 Jauslin Plexacryl, Le Mont-sur-Lausanne
 JBF, Carouge
 Laurent Kropf, Bordeaux
 Kuratle & Jaecker, Carouge
 Luce-MS, Granges-près-Marnand
 Martinspeed, Londres
 Mathys, Vernier
 Miroiterie du Léman, Le Mont-sur-Lausanne
 Mondialmoquette, Genève
 Néon ABC, Lausanne
 Remarq, Vernier
 Renov-Immeuble, Genève
 Tôlerie industrielle Etagnières, Etagnières
 WES-Koba International, Monaco



Le MEG remercie vivement toutes les personnes, institutions et entreprises qui ne sont pas citées et qui ont contribué à la réalisation de l'exposition, à la programmation et au catalogue.

Partenaires média
Tribune de Genève
Léman Bleu
Connaissance des Arts

L'exposition est placée sous le patronage du gouvernement australien :



DATES-CLÉS

L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie **Du 19 mai 2017 au 7 janvier 2018**

Exposition temporaire

Conférence de presse

Mercredi 17 mai 2017 à 10h au MEG

Vernissage

Jeudi 18 mai 2017 à 18h au MEG

18h30, discours officiels

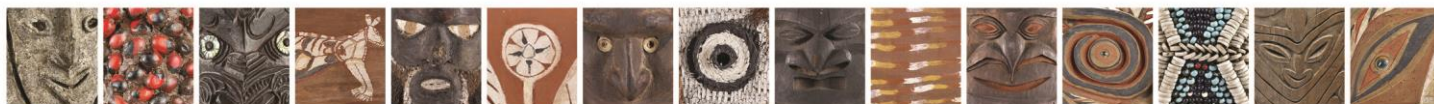
19h00, apéritif

21h00-0h00, partie festive avec un set de DJ Schnautzi inspiré de musiques aborigènes

Les expositions sont ouvertes et gratuites jusqu'à minuit.

Ouverture au public

Vendredi 19 mai 2017 à 11h



INFORMATIONS PRATIQUES

MEG

Musée d'ethnographie de Genève
Bd Carl-Vogt 65
1205 Genève
T +41 22 418 45 50
E meg@ville-ge.ch

www.meg-geneve.ch

Ouvert du mardi au dimanche, de 11h à 18h
Fermé le lundi, le 25 décembre et le 1^{er} janvier
Accès en transports publics avec les bus 1, 2, 19 et 35 ou les trams 12 et 15

Exposition de référence: gratuite
Exposition temporaire: 9/6 CHF
Gratuit jusqu'à 18 ans ainsi que chaque 1^{er} dimanche du mois

Un audioguide est disponible à l'Accueil du Musée

S'informer:
Rejoignez-nous sur notre page **Facebook**
Pour recevoir notre newsletter, **InfoMEG**, inscrivez-vous sur www.meg-geneve.ch
Suivez-nous sur notre chaîne **YouTube**

La **Boutique du MEG** est ouverte du mardi au dimanche, de 11h à 18h
T +41 22 320 00 33
E laboutiquemeg@gmail.com

Le **Café du MEG** est ouvert du mardi au dimanche, de 9h30 à 18h15
T +41 22 418 90 86, +41 76 558 20 35
E megcafegeneve@icloud.com

CONTACTS

Boris Wastiau

Directeur du MEG
T +41 22 418 45 49, +41 79 311 49 02
E boris.wastiau@ville-ge.ch

Laurence Berlamont-Equey

Responsable de la communication et des relations presse
T +41 22 418 45 73, +41 79 66 183 66
E laurence.berlamont-equey@ville-ge.ch

Roberta Colombo Dougoud

Conservatrice, commissaire scientifique de l'exposition et responsable du département Océanie
T +41 22 418 45 42
E roberta.colombo@ville-ge.ch

Le MEG (Musée d'ethnographie de Genève) est une institution publique, fondée en 1901, dont le premier directeur fut Eugène Pittard, anthropologue genevois (1867-1962). Le Musée a comme mission de conserver des objets illustrant la culture des peuples à travers l'histoire du monde. Il abrite une collection de plus de 70'000 objets et sa bibliothèque offre plus de 50'000 documents sur les cultures du monde. Le Musée possède une collection unique d'enregistrements musicaux, les Archives internationales de musique populaire (AIMP), qui comporte plus de 16'000 heures de musique et dont la collection rassemblée par Constantin Brăiloiu entre 1944 et 1958 en constitue la base avec plus de 3000 heures d'enregistrements historiques. L'exposition de référence est gratuite et présente plus d'un millier d'objets issus des cinq continents. Le MEG offre en plus de sa collection permanente et de ses expositions temporaires, un programme de médiation culturelle et scientifique, des concerts, des cycles de cinéma et de conférences ainsi que des spectacles. Depuis octobre 2014, les richesses du MEG sont mises en valeur dans un nouveau bâtiment conçu par le bureau zurichois Graber & Pulver Architekten sur le site qu'il occupe depuis 1941.



