



★ MUSÉE DU QUAI BRANLY
là où dialoguent les cultures

AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE Australie - Tjukurrjtjanu

09/10/12 – 20/01/13
Galerie Jardin

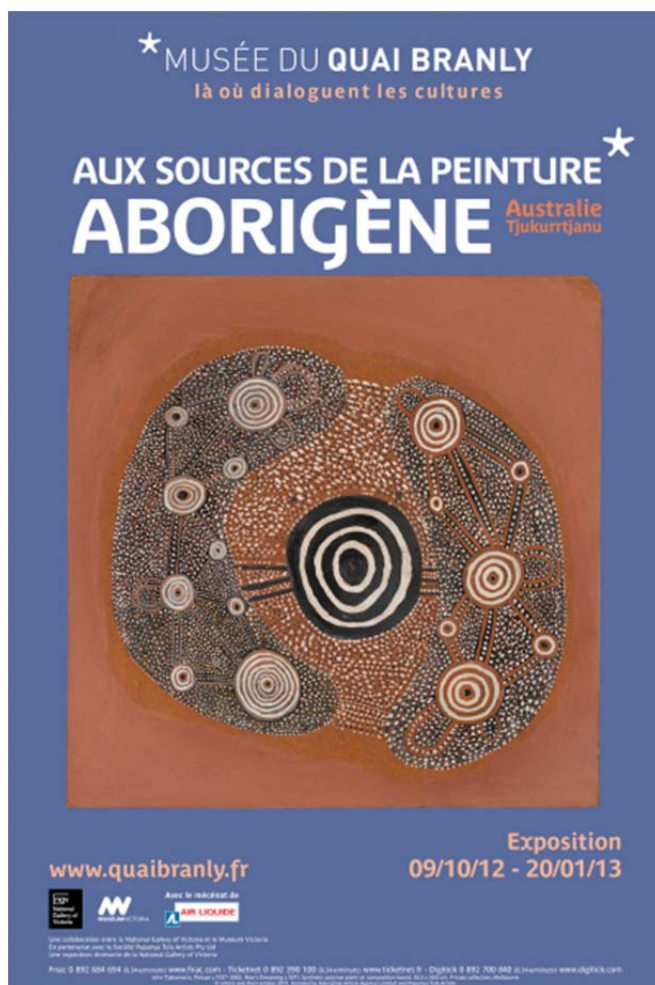
Commissaires :

Judith Ryan, conservateur en chef, département d'art Aborigène, National Gallery of Victoria

Philip Batty, conservateur en chef, département d'Anthropologie, Museum Victoria

Coordinateur scientifique :

Philippe Peltier, responsable des collections Océanie-Insulinde du musée du quai Branly



*** Sommaire**

* EDITORIAL DE STEPHANE MARTIN	p3
* AVANT-PROPOS DE JUDITH RYAN ET DE PHILIP BATTY	p4
* LE PARCOURS DE L'EXPOSITION	p6
- Géographie et paysages d'Australie centrale	p7
- Repères chronologiques	p7
* Les sources du mouvement Papunya	p9
Focus : le <i>mirru</i> du Museum Victoria	p9
* Les premiers artistes Anmatyerr	p10
- Kaapa Tjampitjinpa et le Caltex Art Award	p10
- La peinture murale de la fourmi à miel, juillet 1971	p11
Focus : La coopérative de Papunya Tula	p12
- L'atelier de peinture des hommes	p12
* Le rêve de l'eau (<i>Water dreaming</i>)	p12
* Les Pintupi du désert de l'Ouest	p14
* L'évolution du mouvement, les œuvres de très grand format	p15
* GLOSSAIRE	p17
* GENERIQUE DE L'EXPOSITION	p18
* AUTOUR DE L'EXPOSITION	p19
- Catalogue de l'exposition	p19
- Conférences	p19
- Visites pour les personnes en situation de handicap	p19
- Audioguides	p20
- Visites, voyages d'un jour et ateliers	p20
- livret-jeu	p20
- Vacances de la Toussaint	p20
- Salon de musique	p21
* LES COLLECTIONS AUSTRALIENNES DU MUSEE DU QUAI BRANLY	p21
* INFORMATIONS PRATIQUES : www.quaibranly.fr	p22
* MECENES DE L'EXPOSITION	p23
* PARTENAIRES DE L'EXPOSITION	p24

* Editorial de Stéphane Martin

Président du musée du quai Branly



photo de Greg Semu

Voilà de nombreuses années que **le musée du quai Branly entretient des liens profonds avec l'Australie**. Les œuvres des artistes Aborigènes australiens y tiennent une place centrale. Elles sont présentées sur le plateau des collections permanentes, mais sont également intégrées dans l'architecture du musée. **Dès sa création, le musée du quai Branly a eu la volonté de faire connaître la vitalité de l'art contemporain Aborigène qui trouve son essence dans une culture ancestrale.**

Bien que les peintures de ces artistes constituent **la plus importante installation permanente d'art Aborigène australien contemporain en dehors de l'Australie**, le musée n'avait pas encore eu la possibilité de présenter une exposition sur ce thème. *AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE, Australie – Tjukurrjtjanu*, conçue par la National Gallery de Victoria et le Museum Victoria, répondait parfaitement au souhait du musée du quai Branly de **faire découvrir**

au public une exposition exceptionnelle sur la naissance de Papunya Tula, courant fondateur de la peinture Aborigène. À travers la présentation inédite en France de plus de 200 œuvres et 70 objets d'artistes majeurs, cette exposition retrace l'histoire de cette révolution picturale née au début des années 1970, en plein cœur des terres australiennes, dans le désert d'Alice Spring.

Ce mouvement artistique s'est peu à peu étendu à plusieurs régions d'Australie et a inspiré d'autres communautés Aborigènes. Deux artistes exposés dans les collections permanentes du musée du quai Branly, Mick Namarari Tjapaltjarri et Ronnie Tjampitjinpa, sont membres fondateurs du mouvement. Gulumbu Yunupingu, Ningura Napurrula, John Mawurndjul ou encore Tommy Waston, qui ont peint les plafonds du bâtiment Université du musée du quai Branly, s'inscrivent directement dans cette histoire. **La présentation à Paris de cette exposition est une occasion unique d'instaurer un dialogue entre ces œuvres.**

Afin de rendre accessible ces pièces au plus grand nombre et grâce à la générosité du groupe Alain Mikli International et du Fonds handicap de la Société de la mutuelle Intégrance que je remercie sincèrement, **un dispositif d'accessibilité pour les visiteurs en situation de handicap visuel sera installé au sein de l'exposition**. Par ailleurs, *AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE, Australie – Tjukurrjtjanu* bénéficie du soutien d'Air Liquide et je leur en suis très reconnaissant.

Je tiens également à adresser mes remerciements les plus chaleureux à la National Gallery of Victoria et au Museum Victoria, aux deux commissaires, Mme Judith Ryan et M. Philip Batty ainsi qu'à leurs équipes pour leur enthousiasme et le travail exceptionnel qu'ils ont réalisé dans le cadre de cette belle exposition. Je souhaiterais exprimer toute ma gratitude aux auteurs du catalogue de l'exposition pour la qualité de leurs textes. Enfin, ce projet a été accompagné et soutenu par l'ambassade d'Australie en France et l'ambassade de France en Australie, auxquelles j'adresse toute ma reconnaissance.

* Introduction de Judith Ryan et Philip Batty

L'exposition *AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE, Australie – Tjukurr tjanu* étudie un moment décisif de l'histoire de l'art, celui de l'émergence d'un art fécond et culturellement pertinent qui s'épanouit à Papunya en Australie centrale puis rayonna dans le monde. **Les années 1971-1972 – époque de mutation pour l'Australie – virent en effet le langage visuel des déserts du Centre et de l'Ouest, qui ne s'exprimait jusque-là que de façon éphémère et dissimulée, se redéfinir sous la forme non conventionnelle mais durable de peintures sur panneaux d'aggloméré.**

AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE se concentre sur près de 200 des premières peintures produites à Papunya entre 1971 et 1972. Ces œuvres marquantes, réalisées par 20 des quelque 25 artistes fondateurs de Papunya Tula, composent un corpus impressionnant, d'une portée considérable. Elles sont réunies pour la première fois depuis le commencement d'une histoire qui remonte à une quarantaine d'années. **L'iconographie puissante et la philosophie qui imprègne ces peintures se rattachent au tjukurr tjanu (issu du temps du rêve) et révèlent le lien étroit qui les unit aux rites réservés aux hommes, aux sites sacrés de leurs territoires et au tjukurrpa.** Si tout art est politique, aucun ne l'est plus que celui-là, qui possède une immense valeur symbolique en tant qu'expression d'une identité et d'un enracinement culturels et spirituels collectifs. Du point de vue de leur sens littéral, il n'existe pas d'équivalent dans les autres cultures à ces signifiants codés d'un savoir ancestral, musical et géographique.



Tim Leura Tjapaltjari
© Courtesy Dorn Bardon



Mick Wallangkari Tjakamarra 1972
© Courtesy Dorn Bardon

Mais, et cet aspect est essentiel, **ces œuvres possèdent une valeur esthétique et une puissance visuelle qui ne peuvent échapper à l'observateur.** L'utilisation du point dans ces œuvres n'est qu'une des illustrations symboliques de leur fonction duelle. Bien qu'agissant en toute autonomie esthétique comme un élément de pure poésie, l'usage du pointillé comme élément de remplissage ou de bordure prend son origine dans les cérémonies des hommes, les peintures corporelles, l'art sur parois et les boucliers peints ; on le retrouve aussi dans l'emploi des touffes de coton sauvage attachées aux peintures au sol ou aux ornements corporels.

