

Le paysage australien entre rêve et modernité

FRANÇOIS SPICA

From the front veranda the scene was a straight-cleared road, running right and left to Outback, and to Bourke (an ankle-deep in the red sand dust for perhaps a hundred miles) ; the rest blue-grey bush, dust and the heat-weave blazing across every object.

Henry Lawson, 1991.

EN 1996, lors des élections fédérales australiennes, nombre de journaux ont posé la question de l'identité nationale en plein débat sur l'avenir républicain ou monarchique du pays. Avec une constitution prônant le multiculturalisme et face à la diversification croissante des origines des immigrants dont l'Asie fournit désormais la plus grande part, existe-t-il un idéal australien auquel pourraient se rattacher les nouveaux arrivants ? En effet, l'Australie est un pays culturellement marqué par les Anglo-saxons qui longtemps ont nié la dimension aborigène de l'espace. Ce pays a été transformé par une colonisation qui se voulait exemplaire parce que l'on se sentait complexé par son éloignement de la métropole. L'Australie est ainsi amenée à repenser continuellement son rapport à la nature d'un monde qui n'était pas sien à l'origine, et que l'on a dû apprendre à aimer. De nos jours, le désir de Réconciliation nationale pousse à chercher des repères identitaires dans le *Dreamtime* aborigène (Temps du Rêve). Cette conception aborigène du territoire fait de la nature un paysage marqué par les influences transcendantes qui

s'adressent aux hommes initiés par les rêves. Un problème naît lorsqu'il faut intégrer l'apport aborigène sans pour autant renier les apports multiculturels des néo-Australiens. La Nature et sa protection deviennent ainsi les préoccupations identitaires pressantes de la population et des politiques depuis une trentaine d'années : peut-on se permettre de perdre un des moyens d'unifier la société que des tentations discriminatoires écartèlent en groupes distincts ? Car parmi les réponses données aux journaux qui interrogeaient les passants, un des clichés les plus tenaces sur l'australianité décrivait l'Australien-type, blond aux yeux bleus (et surfeur pour la frange la plus jeune), bien loin des *black boys* aborigènes (terme censuré par le *politically correct*) ou des Asiatiques qui viennent prendre leur part du rêve australien. Si, comme Augustin Berque (1994), on considère que « le paysage est une entité relative et dynamique, où nature et société, regard et environnement sont en constante interaction », le paysage naît alors de la profonde relation entre le regardant et le regardé et se crée en jouant sur différentes échelles de temps

et d'espace, sur les deux plans. Nous pouvons donc à juste titre nous interroger : comment s'effectue la recomposition identitaire australienne autour d'une nature et d'un paysage, le bush, notion vague s'il en est ? Nous l'aborderons par le côté artistique de la question car ce sont les artistes-peintres ou les écrivains qui, les premiers, sont partis à la redécouverte de cette île-continent et ont appris à la faire aimer.

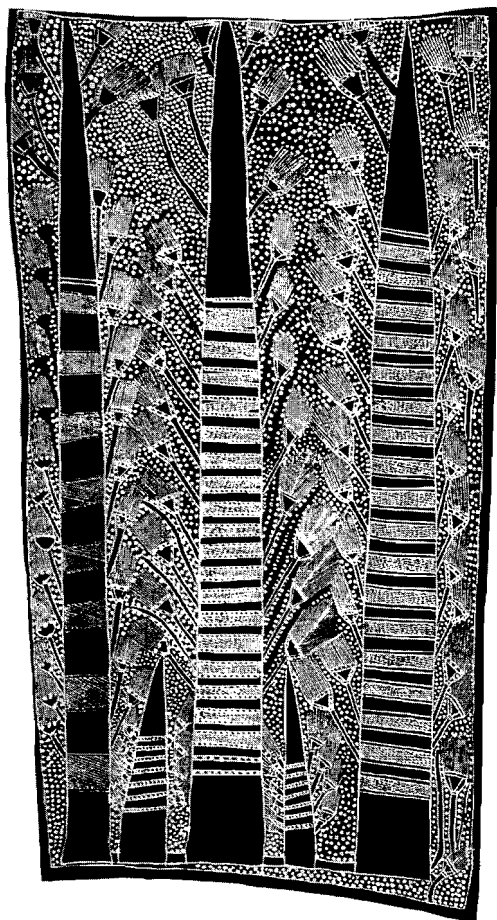
La perception aborigène de l'espace est tout à fait originale car elle procède d'une fusion entre l'individu et le paysage qui l'entoure. La nature qui, pour les néophytes comme nous, semble vierge est en fait un paysage marqué par les divinités et autres esprits du panthéon aborigène. Le territoire est ainsi conçu et *entretenu* traditionnellement comme un paysage.