Quelques objets de l'exposition

«L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie»



1. Boomerang

Australie, Queensland, île Mornington
Lardil. Milieu du 20^e siècle
Bois, pigments, L 65,7 cm I 23,5 cm
Don d'Yvonne Cuénod en 1957
MEG Inv. ETHOC 026590
Photo: © MEG, J. Watts



2. Ensemble de boomerangs

Australie
Photo: © MEG, J. Watts



3. Masque *mawa*

Australie, Queensland, détroit de Torrès, île Saibai
Début du 20^e siècle
Bois, fibres végétales, coquillages, pigments, H 52 cm I 40 cm
Acquis d'Hans Himmelheber en 1932
MEG Inv. ETHOC 013621
Photo: © MEG, J. Watts



4. Nacre gravée *riji*

Australie-Occidentale, Kimberley, baie Beagle, péninsule de Dampier
Nyuinyul. Fin du 19^e siècle, premier quart du 20^e siècle
Nacre, cheveux, fibres végétales, ocre, L 64 cm I 13,2 cm
Acquis d'Emile Clement en 1928
ETHOC 011751
Photo: © MEG, J. Watts



5. Croquis d'objet soumis pour achat au MEG

par Emil Clement
Royaume-Unis, Sussex, Hove
1928
Encres sur papier
MEG Archives de la Ville Inv. 350 R 391



6. Nacre gravée *riji*

Australie, nord de l'Australie-Occidentale
Milieu du 20^e siècle
Nacre, L 14,3 cm I 10,7 cm
Don de Maurice Bastian en 1960
MEG Inv. ETHOC 028281
Photo: © MEG, J. Watts



7. Pointe de lance

Australie-Occidentale, région du nord
Milieu du 20^e siècle
Bois, pierre, résine, pigments, L 9,6 cm I 2,8 cm
Don de Maurice Bastian en 1958
MEG Inv. ETHOC 027322
Photo: © MEG, J. Watts



8. Pointe de lance

Australie-Occidentale, Kimberley
Début du 20^e siècle
Verre, L 9,6 cm l 2,8 cm
Acquis du Dr F. Weber en 1943
MEG Inv. ETHOC 019587
Photo: © MEG, J. Watts



9. Planche cérémonielle

Australie-Centrale
Arrenrte
Milieu du 20^e siècle
Bois, plumes, pigments, L 120 cm l 26 cm
Don de Maurice Bastian en 1956
MEG Inv. ETHOC 025215
Photo: © MEG, J. Watts



10. Hache en pierre

Australie centrale
Première moitié du 20^e siècle
Pierre, bois, fibres végétales et animales, résine, pigments, L 35,5 cm l 10,6 cm
Don de Maurice Bastian en 1957
MEG Inv. ETHOC 026810
Photo: © MEG, J. Watts



11. Arbre gravé

Australie, Nouvelle-Galles du Sud
Wiradjuri ou Kamilaroi. Fin du 19^e - début du 20^e siècle
Bois, H 204 cm L 51 cm
Don du Trustee of the National Museum of Victoria à Melbourne en 1960
MEG Inv. ETHOC 028252
Photo: © MEG, J. Watts



12. Panier en écorce *tunga*

Australie, Territoire du Nord, île Melville
Tiwi. Début du 20^e siècle
Écorce d'eucalyptus, fibres végétales, pigments, H 25,7 cm L 37 cm
Échange avec le National Museum of Victoria de Melbourne en 1956 ; collecté par
Walter Baldwin Spencer en 1912
MEG Inv. ETHOC 025559
Photo: © MEG, J. Watts



13. Statue de Purukupali

par Paddy Henry (Teeampi) Ripijingimpi (c. 1925-1999)
Australie, Territoire du Nord, île Bathurst, Nguiu
Tiwi. Années 1970
Bois, pigments naturels, H 84 cm L 15,5 cm
Acquis d'André Jeanneret en 1979 au Tiwi Pima Art de Nguiu
MEG Inv. ETHOC 040353
Photo: © MEG, J. Watts



14. Bouclier *gee-am*

Australie, Victoria, Wodonga

Milieu du 19^e siècle

Bois, L 87,4 cm | 23.7 cm

Don de Maurice Bastian en 1960; ancienne collection Aldo Massola

MEG Inv. ETHOC 028286

Photo: © MEG, J. Watts



15. Statuette en forme de poisson

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem centrale, îles Crocodile, Milingimbi