En introduction historique aux peintures, l'exposition présente un ensemble de rares boucliers peints, pour la plupart collectés par ces pionniers que furent les anthropologues Baldwin Spencer et Francis Gillen. D'autres objets, d'une importance fondamentale et dont la signification historique est exceptionnelle, sont rassemblés dans cette première section – il s'agit de boucliers et de propulseurs recouverts d'ocre et gravés, de couteaux de pierre, de coiffes, de pendentifs en coquille de nacre, d'ornements corporels éphémères – qui soulignent le continuum entre passé, présent et futur, concept central à l'art et à la culture du désert de l'Ouest ainsi qu'au tjukurrpa. **L'exposition AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE rend compte du dialogue sous-jacent qui unit l'iconographie et la dynamique spatiale des premières peintures et leurs antécédents dans les motifs « réservés » aux seules cérémonies.**

Les premières peintures au propos ramassé et archétypique annoncent les toiles monumentales devenues par la suite emblématiques de l'art de Papunya Tula, elles sont fondatrices pour le récit historique du tjukurr tjanu. Après avoir négocié une transition délicate entre les cérémonies

réservées aux hommes et la divulgation de leurs rites dans l'espace public du Stuart Art Centre d'Alice Springs en 1971, l'art du désert de l'Ouest s'est pleinement épanoui à partir du milieu des années 1970 et dans les années 1980. Des artistes fondateurs comme Johnny Warangkula Tjupurrula, Clifford Possum Tjapaltjarri, Tim Leura Tjapaltjarri, Uta Uta Tjangala et Mick Namarari Tjapaltjarri ont peint de grandes toiles épiques qui inventorient ingénieusement les vastes espaces des déserts australiens et les motifs peints au sol des rites des hommes. Le langage visuel des champs colorés de points parcourus d'un fin réseau de cercles et des chemins – qui cartographient conceptuellement de grandes étendues de terres et codent les noms de sites et les voies suivies par les ancêtres mythiques au cours de leurs voyages – est passé d'un statut marginal à celui de marqueur identitaire des copropriétaires des motifs dans la perception du public. **L'art de « l'autre » est devenu le *hubris* de tous les Australiens.**

Quarante ans après leur émergence à Papunya, les premières peintures ont connu une étonnante reconnaissance.

Dans certains contextes occidentaux, on leur accorde le rôle d'objets « fétiches » et on considère qu'elles ont transformé la perception actuelle de l'art Aborigène et du paysage australien. Le lien étroit qu'elles entretiennent manifestement avec les rites sacrés des hommes – ce dont témoigne la représentation des objets et de tout l'attirail rituel d'accès réservé – a soulevé des difficultés pour leurs auteurs et leurs descendants. Tenant compte de la divergence des opinions quant au statut de ces peintures et des interrogations sur la pertinence de leur présentation aux regards non initiés, nous avons pris soin de consulter, avec tout le respect et le soin nécessaires, les producteurs des œuvres et leurs descendants sur l'opportunité de leur exposition et de leur publication. En accord avec le protocole culturel Aborigène, nous avons pris la décision de présenter dans un espace séparé les peintures dont l'accrochage pourrait susciter la désapprobation de visiteurs Aborigènes et de ne pas les reproduire dans le catalogue.



Charlie Wartuma Tjungurrayi (au centre), 1972 © Courtesy Dorn Bardon



Timmy Payungka Tjapangati 1972
© Courtesy Dorn Bardon

La préparation d'*AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE* doit beaucoup à l'expertise des spécialistes venus de ces domaines complémentaires que sont l'anthropologie et l'histoire de l'art et s'est appuyée sur l'expérience de ceux qui ont longtemps travaillé avec les artistes à Papunya, Papunya Tula et ailleurs. Les essais et les photographies publiés ici confortent la volonté des organisateurs de l'exposition d'encourager le dialogue entre les anthropologues et les historiens de l'art. Les sources abondantes sur lesquelles les chercheurs se sont fondés proviennent de patrouilleurs, d'agents de coordination artistique, de collectionneurs et de philosophes, elles approfondissent la compréhension de ce moment de mutation dans l'histoire de l'art en Australie.

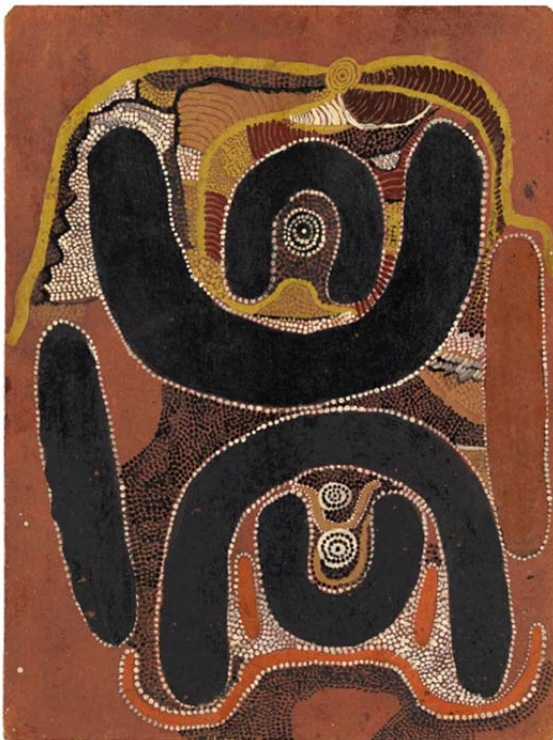
* Parcours de l'exposition

Entre 1971 et 1972, l'émergence d'une pratique picturale au centre de peuplement Aborigène de Papunya, en Australie centrale, donne naissance à l'un des courants artistiques majeurs du 20^e siècle.

D'un point de vue purement graphique, les premières peintures de Papunya reproduisent les motifs éphémères créés jusqu'alors pendant les cérémonies. Cette puissante iconographie tout comme la philosophie du désert de l'Ouest sont issues du temps du rêve : *tjukurrjanu** en langues Pintupi et Luritja.

La croyance dans le *tjukurrpa** (*dreaming* en anglais ou *Temps du Rêve* en français) est partagée par les nombreux peuples Aborigènes de l'Australie centrale et du désert de l'Ouest. Le *tjukurrpa* est au fondement même de leur être : c'est une force de vie active qui donne corps à leur identité spirituelle et sociale. Il repose sur un ensemble de récits complexes qui décrivent les actions et événements vécus par les ancêtres mythiques qui façonnèrent le territoire, les végétaux, les animaux et les êtres humains. L'ordre social qui régit aujourd'hui les règles de parenté, le langage, les cérémonies et lois rituelles des peuples du désert de l'Ouest en est issu.

Mick Wallangkari Tjakamarra, *Old Man's Dreaming on death or destiny (Rêve du vieil homme sur la mort et le destin)*, 1971



Les mots signalés par * sont expliqués dans le glossaire p17



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

Le Temps du Rêve (*Dreaming*)

Dreaming (mot anglais utilisé par les Aborigènes) désigne le Temps du Rêve, conception Aborigène de l'ordre physique et spirituel qui régit l'univers et qui unit, de manière dynamique, passé, présent et futur.

Le *Dreaming* renvoie aux origines mythiques où des êtres prodigieux façonnèrent la surface du continent australien alors totalement plat. Ces êtres du Rêve – animaux, plantes, ou phénomènes naturels – créèrent pour l'éternité des sites et des objets, instituèrent des rites et des règles sociales.

Dans la pensée Aborigène, ces êtres mythiques vivent dans une autre réalité, parallèle à celle des hommes, et interviennent auprès des vivants dans leurs rêves.

Le Temps du Rêve relève aussi d'une dynamique spatiale inscrite dans les chemins qui relient les sites sacrés entre eux, héritage des voyages ancestraux, que les hommes continuent à parcourir et dont ils sont les gardiens.

Chaque Aborigène est attaché à un ou plusieurs Rêves, liés à un lieu spécifique ou à un itinéraire sur le territoire. Les peintures expriment non seulement le lien entre l'individu, son *Dreaming* et les sites représentés, mais participent aussi des revendications identitaires.

Géographie et paysages d'Australie centrale

Les peuples Aborigènes du désert australien sont, encore aujourd'hui, quasiment indissociables de la terre qu'ils habitent. Pour eux, les paysages contrastés de l'Australie centrale et du désert de l'Ouest, ainsi que les chemins suivis par les sources souterraines, ont été modelés par les actions des êtres ancestraux lors de la période de création : le *tjukurrpa*.

Des vastes lacs salés asséchés aux champs de dunes sablonneuses, des forêts immenses de *mulga* (acacias) aux escarpements rocheux recouverts de touffes de spinifex, les terres désertiques – également appelées *bush* – sont couvertes d'une végétation abondante qui abrite une faune diverse. La végétation y est sujette à des variations considérables de précipitations. Pendant les longues périodes de sécheresse, les peuples Aborigènes vivant dans le désert ont pu compter sur leur connaissance des points d'eau dont les nombreuses dépressions rocheuses et les puits naturels alimentés par des sources souterraines.



Parallèlement, le feu joue un rôle vital dans la vie des peuples Aborigènes du désert australien. Le contrôle des incendies permet de régénérer la flore du désert ce qui augmente le nombre d'espèces végétales comestibles et permet d'attirer le gibier qui se nourrit des pousses. Le feu est également utilisé pour envoyer des signaux à d'autres peuples Aborigènes. Il faisait parfois office d'outil de combat en temps de guerre.