Le temps de la genèse aborigène est appelé, selon l'expression consacrée, Temps du Rêve (*Dreamtime*). Chaque *rêve* est la description du processus d'information de l'espace et des habitants par la parole des êtres mythiques originaux. *Rêver*, surtout dans un lieu sacré, est pour les Aborigènes le moyen de se retrouver en contact avec leurs ancêtres, avec les totems claniques et de s'initier à la signification profonde des éléments du paysage. Pendant des siècles, les Aborigènes ont reproduit les mythes fondateurs de leur pays lors de cérémonies (ou *business*) qui permettaient l'accès à la signification des dessins pariétaux ou corporels de ces mythes. Chaque végétal, chaque animal, chaque minéral est une bribe du *Rêve* primordial, parole sacrée et sibylline que le *businessman* aborigène peut interpréter selon son degré d'initiation. Cette kabbale du paysage demeure propriété héréditaire de chaque individu adulte qui seul peut autoriser la représentation de son rêve pour des cérémonies. Le rêve « *fournit le cadre idéologique qui permet à la société humaine de se maintenir dans*

un équilibre harmonieux avec l'univers ; c'est une charte dont l'autorité a été sanctifiée par le temps » (Caruana, 1994 : 10).

Nommer et dessiner relèvent, chez les Aborigènes, d'un acte symbolique extrêmement fort qui ne peut s'accomplir qu'après une longue initiation. C'est accomplir à son tour l'acte de création des êtres mythiques, c'est mêler à nouveau par la parole, comme aux premiers temps du monde, le sacré et le profane ⁽¹⁾. Le prestige d'un grand initié se mesure à l'aune de son savoir-dire (= interpréter) et de son savoir-représenter (= transmettre). Chaque groupe aborigène sillonne son territoire, croise celui d'autres groupes et se ressourcent dans les cérémonies qui alimentent spirituellement les individus, en faisant resurgir du lieu la puissance de l'être mythique qui s'y est déposée. Les rêves forment ainsi des réseaux denses qui constituent une carte fusionnelle des clans au territoire. « *Dans le Nord-Ouest de la Terre d'Arnhem, de l'île Galiwinku à Yirrkala et le long de la côte vers le sud, l'affiliation clanique joue un rôle primordial. Dans le domaine de la peinture, la composition repose sur des structures sous-jacentes, véritables archétypes permettant d'identifier chaque clan et de dessiner symboliquement la carte de son territoire. Ces structures traduisent sous une forme codée les divers types de rapports qui existent entre les personnes, les pays et les héros ancestraux* » (ibid. : 59). La constitution d'un idiome iconographique est largement partagée par les groupes aborigènes

1. Chez les Yolngu en Terre d'Arnhem, au nord de l'Australie, séparés comme toutes les autres tribus en deux moitiés complémentaires, « *l'histoire du Grand Python sacré Witij et des sœurs Wagilag compte parmi les récits mythiques les plus importants de la moitié Dhuwa. Elle relate les actes créateurs des sœurs mythiques au cours d'un voyage qui a commencé dans le Sud-Est de la Terre d'Arnhem et dont le point culminant est une rencontre épique avec Witij* » à l'origine de la première mousson et de sites particuliers. Les deux sœurs, « *tandis qu'elles avancent, [...] rencontrent des animaux, des plantes et des pays qu'elles nomment et, ce faisant, à qui elles confèrent existence* » (Caruana, 1994 : 47).



D. R.

qui emploient toutefois des rhétoriques symboliques différentes.

Pour les Aborigènes, l'identification au paysage australien est totale. Les *Rêves de la Fourmi à miel, du Python Arc-en-ciel, de l'Igname*, aux noms, pour nous, pleins de poésie, laissèrent totalement indifférents les premiers colons européens qui ne comprirent rien de la perception proto-paysagère du territoire qu'avaient les indigènes. Les débuts de l'Australie européenne furent une période de déclin et de fragilisation du *Dreamtime*, remplacé par les canons académiques des artistes anglais.