Yolngu. Milieu du 20^e siècle

Bois, pigments naturels, L 56 cm | 7 cm

Don de Georges Barbey en 1960

MEG Inv. ETHOC 029136

Photo: © MEG, J. Watts



16. Croix de bois *waninga*

Australie, Territoire du Nord, Alice Springs

Arrernte. Milieu du 20^e siècle

Bois, fibre végétale, ocre, duvet d'émeu, sang ?, H 53 cm | 45 cm

Don de Georges Barbey en 1960

MEG Inv. ETHOC 028315

Photo: © MEG, J. Watts



17. Sac *dilly*

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem centrale, îles Crocodile, Milingimbi

Yolngu. Milieu du 20^e siècle

Fibre de pandanus, plumes de loriquet à tête bleue (*Trichoglossus haematodus*), pigments, H 46 cm | 21 cm

Don de Georges Barbey en 1960

MEG Inv. ETHOC 029121

Photo: © MEG, J. Watts



18. Sculpture Yawkyawk

par Owen Yalandja (1962 -)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem centrale, Maningrida

Kuninjku, clan Dangkorlo, moitié Yirritja. 2013

Bois, pigments, H 222 cm

Don de Claude Albana Pisset en 2016 ; acquis en 2013 à Maningrida au centre d'art

Maningrida Arts & Culture

MEG Inv. ETHOC 066899

Photo: © MEG, J. Watts



19. Détail de la sculpture Yawkyawk

par Owen Yalandja (1962 -)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem centrale, Maningrida

Kuninjku, clan Dangkorlo, moitié Yirritja. 2013

Bois, pigments, H 222 cm

Don de Claude Albana Pisset en 2016 ; acquis en 2013 à Maningrida au centre d'art Maningrida Arts & Culture

MEG Inv. ETHOC 066899

Photo: © MEG, J. Watts



20. Détail de la sculpture Yawkyawk

par Owen Yalandja (1962 -)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem centrale, Maningrida

Kuninju, clan Dangkorlo, moitié Yirritja. 2013

Bois, pigments, H 222 cm

Don de Claude Albana Pisset en 2016 ; acquis en 2013 à Maningrida au centre d'art Maningrida Arts & Culture

MEG Inv. ETHOC 066899

Photo: © MEG, J. Watts



21. Owen Yalandja (1962 -) en train de peindre la sculpture Yawkyawk

Photo de Claude Pisset en 2013

© Claude Pisset



22. Peinture sur écorce

par Jimmy Midjawmidjaw (c. 1897-1985)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem, île Croker, Minjilang

Kunwinju. Vers 1963

Écorce d'eucalyptus, pigments

Acquis de Karel Kupka en 1966; collecté en 1963

Photo: © MEG, J. Watts



23. Peinture sur écorce attribuée à Wandjuk Marika (1927-1987) ou à son père Mawalan Marika (1908- 1967)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem, Yirrkala

Yolngu, clan Rirratjiriu, moitié Dhuwa. Entre 1957 et 1959

Écorce d'eucalyptus, pigments, H 48 cm l 67,5 cm

Don de Georges Barbey en 1960 ; commandé en 1957 et collecté en 1959

auprès de la Methodist Overseas Mission à Darwin

MEG Inv. ETHOC 028257

Photo: © MEG, J. Watts



24. Goanna (Varan), peinture sur écorce par Mickey Daypurryun 1 (c. 1929-1994)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem, île d'Elcho, Galiwin'ku

Yolngu, clan Liyagawumirr, moitié Dhuwa. Fin des années 1990

Écorce d'eucalyptus, pigments, bois, fibres végétales, H 129 cm l 61 cm

Acquis de Claude Albana Pisset en 2001 ; acheté en 1998 au centre culturel Elcho Island Art and Craft

MEG Inv. ETHOC 054295

Photo: © MEG, J. Watts



25. Djirikitj ga gurtha (La caille et le feu), peinture sur écorce par Nancy Gaymala 1 Yunupingu (1935-2005)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem, Biranybirany

Yolngu, clan Gumatj, moitié Yirritja.

Fin des années 1990

Écorce d'eucalyptus, pigments, bois, fibres végétales, H 162 cm l 74 cm

Acquis de Claude Albana Pisset en 2001 ; acheté en 1998 au centre culturel Buku-Larrnggay Mulka à Yirrkala

MEG Inv. ETHOC 054293

Photo: © MEG, J. Watts



26. Peinture sur écorce *Bultjan (The Fire)*

par Peter Datjin Burarrwanga (1953-)

Australie, Territoire du Nord, Terre d'Arnhem, île d'Elcho, Galiwin'ku
Yolngu, clan Gumatj, moitié Yirritja. Vers 2002

Écorce d'eucalyptus, pigments, bois, fibres végétales, H 140 cm l 72 cm

Don de la SAMEG ; acquis de Claude Albana Presset en 2010 ; collecté en 2002
auprès du centre culturel Elcho Island Art and Craft

MEG Inv. ETHOC 065791

Photo: © MEG, J. Watts



27. Aquarelle sur papier

par Albert Namatjira (1902-1959)