Repères chronologiques

L'art Aborigène se nourrit de deux dynamiques complémentaires : la force des traditions ancestrales inscrites dans la nation australienne et ses codes, et la volonté des artistes d'embrasser les changements économiques et sociaux liés à la colonisation et ses conséquences.

Au 20^e siècle, la plupart des manifestations de l'art Aborigène se produisirent dans le Territoire du Nord. La rencontre avec les Européens fit émerger des courants artistiques variés. La peinture sur écorce – incarnation d'un pouvoir spirituel et esthétique propre aux Aborigènes – se développa en terre d'Arnhem, au Nord. En Australie centrale et dans le désert de l'Ouest, les matériaux nouveaux – l'aquarelle, le batik et enfin la peinture acrylique – ont pris une place centrale.

Dans les années 1970, l'avènement de nouvelles formes d'art Aborigène et la révolution artistique de Papunya virent le jour à la faveur d'évolutions socio-économiques et politiques majeures marquées par des mouvements de résistance et d'activisme par les peuples Aborigènes d'Australie.

Chronologie

1606-1901 : Arrivée des premiers Européens et colonisation du continent australien

1606 : Débarquement du néerlandais, Willem Jansz à Cap York. Première rencontre entre les Aborigènes et les Européens

1788 : Début de la colonisation britannique

1824 : L'Amirauté britannique officialise le terme « Australie », terme qui avait progressivement remplacé la désignation historique de *Terra Australis* (*Terre du sud*) depuis la colonisation

1901 : Création du Commonwealth d'Australie, qui cesse d'être une colonie britannique. Les Aborigènes sont exclus du recensement

1912 : Baldwin Spencer commande les premières peintures sur écorces Gagadju, en Terre d'Arnhem – étape cruciale du développement de l'art Aborigène dans le nord de l'Australie

Années 1928-1970 : Politique d'assimilation en Australie centrale et dans le désert de l'Ouest

1928 : Massacre de 110 Aborigènes, Anmatyerr, Warlpiri et Kaitetye à Coniston* Station sur le ranch de Coniston, Nord, Australie

1936 : Premières aquarelles de l'artiste Arrernte Albert Namatjira dans la mission d'Hermannsburg

Années 1950 : Création des centres de peuplement (ou réserves gouvernementales) dans lesquels furent rassemblés les Aborigènes traditionnellement nomades afin de les assimiler. Ils furent transférés dans ces centres jusqu'en 1966

1960 : Création du centre de peuplement de Papunya, qui regroupait plus de 1 400 Aborigènes issus de groupes linguistiques différents, des Arrernte, des Anmatyerr, des Luritja, des Warlpiri du sud et surtout des Pintupi

Années 1960-1970 : Intense résistance et activisme des peuples Aborigènes d'Australie

1963-fin des années 1960 : Campagne pour les droits fonciers (Land Rights campaign), appuyée par la Bark Petition de 1963 (premier document rédigé par des Aborigènes et accepté par le Parlement Australien)

Mai 1967 : Référendum national : la suppression des droits discriminatoires pour les Aborigènes est approuvée à 90%

Février 1970 : Création de l'Aboriginal Arts Advisory Committee (Comité Consultatif des Arts Aborigènes) au sein de l'Australian Council for the Arts (Conseil des Arts d'Australie), événement qui souligne que cette période fut propice à l'avènement d'une nouvelle forme d'art Aborigène

Février 1971 : Arrivée de Geoffrey Bardon à Papunya

Juillet 1971 : Création du drapeau Aborigène par Harold Thomas le 9 juillet

Peinture murale de la Fourmi à miel

Septembre 1971 : Kaapa Tjampitjinpa est le premier artiste Aborigène à remporter le Caltex Art Award à Alice Springs

1972 : Mouvement de revendication territoriale de Larrakia (Larrakia Land Claim)

Election du gouvernement de Whitlam qui crée un Département des affaires Aborigènes

Novembre 1972 : Création de la coopérative Papunya Tula Artists regroupant 11 associés sous le statut d'une société à responsabilité limitée

1973 : Nomination du juge Edward Woodward à la tête d'une Commission d'enquête chargée de travailler sur la reconnaissance des droits fonciers Aborigènes dans le Territoire du Nord

1976 : L'*Aboriginal Land Rights (Northern Territory) Act* est adopté par le Parlement fédéral, offrant la reconnaissance de la propriété des terres autochtones à environ 11 000 personnes

Milieu des années 1970-1980 : *Outstation Movement*, mouvement qui désigne le retour de certaines communautés Aborigènes sur leurs terres d'origine et qui contribua à la dispersion de la population de Papunya

* Les sources du mouvement Papunya

Bouclier, vers 1960, National Gallery of Victoria, Melbourne



Une grande partie du contenu et de l'iconographie des premières peintures de Papunya évoque directement les objets ornés, les danses, les chants et les rituels qui forment l'ensemble des traditions culturelles du désert de l'Ouest. La symbolique complexe de ces premières peintures provient du langage visuel ancestral, constitué de signes graphiques communs à de nombreux peuples du désert australien. Les Aborigènes utilisent toujours ce vocabulaire pictographique pour communiquer : les femmes et les enfants racontent des histoires en dessinant des images dans le sable, les hommes peignent et gravent des motifs ancestraux sur les objets sacrés, les ornements corporels, les boucliers, le sol et le corps des danseurs lors des rituels. Ils en décorent aussi les boomerangs, les propulseurs et les couteaux utilisés dans la vie de tous les jours. Les femmes peignent également des motifs de couleur ocre sur leurs corps et leurs accessoires de danse. Elles fabriquent des ornements magnifiques pour les cérémonies.

Cette section présente de rares objets du 19^e et du début du 20^e siècle. Ils mettent en lumière le lien entre le répertoire iconographique classique et les peintures solennelles d'une inventivité extrême produites à Papunya en 1971-1972. **D'un point de vue purement graphique, le pointillé, qui délimite ou remplit les formes des premières peintures de Papunya, trouve sa source dans l'art rupestre et les boucliers peints.** Ce motif reproduit également l'apparence de la bourre de coton sauvage qui était déposée sur les dessins creusés au sol ainsi que sur le corps humain lorsqu'il était paré pour le rituel des hommes. Les photographies de l'anthropologue anglo-australien Baldwin Spen (1860-1929), prises lors des cérémonies publiques Arrernte* et Warumangu*, tout comme son f sur une cérémonie Ngajakula* des Warlpiri*, soulignent cette transposition.



Ensemble de couteaux décorés d'Australie centrale, début des années 1900
© Museum Victoria 2011 / Photographie Benjamin Healey

Le mirru (propulseur) du Museum Victoria

Quoique d'apparence humble, l'un des objets les plus chargés de sens collectés en Australie centrale est un *mirru* (propulseur) Pintupi sur lequel est gravée une suite de cercles iconographiques reliés par des lignes. Il fut trouvé par l'anthropologue Donald Thomson (1901-1970) en 1957 au cours d'une expédition au trou rocheux Lappi Lappi. **Les hommes qui donnèrent ce propulseur à Thomson n'avaient eu que de rares contacts préalables, sinon aucun, avec des Européens et il semble qu'ils aient voulu lui fournir des informations sur leur pays.** Les cercles concentriques figurent différentes configurations de territoires, tels que les trous d'eau, les cuvettes argileuses, les criques, les montagnes et d'autres sites. **Ce mirru propose donc une cartographie des terres dont les hommes Pintupi sont les gardiens.** Thomson parvint à obtenir le nom de chacun des sites dépeints sur le propulseur, ainsi que leur localisation approximative. **D'une certaine façon, l'échange entre Thomson et les Pintupi anticipait les conditions qui allaient présider à la production des premières peintures sur panneau de Papunya.**



Propulseur © Museum Victoria 2011, photographe Benjamin Healey

* Les premiers artistes Anmatyerr

Kaapa Tjampitjinpa
© Courtesy Dorn Bardon



Dans la plupart des peintures de la coopérative de Papunya Tula, le point de vue adopté est celui d'un oiseau : la terre est vue en plan, sans orientation prédéfinie. Elle porte des signes et des marques laissées par les êtres ancestraux qui prennent forme dans la topographie de certains sites et dont les hauts faits sont commémorés lors des cérémonies. L'absence de ligne d'horizon traduit le rapport immédiat de l'artiste à sa terre, mais aussi sa proximité directe avec le sol : il n'y a pas de séparation entre la terre et le ciel, pas plus qu'entre l'identité des artistes et leur terre. Quant au regard révélateur de l'artiste, il vient de sa connaissance parfaite du gibier, de la maturation des graines et des

herbes et des aliments de sa terre natale, qu'il a minutieusement observée et ressentie.

Au-delà de ces principes communs, les premières peintures de Papunya se présentent comme une succession d'expérimentations esthétiques. Selon leurs communautés d'origine, les artistes revendiquaient leurs coloris, leur organisation de l'espace et leur système de signes en lien avec leur *tjukurrpa* (temps du rêve).

Kaapa Tjampitjinpa et le Caltex Art Award

Avant l'arrivée de Geoffrey Bardon comme professeur d'art à Papunya, Kaapa Tjampitjinpa peignait et vendait déjà ses œuvres. En septembre 1971, à Alice Springs, le membre du jury Jo Caddy attribua à Kaapa le premier prix du Caltex Art Award – *ex-aequo* avec Jan Wesley Smith – pour son œuvre intitulée *Men's Ceremony for the Kangaroo, Gulgardi* (Cérémonie des hommes pour le kangourou, *Gulgardi*). L'œuvre de Kaapa, aux détails raffinés, avait été conçue pour plaire à un œil occidental. Elle recréait le spectacle saisissant des hommes participant à une cérémonie, en associant des perspectives planes et de profil, créant ainsi l'illusion d'une troisième dimension.

L'annonce de la remise de ce prestigieux prix artistique à Kaapa déclencha un mouvement d'effervescence à Papunya. Dans le mois qui suivit, un groupe d'hommes Aborigènes âgés se mit à transposer les motifs rituels traditionnels sur des panneaux d'aggloméré. Les œuvres qui furent produites alors dans l'atelier de peinture des hommes, inspirées par Kaapa et encouragées par Geoffrey Bardon, donnèrent naissance au mouvement de peinture de Papunya Tula.



Kaapa Tjampitjinpa,
Men's Ceremony for the Kangaroo, Gulgardi (Cérémonie des hommes pour le kangourou, *Gulgardi*)

À la suite de la remise du Caltex Art Award à Kaapa Tjampitjinpa – artiste Anmatyerr – en 1971, les **Anmatyerr occupèrent une place particulière à Papunya**. Originaires du désert de l'Ouest, la plupart d'entre eux étaient gardiens de bétails avant de s'installer à Papunya. **Aussi doués pour l'aquarelle que pour la sculpture sur bois, ils commencèrent par créer des images représentant les rituels des hommes en y intégrant des motifs peints sur le corps ou sur les objets.** Ils célébraient ainsi la théâtralité des cérémonies par le biais de représentations symétriques d'un genre nouveau, comportant de nombreux détails réalistes sur des fonds unis. **Par la suite, cette transcription directe et figurative se transforma pour dépeindre des sensations composites et des évocations métaphoriques de la nature, telles qu'elles apparaissent dans les œuvres de Tim Leura Tjapaltjarri et de Clifford Possum Tjapaltjarri.** Leurs œuvres évoquent des jeux de lumière et d'ombre, des variations botaniques et topographiques, la dynamique du feu, de la fumée et l'amère mélancolie de l'obscurité.



Tim Leura Tjapaltjarri, *Yam Spirit Dreaming (Rêve de l'esprit de l'igname)*, 1972

La peinture murale de la fourmi à miel, juillet 1971

The Honey Ant Mural (Peinture murale de la fourmi à miel), école de Papunya. Juin-août 1971
© Courtesy Dorn Bardon



Arrivé à Papunya en 1971 Geoffrey Bardon, jeune professeur de dessin, avait remarqué que des hommes et des femmes Aborigènes de tout âge racontaient des histoires au moyen de dessins tracés dans le sable. Ils utilisaient pour ce faire un langage visuel ancestral composé de signes pictographiques. Il décida donc d'encourager ses élèves à utiliser certains de ces motifs dans leurs propres œuvres et fut ainsi baptisé « Mr Patterns » (Monsieur Motifs) par les adolescents de sa classe. Il les invita également à participer à la création d'une série de grandes peintures sur les murs de l'école, préalablement blanchis à la chaux.

Le projet aurait échoué sans les conseils et l'encadrement que fournirent alors Kaapa Tjampitjinpa, Billy Stockman Tjapaltjarri et Long Jack Phillipus Tjakamarra. Ces derniers commencèrent par peindre une série de petites peintures pour s'entraîner. Une fois prêts, à la fin du mois de juillet 1971, 7 peintres se mirent à travailler ensemble sur une peinture murale monumentale représentant le rêve de la fourmi à miel, récit traditionnel lié au site de Papunya. Sous la direction des gardiens

Mick Tjakamarra Wallangkarri et Tom Onion Tjapangati, le groupe d'artistes comprenait Kaapa, Billy Stockman et Long Jack, mais aussi Johnny Warangkula Tjupurrula et Don Ellis Tjapanangka. La *Peinture murale de la fourmi à miel*, expression publique de la culture Aborigène au cœur d'une réserve européenne, inspira une immense fierté à la communauté.

La coopérative de Papunya Tula

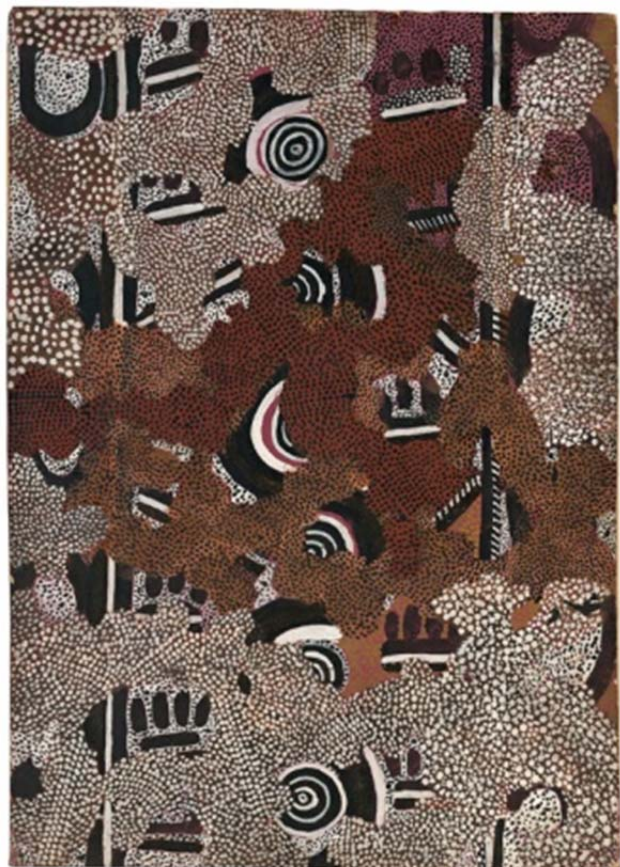
La coopérative des peintres de l'École de Papunya fut créée en septembre 1971, avec trois directeurs à sa tête : le Principal Fred Friis, le Principal adjoint, Geoffrey Lawson et le professeur d'art et d'artisanat, Geoffrey Bardon. Obed Raggett y officiait en tant que traducteur et négociateur. En 1972, la coopérative fut absorbée par le Conseil de Papunya.

En juin 1972, le nom de Papunya Tula fut évoqué et attribué à la coopérative lors d'une réunion à Charley Creek, à Alice Springs. G. Bardon, qui était alors avec Charlie Wartuma Tjungurrayi, Mick Namarari Tjapaltjarri et Tim Leura Tjapaltjarri, se souvient avoir demandé aux peintres quel nom ils souhaitaient lui donner : Wartuma « *laissa échapper les mots "Papunya Tula" comme s'il avait toujours su que la société s'appellerait ainsi. Cette suggestion fut vigoureusement appuyée par Tim Leura et Mick Namarari car le nom de "Papunya Tula" faisait spécifiquement référence à la plus petite de deux collines situées non loin de Papunya, un site du rêve de la fourmi à miel commun à tous les groupes traditionnels d'Australie Centrale et du désert de l'Ouest* ». (G. Bardon)

Le 16 novembre 1972, Papunya Tula Artists fut constituée en société à responsabilité limitée, avec onze associés. Kaapa Tjampitjinpa fut le premier président nommé à sa tête.

L'atelier de peinture des hommes

Encouragés par la création de la peinture murale de la fourmi à miel et par le prix remporté par Kaapa dans le cadre du Caltex Art Award, une trentaine d'Aborigènes âgés décidèrent, de leur propre chef, de commencer à peindre à Papunya. Ils se réunirent dans ce que Geoffrey Bardon appelait le « grand atelier de peinture », aussi connu sous le nom d'« hôtel de ville », un bâtiment, en tôle ondulée, ressemblant à un baraquement militaire. C'est là que les artistes fondateurs de Papunya purent travailler de façon autonome et nouvelle la couleur, le ton, les motifs et la composition. Ils se risquèrent à inventer de nouvelles formules iconographiques et stylistiques, sur des surfaces vierges en 2 dimensions qui se substituèrent aux supports traditionnels qu'étaient le corps ou le sol. Ils furent encouragés à « *make 'em flash* » (« rendre flashy ») leurs tableaux et à s'éloigner de l'iconographie des « *whitefella* » (les « blancs »). Ils reçurent également des conseils portant sur les techniques et la conservation, tels que les mélanges possibles de couleurs primaires ou la sous-couche à appliquer sur les panneaux, généralement dans des tons noirs ou sombres, afin que la peinture y adhère durablement.