Australie, Territoire du Nord, Hermannsburg (Ntaria)
Arrernte. 1955

Papier, pigments, H 28,5 cm l 39,5 cm

Don de Maurice Bastian en 1982 ou 1984

MEG Inv. ETHOC 066687

Photo: © MEG, J. Watts



28. *Kisay Dhangal (Dugong)*

par Alick Tipoti

Australie, Queensland, détroit de Torrès, île Badu
Kala Lagaw Ya. 2015

Bronze, nacre

Coll. Alick Tipoti Zugub

Photo: © Roger D'Souza Photography



29. Alick Tipoti en train de réaliser la sculpture *Kisay Dhangal*

Photo: © Roger D'Souza Photography



30. Début de la Création, Barbara Weir (1945 -)

Australie, Territoire du Nord, Utopia

Atnwengerrp. 2002

Acrylique sur toile

Musée d'art aborigène australien «La grange», Môtiers

© Fondation Burkhardt-Felder Arts et Culture, Môtiers



31. *Wagyl Disturbed (Wagyl dérangé)*

par Geoffrey Gordon Lindsay Ponde (c.1952-1998)

Australie-Occidentale, Perth

Ngarrindjeri. 1988

Acrylique sur toile

Musée d'art aborigène australien « La grange », Môtiers

© Fondation Burkhardt-Felder Arts et Culture, Môtiers



32. Minyma Tjuta (Le Rêve des Sept sœurs)

par le Spinifex Women's Collaborative
Australie-Occidentale, Tjuntjuntjara
Pitjanjatjara. 2010
Acrylique sur toile
Musée d'art aborigène australien « La grange », Môtiers
© Fondation Burkhardt-Felder Arts et Culture, Môtiers



33. Tortue Merad d'Underdown Cay (Merad Turtle from Underdown Cay)

par collectif du Centre d'Art d'Erub
Australie, Queensland, détroit de Torrès, île Erub
Meriam Mer. 2015
Corde en polypropylène sur armature métallique
Acquis du Centre d'Art d'Erub en 2017 par l'intermédiaire de Stéphane Jacob (Arts d'Australie)
MEG Inv. ETHOC 067008
Photo: © MEG, J. Watts



34. Création de la Tortue Merad par le collectif du Centre d'Art d'Erub (2015)

Photo: © Erub Arts / © Lynnette Griffiths



35. Ged Nor Beizam (Requin de récif - Home Reef Shark)

par collectif du Centre d'Art d'Erub
Australie, Queensland, détroit de Torrès, île Erub
Meriam Mer. 2015
Corde en polypropylène sur armature métallique
Acquis du Centre d'Art d'Erub en 2017 par l'intermédiaire de Stéphane Jacob (Arts d'Australie)
MEG Inv. ETHOC 067009
Photo: © MEG, J. Watts



36. Création du requin Ged Nor Beizam par le collectif du Centre d'Art d'Erub (2015)

Photo: © Erub Arts / © Lynnette Griffiths



37. Mary, 19 ans, femme de Daly, de la rivière Alligator

par Paul Heinrich Matthias Foelsche (1831-1914)
Photographie prise entre 1877 et 1893
Vers 1913 (tirage)
1893 à Port Darwin et Port Essington dans le Territoire du Nord
Tirage argentique sur papier collé sur carton (vers 1913)
Probablement acquis du médecin et anthropologue William Ramsay Smith (1859-1937)
MEG Inv. ETHPH 421288
Photo: © MEG, J. Watts



38. Nom inconnu, du fleuve Adelaïde

par Paul Heinrich Matthias Foelsche (1831-1914)
Photographie prise entre 1877 et 1893
Vers 1913 (tirage)
Tirage argentique sur papier collé sur carton (vers 1913)
Probablement acquis du médecin et anthropologue William Ramsay Smith (1859-1937)
MEG Inv. ETHPH 421317
Photo: © MEG, J. Watts





39. Undiscovered #4 (Non découvert #4)

Australie, Queensland, Brisbane
 Bidjara. 2010 (Édition 1/2)
 Impression jet d'encre sur papier
 Michael Cook & Andrew Baker Art Dealer, Brisbane
 © Michael Cook & Andrew Baker Art Dealer, Brisbane



40. Pram (Landau) - série Mother

Australie, Brisbane
 Bidjara. 2016 (Édition 2/8)
 Impression jet d'encre sur papier
 Michael Cook & Andrew Baker Art Dealer, Brisbane
 © Michael Cook & Andrew Baker Art Dealer, Brisbane



41. L'artiste Brook Andrew

Photo: © Trent Walter



42. L'artiste Brook Andrew

Photo: © MEG, J.Watts

Les images sont à disposition en haute définition sur:
www.ville-ge.ch/meg/presse.php