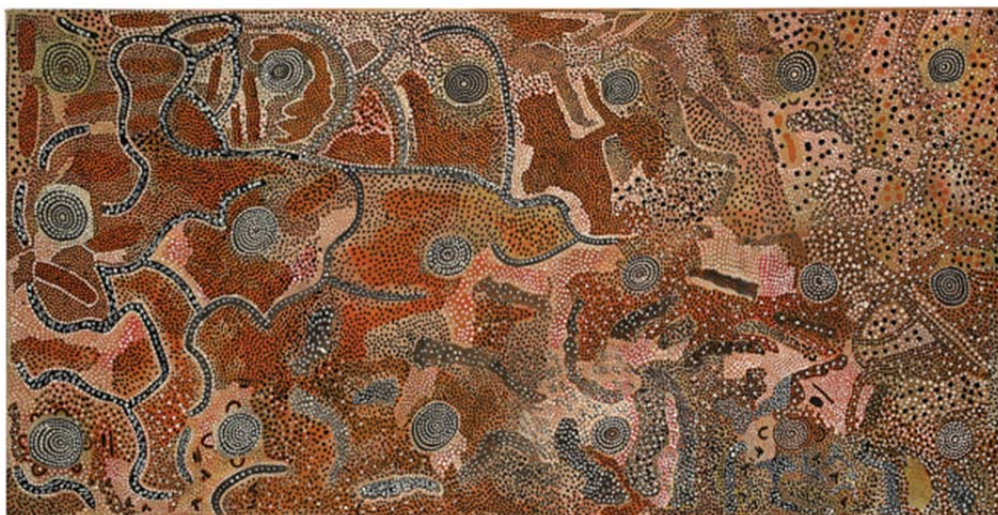
Clifford Possum Tjapaltjarri, *Bush-fire II* (Feu de bush II)

Ronnie Tjampitjinpa, 1972
© Courtesy Dorn Bardon



Durant cette expérience commune, une énergie et une atmosphère toute particulière entouraient ces hommes qui découvraient de nouveaux matériaux et se remémoraient des souvenirs de voyages, des lieux et des cérémonies propres à leurs histoires respectives. Les chants des artistes, entendus par Geoffrey Bardon et par d'autres, exprimaient la joie partagée et la nature festive d'une création qui transcendait leur réalité quotidienne. **Les hommes connaissaient et pouvaient identifier les sites, les rituels et les différents niveaux de signification ésotérique, mais seul quelques-unes de ces notions – qui appartenaient à un savoir caché, destiné à « être tu » – furent communiquées à Geoffrey Bardon.** Peut-être les artistes voulaient-ils que ces

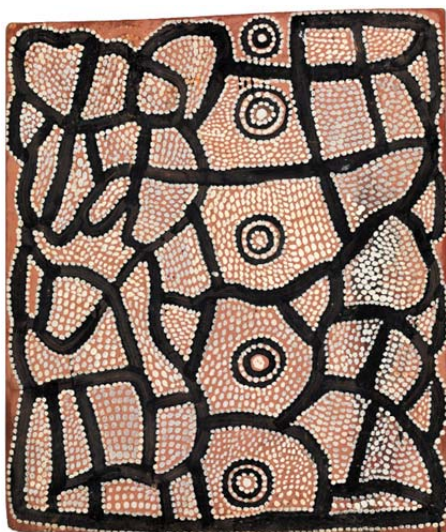
informations ne soient pas divulguées. Il semble cependant qu'ils aient cherché à partager leur vision artistique et leur idéologie avec Geoffrey Bardon, tout comme ils l'avaient déjà fait avec certains anthropologues.



Johnny Warangkula, *Kumpurarrpa*

* Le rêve de l'eau (*Water dreaming*)

Walter Tjampitjinpa, *Water Dreaming at Kalipinyapa*
(*Rêve d'eau à Kalipinyapa*), 1971



Johnny Warangkula Tjupurrula et Walter Tjampitjinpa étaient les gardiens du rêve d'eau et de son site principal à Kalipinyapa. C'est là que Winpa, le Maître de la foudre, provoqua une énorme tempête par son chant et créa une série de points d'eau, désormais répartis le long de son chemin du rêve. Les deux artistes gardiens du site sont principalement connus pour les représentations diverses du rêve d'eau qu'ils peignirent entre 1971 et 1972. À cette époque, des pluies torrentielles s'abattirent sur la région de Papunya – pluies qui firent renaître la végétation. Cette saison d'abondance fit que les cycles de chant du rêve d'eau, qui se déroulaient pendant les rituels, restèrent longtemps gravés dans l'imaginaire de nombreux artistes de Papunya.

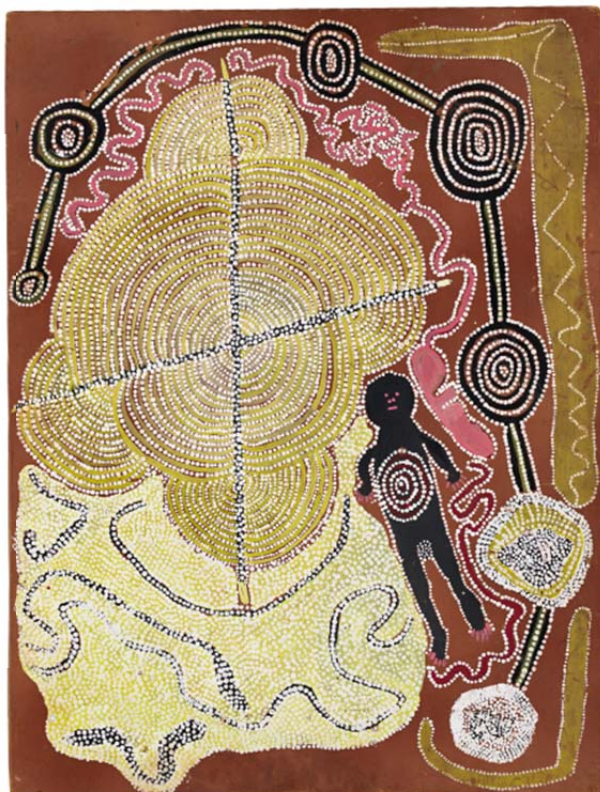
Walter Tjampitjinpa créait des œuvres emplies de motifs et volutes rehaussés de pointillés qui évoquaient le rêve de l'eau. **Johnny Warangkula**, quant à lui, peignait par couches superposées, traçant des pointillés sur un ensemble de lignes et de motifs symboliques associés au site de Kalipinpa. Il travaillait également ses surfaces à l'aide de touches irrégulières et impulsives et de pointillés en filigrane. Johnny Warangkula établit une analogie entre le champ en pointillés, traditionnellement associé à l'ornementation rituelle, et la représentation de la végétation qui surgit après la pluie. Le recours à un pointillé éthéré pour représenter la végétation était une métaphore qu'il utilisa tout au long de sa carrière artistique.



Yala Yala Gibbs Tjungurrayi, *Snake and Water Dreaming (Rêve du serpent et de l'eau)*.

* Les Pintupi du désert de l'Ouest

Le Pintupi est le nom d'une langue Aborigène du désert de l'Ouest : elle est parlée sur un territoire qui s'étend du désert de Gibson en Australie occidentale à la frontière ouest du Territoire du Nord. Entre les années 1930 et 1950, lorsque les Aborigènes qui parlaient cette langue arrivèrent dans les réserves gouvernementales situées à l'est de leurs terres ancestrales, ils adoptèrent le terme *Pintupi* pour se distinguer des autres Aborigènes de la région en tant que « peuple de l'Ouest ». **Ils appartiennent aux derniers peuples Aborigènes australiens à avoir abandonné le nomadisme** ; la dernière famille s'étant installée en 1984 dans la communauté de Kiwirrkura nouvellement établie. **À Papunya, les Pintupi – communauté dont les membres étaient unis par des liens de loyauté et de parenté très hiérarchisés – furent ostracisés en raison de leur manque apparent de sophistication et de familiarité avec les coutumes européennes.**



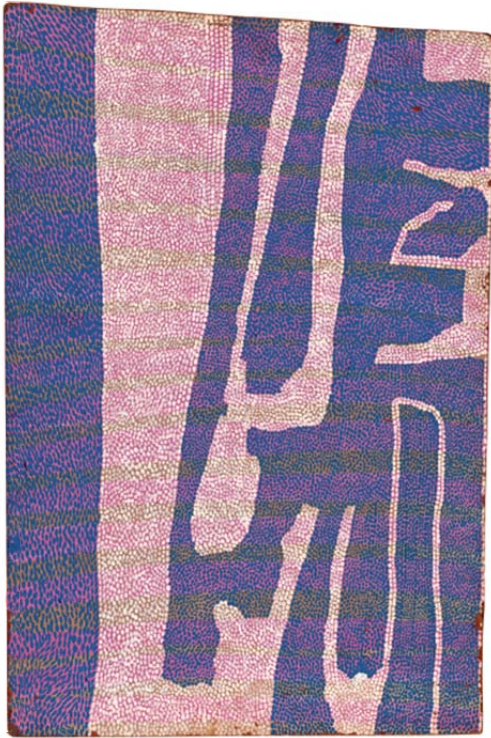
Shorty Lungkata Tjungurrayi, *Sans titre, 1972*

En avril 1971, les Pintupi, qui ne connaissaient ni l'aquarelle ni la sculpture figurative, se rassemblèrent sur la véranda de Geoffrey Bardon, où ils commencèrent à réaliser des dessins au crayon et des aquarelles sur papier. Il convient de distinguer leur démarche artistique de celles de Kaapa Tjampitjinpa et de ses compatriotes anmatyerr, qui travaillaient à l'origine dans de grands élevages et qui furent influencés par Albert Namatjira de l'école d'Hermannsburg*.

Les Pintupi ont d'abord restitué au crayon leur vocabulaire traditionnel – traité de manière structurée et conceptuelle plutôt que vivante ou imagée – ce qui contraste avec la virtuosité déployée par Kaapa, Clifford Possum Tjapaltjarri et Tim Leura Tjapaltjarri dans leurs compositions symétriques emplies de détails. Pourtant la **linéarité rythmique et la sobriété de leurs esquisses et de leurs premières œuvres sur panneaux, produits dans l'atelier de peinture des hommes, peuvent rétrospectivement être considérées comme la clef du développement de l'art de Papunya Tula.**

Depuis les années 1980, leur langage plastique imprègne toujours l'importante production artistique des communautés Pintupi de Walungurru et Kiwirrkura.

Timmy Payungka Tjapangati, *Sandhill country west of Wilkinkarra, Lake Mackay* (Paysage de dunes à l'ouest de Wilkinkarra, lac



Nosepeg Tjupurrula, *Three ceremonial poles* (Trois pieux cérémoniels)

* L'évolution du mouvement, les œuvres de très grand format

Les artistes de la coopérative de Papunya Tula avaient d'abord cherché à représenter les cérémonies des hommes afin de les faire passer d'un cercle restreint d'initiés à la sphère publique. Il leur fallut ensuite aborder une seconde étape consistant à **transposer leurs créations des supports traditionnels – panneaux à taille humaine proche de celle des danseurs dans les cérémonies, objets rituels – à des toiles monumentales**. Ils s'écartèrent alors des compositions intimes, qui représentaient un seul site ou un seul sujet, au profit d'une démarche plus expansive. Cette nouvelle perspective consistait à **établir une cartographie conceptuelle des vastes étendues du désert australien** - ingénieusement agencées selon les voies du rêve - mais aussi des peintures sacrées des hommes, réalisées à même le sol.

Ronnie Tjampitjinpa, *Wartunuma (Flying Ant) Dreaming*, (Rêve de la fourmi volante), 1991



Pendant les années 1970 et 1980, l'*outstation movement* (ou mouvement de relocalisation qui désigne le retour de certaines communautés Aborigènes sur leurs terres d'origine) contribua à la dispersion de la population de Papunya. La réserve cessa alors d'être le principal centre de production artistique Aborigène.

À cette époque, une série de compositions de grande ampleur fut créée par différents groupes d'artistes Anmatyerr et Pintupi : les premiers étaient dirigés par Clifford Possum Tjapaltjarri et Tim Leura Tjapaltjarri et les seconds par Uta Uta Tjangala.

Tim Leura et Clifford Possum inventèrent **une technique cartographique unique à la fois ésotérique, intellectuelle et conceptuelle**. Elle consistait à rassembler plusieurs rêves sur une même toile monumentale couverte de symboles linéaires, de représentations d'objets et d'espaces disparates composés de pointillés variés évoquant la texture des sols, les jeux de lumière et d'ombre.



Tim Leura Tjapaltjarri, Clifford Possum Tjapaltjarri,
Spirit Dreaming through Napperby country (Rêve d'un esprit à travers le territoire de Napperby), 1980

De son côté, Uta Uta travailla, avec une équipe d'assistants Pintupi, à la création de plusieurs chefs-d'œuvre immortalisant **le récit du « Vieil homme »** sur les terres de sa mère. Ces œuvres, essentiellement linéaires, définirent les règles de l'iconographie de l'art visuel Pintupi : **il s'agissait de concevoir un code permettant de retranscrire les récits des voyages des ancêtres et leur parcours d'un endroit à l'autre**. Pour ce faire, l'artiste utilisa des cercles concentriques (représentant les lieux), des lignes parallèles faites de points reliés entre eux (représentant les chemins) et des mosaïques géométriques composées de pointillés (représentant les dessins de sol). Ces marques étaient peintes en utilisant une palette réduite à quatre couleurs, s'accordant avec la géographie sacrée des Pintupi.



Uta Uta Tjangala, *Old Man's Dreaming (Rêve du vieil homme)*, 1983



Clifford Possum Tjapaltjarri, *Warlugulong*, 1976

* Glossaire

Anmatyerr : Groupe linguistique.

Arrente : Groupe linguistique.

Caltex Art Award : Prix remis depuis 1971 par la Central Australian Art Society et sponsorisé par la société Caltex. Le prix ouvert à tous les artistes du Territoire du Nord perdura jusqu'en 1983.

Ecole d'Hermannsburg : Groupe d'artistes aquarellistes Aborigènes associés à la mission luthérienne d'Hermannsburg au sud ouest of Alice Springs dont Albert Namajira fut l'illustre représentant.

Papunya Tula artists Ltd : Coopérative créée en 1972 par des artistes Aborigènes de Papunya.

Pintupi : Groupe linguistique.

Massacre de Coniston : Série de massacres d'Aborigènes perpétrés en 1928 à Coniston (Territoire du nord) en représailles de l'assassinat du trappeur blanc Fred Brooks par des Aborigènes.

Ngajakula : Cérémonie du feu warlpiri qui visait à se laver par le feu des fautes passées.

Tingari : Terme communément utilisé pour décrire un groupe de grands ancêtres, parmi lesquels se distinguent une ou plusieurs personnalités dominantes des deux sexes qui ont apporté les lois et la culture aux peuples de la région du désert occidental. Le Cycle tingari incarne un vaste réseau de tjukurpa (rêves) qui traversent la région du désert occidental.

Tjukurrjanu : littéralement « issu du temps du rêve » en langue Pintupi et Luritja

Warlpiri : Groupe linguistique.

Warumangu : Groupe linguistique.

* Générique de l'exposition

* Commissaires



Judith Ryan est diplômée en histoire de l'art et littérature anglaise de l'Université de Melbourne. Elle a obtenu une accréditation de professeur à l'Université d'Oxford. Entrée en 1977 à la National Gallery of Victoria, elle y est aujourd'hui conservateur en chef du département d'Art Aborigène. **Elle est spécialiste de l'art australien Aborigène des 20^e et 21^e siècles.**

Commissaire d'une quarantaine d'expositions sur l'art Aborigène, Judith Ryan est l'auteur de nombreux ouvrages dont : *Mythscape: Aboriginal Art of the Desert*; *Paint up Big: Warlpiri Women's Art from Lajamanu*; *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land*; *Images of Power: Aboriginal Art of the Kimberley*; *Ginger Riley*; *Raiki Wara: Long Cloth from Aboriginal Australia and the Torres Strait*; *Remembering Barak*; *Colour Power: Aboriginal art post 1984*; *Land Marks*; *Kitty Kantilla*; *Across the Desert: Aboriginal*

Batik from Central Australia and *Wisdom of the Mountain: Art of the Ömie*. En 2007, elle est le commissaire invité de l'exposition *Power & beauty: Indigenous art now* du Heide Museum of Modern Art.

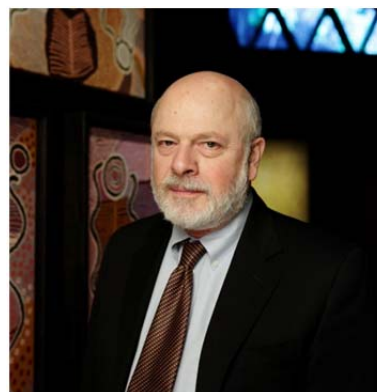


Philip Batty a enseigné les arts plastiques dans la communauté Aborigène de Papunya de 1977 à 1980. En 1981, il a co-fondé la première association de radiodiffusion Aborigène d'Australie (CAAMA- Central Australian Aboriginal Media Association). A partir de 1991, il fut directeur de l'Institut national de la culture Aborigène. Il a produit plusieurs documentaires télévisés et publié de nombreux articles sur l'anthropologie australienne, les médias, l'art et la culture Aborigène, la politique interculturelle et l'anthropologie de la culture. En 2003, il a achevé un doctorat sur la gestion politique des différences culturelles.

Il a reçu de nombreuses récompenses pour son travail, dont une bourse Churchill (1984), et plusieurs prix : Northern Territory History (1992), UNESCO (Canada), McLuhan-Teleglobe (1994),

Australian Postgraduate Research (1995), Australian Screen Directors Association's Cecil Homes (1997), Broadcasting Association of Australia's Michael Law (2000) – et une subvention de l'Australian Research Council (2009).

Dr Philip Batty est actuellement conservateur en chef de la collection anthropologique de l'Australie centrale au Museum Victoria à Melbourne.



Philippe Peltier est conservateur en chef, responsable des collections Océanie-Insulinde, au musée du quai Branly. Ethnologue et historien d'art de formation, il a effectué plusieurs recherches de terrain, plus particulièrement dans la vallée du Sepik dans les années 80, et en Nouvelle-Irlande, en 2001. A l'ouverture du musée, il a coordonné une importante commande à huit artistes australiens pour le musée du quai Branly et fut le commissaire des expositions *NOUVELLE-IRLANDE, Arts du Pacifique Sud* (2008) et *MANGAREVA. Panthéon de Polynésie* (2009), présentées au musée du quai Branly.

* Scénographie de l'exposition

La conception et réalisation de la scénographie de l'exposition à Paris ont été confiées à Didier Blin (agence DBA).

Didier Blin est architecte muséographe, de formation architecte dplg.

Parmi ses réalisations muséographiques on peut citer les expositions *Turner et ses peintres*, *Courbet* et *Andy Warhol*, aux Galeries nationales du Grand Palais et *Henry Moore* au musée Rodin. Il a également conçu les muséographies permanentes du musée de Flandre à Cassel et d'une galerie du musée national de la Céramique de Sèvres-Cité Céramique en 2011. Il a réalisé les scénographies de plusieurs expositions : *1917* au Centre Pompidou-Metz, *Le Corps découvert* à l'Institut du Monde Arabe et l'exposition *Jean Prouvé-la Maison tropicale* au musée des Beaux-arts de Nancy. A l'étranger, il a travaillé sur une exposition sur la civilisation de *Tylos*, *The Journey Beyond Life* présentée au musée national de Bahreïn (capitale culturelle du Monde arabe en 2012) puis au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

* Autour de l'exposition

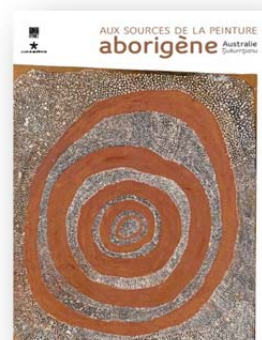
* Catalogue de l'exposition

Aux sources de la peinture Aborigène - Australie, Tjukurrtnjanu

Sous la direction de Judith Ryan et Philip Batty, textes de John Kean, R. G. (Dick) Kimber, Fred Myers, Luke Scholes et Paul Sweeney
Coédition musée du quai Branly / Somogy - 312 pages - 45 €

Hors-série de l'exposition

A l'occasion de l'exposition, Beaux Arts magazine édite un hors-série de 44 pages - 8,50€



* Conférences

Salle de cinéma du musée. Accès libre dans la limite des places disponibles

Deux rencontres accompagnent l'exposition :

- **Le mouvement artistique Aborigène de Papunya et son contexte social**

13/10/2012 à 15h

Par **Philip Batty**, conservateur en chef, département d'Anthropologie, Museum Victoria

- **Le mouvement artistique Aborigène aujourd'hui**

13/10/2012 à 17h

Par **Judith Ryan**, conservateur en chef, département d'art Aborigène, National Gallery of Victoria

* Visites pour les publics en situation de handicap

En plus des visites guidées destinées à tous les publics, des visites pour les personnes en situation de handicap sont proposées pendant toute la durée de l'exposition



Malentendants : samedi 10 novembre 2012 à 14h (lecture labiale).

Toutes les visites guidées sont accessibles aux personnes appareillées d'un équipement auditif muni de la position T.



Sourds samedi 19 janvier 2013 à 14h (visite en LSF)



Non-voyants et malvoyants : samedi 8 décembre 2012 à 14h



Handicap mental : samedi 20 octobre à 14h



Une vidéo d'introduction sous-titrée et en LSF est proposée au début du parcours de l'exposition.

Un **espace sensoriel**, réalisé dans l'exposition avec le mécénat de Alain Mikli International, permet à tous les visiteurs de découvrir l'art des Aborigènes d'Australie.



Pour favoriser l'accès à cet espace en toute autonomie une **bande podotactile guide** depuis l'entrée du musée les visiteurs en situation de handicap.



Dans l'espace d'exposition, des **fiches de salles** sont en libre-accès dans des bacs à fiches signalés, déclinées en 2 formats (**gros caractères** et **version simplifiée**).



Enfants /



Handicap mental /



Handicap visuel /



Handicap auditif /



Handicap

moteur / Langues des signes

* Audioguide

Audioguide, français/anglais, téléchargeable en MP3 à partir du site (2.99€) et sur Apple et Google Play (3.99€) et disponible sur place sur iPod touch (5€). Le parcours guidé comprend des explications sur les motifs des peintures et l'histoire du mouvement de Papunya.

* Visites, voyages d'un jour et ateliers

Visites guidées de l'exposition

Programmées les samedis à 15h : du 20/10/12 au 19/01/13,

Pendant les vacances de la Toussaint à 11h30 : 23/10/12, 25/10/12, 27/10/12, 29/10/12, 31/10/12

et pendant les vacances de Noël à 11h30 : 24/12/12, 26/12/12, 28/12/12, 01/01/13, 03/01/13, 05/01/13.

Durée : 1h30

Visites contées de l'exposition

Pour les familles avec enfants à partir de 6 ans

Les dimanches à 15h : 28/10/12, 18/11/12, 16/12/12, 13/01/13 et 20/01/13

Durée : 1h

Voyage d'un jour en Australie

Les samedis à 15h30 : 27/10/12, 17/11/12, 15/12/12 et 12/01/13

Durée : 2h30

Le temps d'un après-midi, le musée du quai Branly convie les visiteurs à un voyage guidé dans les collections du musée, suivi d'une séance de découverte culturelle et artistique à travers le mode de vie, l'imaginaire, le savoir-faire et les créations des peuples aborigènes.

Ateliers en famille Peindre le rêve

Pour des familles avec enfants de 6 à 8 ans

Les 17/10, 7/11, 21/11, 12/12, 24/12, 28/12, 31/12, 04/01, 13/01 et 27/01 à 14h30.

Durée : 1h30

Comment les Aborigènes racontent-ils les origines du monde au travers de leurs rêves ? Après avoir découvert les mythes d'origine, les participants sont invités à créer leur « rêve ».

* Livret-jeu pour les enfants

Le musée du quai Branly propose pour les enfants à partir de 7 ans un livret-jeu gratuit disponible à l'accueil du musée ou en téléchargement.

* Vacances de la Toussaint 27/10/12 – 04/11/12

En lien avec l'exposition *AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE, Australie – Tjukurrjjanu*, le musée du quai Branly invite les visiteurs pendant les vacances de la Toussaint, à une découverte interactive et ludique des paysages et de la culture australienne.

Le **spectacle Saltbush** convie le jeune public à suivre le voyage de deux amis Aborigènes qui traversent l'Australie à pied. Spectacle interactif, les jeunes spectateurs sont invités à rejoindre les trois acteurs sur scène sur ce qu'ils appellent un « **tapis magique** » : 40 dessins Aborigènes projetés au sol, dessinent les contours d'une Australie aussi bien réelle que mythique et imaginaire.

Compagnia TPO & Insite Arts, en coproduction avec le Teatro Metastasio Stabile de Toscane



Children's Cheering Carpet Saltbush
© Compagnia TPO & Insite Arts

Les **visites contées** invitent à un voyage sur les traces de l'art Aborigène entre héritage culturel et créativité contemporaine.

Un **spectacle conté** initie le visiteur au grand récit des ancêtres Aborigènes.

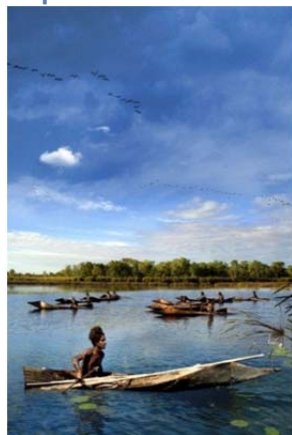


Image du film *10 canoës, 150 lances et 3 épouses* © Rolf de Heer, Memento Films

Une **visite inédite des fresques Aborigènes contemporaines sur les plafonds et la façade du musée** : habituellement fermé au grand public, le bâtiment Université ouvre exceptionnellement ses portes, pour permettre aux visiteurs de découvrir ses plafonds Aborigènes qui constituent la **plus grande installation permanente d'art indigène australien contemporain en dehors de l'Australie**.

Le **cycle de cinéma** incite, à travers une sélection de films de référence, à une découverte des traditions, de l'histoire, des conditions de vie et des revendications des Aborigènes australiens.

Les **ateliers d'initiation à la peinture, au didgeridoo et au boomerang** propose de s'initier de façon ludique les rites des peuples d'Australie.

* Salon de musique Crossing Roper Bar (Australie)



Samedi 10/11 2012, 18h

Salon de musique, en accès libre sur présentation d'un billet d'entrée au musée

Depuis 2005, le projet **Crossing Roper Bar** se développe sur des échanges réguliers entre le groupe de musiciens Aborigènes Young Wagilak, de Ngukurr, et les musiciens de jazz de l'Australian Art Orchestra, basés à Melbourne. **Une rencontre musicale qui rend hommage au pays, aux rituels et à la puissance de la musique comme outil pour construire des ponts entre les cultures, les époques et les espaces.**

* Les Collections australiennes du musée du quai Branly

* L'art Aborigène australien au cœur du projet architectural du musée du quai Branly

Ningura Napurrula. Sans titre (Wirrulinga). 2005



Le musée du quai Branly a souhaité inscrire au cœur de son projet, une politique permanente de création de passerelles entre les cultures et de valorisation de la vitalité de l'art contemporain non occidental.

Intégrant cette démarche dans le concept architectural du musée, Jean Nouvel a eu l'idée de présenter l'art Aborigène australien par le biais d'installations artistiques sur les plafonds et la façade du bâtiment de la rue de l'Université. Soucieux d'allier découverte artistique et exigence, le musée du quai Branly ainsi que les institutions australiennes ont accueilli avec enthousiasme ce projet et ont souhaité aller plus loin en choisissant de faire intervenir 8 artistes, 4 femmes et 4 hommes, appartenant à des communautés et cultures différentes (art des territoires et Urban art). Chacun est l'héritier de cet art millénaire transformé qui trouve aujourd'hui sa place dans les mouvements d'art contemporain.

Dans la culture traditionnelle occidentale, les plafonds peints n'ont pas toujours été considérés en tant que seuls éléments décoratifs, racontant souvent des histoires liées à la mythologie antique. De manière identique, les thèmes des peintures Aborigènes sont inspirés d'événements mythiques et illustrent, le plus souvent, la création du monde.

Aboutissement d'une démarche inédite, les plafonds peints du musée du quai Branly témoignent de la vitalité de la créativité contemporaine Aborigène et participent à la valorisation du grand héritage spirituel de ce peuple millénaire.

Les artistes et leurs réalisations

Mardayin at Milmilngkan (rez-de-chaussée, plafond de la librairie) et **Mardayin** (colonne dans la librairie)
de **John Mawurndjul** né en 1952, peuple Kuninjku, Ouest de la Terre d'Arnhem, Territoire du Nord

Jimbirla & Gernerre (extrémité Ouest de la façade sur la rue de l'université)
de **Lena Nyadbi**, née vers 1936, peuple Gija, Est du Kimberley, Australie-occidentale

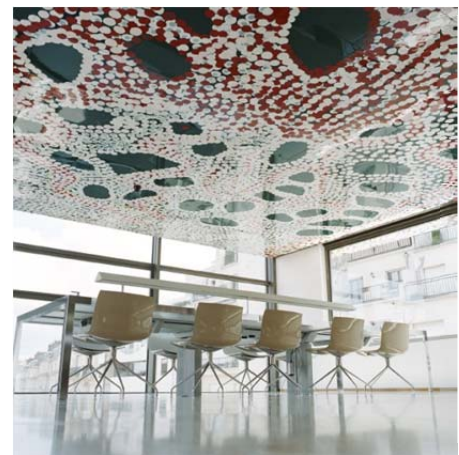
Thoowoonggoonarrin (rez-de-chaussée, faille à l'extrémité ouest)
de **Paddy Nyunkuny Bedford**, né vers 1922 – 2007, peuple Gija, Est du Kimberley, Australie-occidentale

Two halves with bailer shell (plafond de l'entrée du rez-de-chaussée) et **Museum Piece** (façade de verre sur la rue de l'université)
de **Judy Watson**, née en 1959, peuple Waanyi, Nord-Ouest du Queensland

Cloud (mur de la rampe d'accès au rez-de-chaussée)
de **Michael Riley**, 1960 – 2004, peuples Wiradjuri/Kamilaroi, Nord-Ouest de la Nouvelle-Galles du sud

Garak, the Universe (plafond du 2^e étage)
de **Gulumbu Yunupingu**, née vers 1925 - 2012, peuple Gunmatj, région Nord-Est de la terre d'Arnhem, Territoire du Nord

Wipu Rockhole (plafond du 3^e étage, extrémité Est)
de **Tommy Watson**, né vers 1935, peuple Pitjantjatjara, désert, de Gibson, Australie-occidentale



Tommy Watson, Wipu Rockhole, 2005.

Sans titre (Wirrulnga) (plafond du 1^{er} étage)

de **Ningura Napurrula**, née vers 1938, peuple Pintupi, désert de Gibson, Territoire du Nord Australie-occidentale

La réalisation de ce projet a été soutenue par le gouvernement australien via l'Australia Council, le Quai d'Orsay via le secrétariat permanent pour le Pacifique, par deux entreprises françaises : AM Conseil et Veolia Environnement et par un mécène privé : Martine et Bruno Roger.

Une visite inédite des fresques Aborigènes contemporaines sur les plafonds et la façade du musée est organisée pendant les vacances de la Toussaint. Habituellement fermé au grand public, le bâtiment Université ouvre exceptionnellement ses portes, pour permettre aux visiteurs de découvrir ses plafonds Aborigènes qui constituent **la plus grande installation permanente d'art indigène australien contemporain en dehors de l'Australie.**

*** L'art Aborigène dans les collections du musée du quai Branly**

La France a toujours eu un grand attrait pour l'art australien. Les objets les plus anciens furent rapportés par les grands voyageurs dans le Pacifique au début du 19^e siècle. Dans les années 1960, le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie a reçu un don de quelques 230 écorces de la Terre d'Arnhem et des poteaux funéraires de l'île Bathurst. Aujourd'hui les collections conservées au musée du quai Branly sont riches de 1 423 objets dont des armes, des boomerangs, des outils et des sculptures.

Le musée du quai Branly enrichit et valorise cette collection par une politique active d'acquisition de peintures acryliques sur toiles. Parmi les achats les plus importants de ces dernières années figurent une œuvre d'Emily Kame Kngwarreye, figure majeure de la peinture Aborigène des années 1990, ou encore une toile de Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, un des peintres les plus marquants de ces dernières années.

Une sélection de ces œuvres est présentée sur le plateau des collections.

*** Informations pratiques : www.quaibranly.fr**

*** Visuels disponibles pour la presse : <http://ymago.quaibranly.fr>** - Accès fourni sur demande.

Copyrights: Pour tous les visuels sauf mention contraire: © artists and their estates 2011, licensed by Aboriginal Artists Agency Limited and Papunya Tula Artists

Une collaboration entre la National Gallery of Victoria et le Museum Victoria.

En partenariat avec la Société Papunya Tula Artists Pty Ltd.

Une exposition itinérante de la National Gallery of Victoria.



Contact presse :

Pierre LAPORTE Communication - tél : 33 (0)1 45 23 14 14 - info@pierre-laporte.com

Contacts musée du quai Branly :

Nathalie MERCIER

Directrice de la communication
nathalie.mercier@quaibranly.fr

Magalie VERNET

Adjointe de la directrice de la Communication
Responsable des relations médias
magalie.vernet@quaibranly.fr

Lisa VERAN

Chargée des relations médias
33 (0)1 56 61 70 52
lisa.veran@quaibranly.fr

* Mécènes de l'exposition



AIR LIQUIDE, MÉCÈNE DU MUSÉE DU QUAI BRANLY ET DE L'EXPOSITION AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE. AUSTRALIE - TJUKURRTJANU

Dans la continuité de son partenariat avec le musée du quai Branly depuis 2009, le groupe **Air Liquide**, leader mondial des gaz pour l'industrie, la santé et l'environnement, a souhaité s'engager aux côtés du musée du quai Branly et soutenir l'exposition *AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE. Australie - Tjukurrjtjanu*.

Le groupe Air Liquide est aujourd'hui présent dans 80 pays parmi lesquels l'Australie. Sa présence géographique mondiale et la diversité de ses métiers conduisent Air Liquide à **intégrer et à valoriser une approche multiculturelle** dans l'ensemble de ses activités.

Le thème de cette exposition fait écho à l'importance que le Groupe accorde à la **diversité**, axe stratégique de la Politique Ressources Humaines d'Air Liquide, car source de dynamisme, de créativité et de performance.

Air Liquide met également à la disposition du musée du quai Branly les **compétences de ses équipes** ainsi que des **équipements adaptés** pour réaliser un nouveau dispositif d'anoxie, traitement de désinsectisation des œuvres par privation d'oxygène et injection d'azote, qui protège les œuvres d'art du **musée du quai Branly**.

Grâce à ces équipements, les œuvres datant parfois de plus de 500/1000 ans constituées des matériaux fragiles tels que le bois, des tissus ou même de papier peuvent être protégées et conservées sur le long terme.



LE FONDS HANDICAP ET SOCIÉTÉ ET ALAIN MIKLI INTERNATIONAL, MÉCÈNES DES DISPOSITIFS D'ACCESSIBILITÉ DE L'EXPOSITION AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE. AUSTRALIE - TJUKURRTJANU

Après avoir soutenu le musée du quai Branly en 2010 pour l'amélioration de la table tactile située à l'entrée du jardin, la Mutuelle Intégrance s'engage cette année au travers de son fonds de dotation. En 2012, le **Fonds Handicap & Société** a souhaité être aux côtés du musée du quai Branly et soutenir l'exposition *AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE. Australie - Tjukurrjtjanu* du 9 octobre 2012 au 20 janvier 2013 en permettant ainsi la mise en accessibilité de l'exposition pour les personnes en situation de handicap. Le Fonds Handicap & Société par Intégrance a pour objectif d'améliorer la situation des personnes handicapées, malades et dépendantes, en mettant en œuvre des actions innovantes notamment dans les domaines de la santé, de l'emploi, de la vie sociale et des loisirs. Soutenir le Fonds permet aux entreprises de bénéficier d'une communication éthique, d'accompagner les personnes les plus fragiles dans leur projet et parcours de vie.

L'histoire continue...

Le musée du quai Branly et **Alain Mikli International** poursuivent leurs efforts en matière de restitution en relief d'œuvres d'art pour les déficients visuels. Ainsi, après avoir exposé 7 œuvres sur le plateau des collections et avoir participé à l'exposition temporaire *MAORI : leurs trésors ont une âme*, Alain Mikli et le musée du quai Branly proposent aujourd'hui dans le cadre de l'exposition *AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGÈNE. Australie - Tjukurrjtjanu*, 4 interprétations tactiles d'œuvres représentatives de l'art Aborigène contemporain. Chaque interprétation est accompagnée d'un dispositif audio, en braille et gros caractères afin de faciliter l'aide à la découverte de ces œuvres. Au travers cette action de mécénat, Alain Mikli réaffirme son engagement : rendre les arts visuels accessibles à tous, y compris à ceux qui sont privés du sens de la vue.

* Partenaires de l'exposition

LE FIGARO

un événement
Télérama



TROIS
COULEURS





**1^{ère}, France 5 et France Ô,
partenaires officiels de l'exposition**

***AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGENE,
AUSTRALIE – TJUKURRTJANU***

1^{ère}, France 5 et France Ô se réjouissent d'être une nouvelle fois associées au musée du quai Branly à l'occasion d'*AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGENE, Australie - Tjukurrjtjanu*, une exposition exceptionnelle à découvrir dès le 9 octobre 2012.

Depuis le numéro spécial du magazine *Des racines & des ailes* sur France 3 lors de l'ouverture du musée en 2006, en passant par les documentaires *Maoris* diffusés sur France 5 et France Ô jusqu'à *Chamans, les maîtres du désordre* sur France 5... France Télévisions se félicite d'être un partenaire régulier du musée du quai Branly et de pouvoir l'accompagner en soutenant, à travers ses chaînes, 1^{ère}, France 5 et France Ô, une si belle exposition.

Ce partenariat est le reflet de l'engagement quotidien de France Télévisions en matière d'art et de culture. Témoigner des courants qui agitent les sociétés, cultiver le goût des autres, vivre au rythme des civilisations d'ici ou d'ailleurs, mieux comprendre le monde ainsi que l'histoire et les enjeux du XXI^e siècle, tels sont les objectifs partagés par les différentes chaînes du groupe France Télévisions.

AUX SOURCES DE LA PEINTURE ABORIGENE, Australie - Tjukurrjtjanu sur France Télévisions représente le choix d'une culture généreuse, accessible, enthousiaste, une culture mise à la portée de tous, une invitation au voyage et à la découverte.

Retrouvez France Télévisions sur Internet
www.francetelevisions.fr

francetélévisions