En terre d'antipodes, tout s'inverse. Quelle

ne fut pas la surprise des colons de voir le soleil au Nord, de découvrir des animaux étranges mêlant, paradoxalement pour certains, le mammifère et l'oiseau. La terre elle-même si fertile d'apparence se révèle être de médiocre qualité et la faim tenaille souvent les premiers arrivants. Que dire enfin des sauvages, noirs comme du charbon et qui n'ont vraiment rien des « bons sauvages » tant décrits par les récits de voyage. Dans cette terre qui ne répondait en rien aux critères d'ordre et de rationalité des Lumières, la Couronne anglaise allait tenter de réaliser un de ses rêves les plus chers : effacer l'échec des colonies américaines (White, 1981 : 47-62). L'éloignement conjugué à la qualité de colonie pénitentiaire ne pouvait produire que des colons désireux de se conformer de manière plus orthodoxe aux théories ambiantes afin de ne pas se faire oublier de la métropole.

Sans aucun doute, les premiers temps de l'exploration de la Nouvelle-Hollande ont-ils été marqués par la découverte et la représentation des curiosités d'un lieu qui n'en manquait pas. La valorisation de l'étrange passait par la réalisation de planches naturalistes. Les premiers artistes étaient pour l'essentiel de passage et accompagnaient les expéditions d'exploration afin de satisfaire l'inventaire de ce qui pourrait être utile à la colonie naissante ou donner des vues plus ou moins ethnologiques sur les populations indigènes. Une vingtaine d'années furent nécessaires à l'installation permanente des premiers artistes. En effet, la colonie prenait forme et les colons volontaires (*free-settlers*) débarquaient de plus en plus nombreux : vers 1851, les *free settlers* constituaient 41 % de la population des Nouvelles-Galles-du-Sud (White, *ibid.*, 29). Un sentiment partagé animait ces nouveaux arrivants. Le sublime se mêlait au pragmatique. Sur une terre déclarée vacante puisque les Aborigènes ne pouvaient prétendre la posséder sans avoir érigé des marqueurs « civilisés » dessus, quel rôle va s'assigner le nouveau-venu ? Quels marqueurs identitaires forgera-t-il ?

Ces marqueurs identitaires ont été importés au début de la colonisation comme le reste. Le *Colonist*, à la différence du *Settler*, est animé par une volonté de faire vite et de dégager rapidement des bénéfices d'une terre seulement source d'enrichissement. Il ne considère pas encore ce lieu comme sien. Ce décalage donne naissance à une peinture conforme aux canons anglais: l'Australie n'est qu'un prétexte à variations sur le thème du paysage réglé des jardins et des natures domestiquées (2). Seront mises en valeur les réussites des *selectors* qui permettent à la civilisation de pénétrer physiquement et culturellement dans ces espaces vierges. Les Australiens de l'époque associent symboliquement la hache et les sombres billots d'eucalyptus.

Ce paysage, dans lequel les repères traditionnels manquent pour les Européens, ne pouvait être ressenti si ce n'est de manière superficielle : nulle hamadryade, nul sylphe, nul faune ni Diane en train de courser à la Lune les gibiers, qui permettent la fusion rapide de l'Européen à cette nature si différente. Il n'y a pas même les correspondances entre l'Amérique du Nord et l'Europe où faune et flore se ressemblaient. La perception et l'intégration de ces nouvelles terres dans l'univers mental des néo-Australiens, peu éduqués pour la plupart et qui ne comptaient passer qu'une partie de leur vie aux antipodes, ne pouvait être que radicale : à l'exubérante Nature, Raison ordonnera. Le processus d'assimilation de nouvelles caractéristiques australiennes est d'abord, et demeure pour beaucoup, un processus de transformation totale des conditions locales. Le paysage n'est pas encore la matrice consciemment perçue qui imprimera son sceau sur le caractère de chaque Australien. C'est pour plusieurs décennies le contraire.

2. Ainsi Richard White relève t-il : « *Thomas Mitchell, exploring "Australia felix" in 1836, thought the country "had so much the appearance of a well kept park" that he was loathe to drive his cart across it* » (1981 : 30).

Peu à peu, se dessine à partir du milieu du XIX^e siècle une autre perception du milieu de vie. Les colons (*colonists*), animés d'une vocation australienne plus ou moins temporaire, sont devenus des colons permanents à la recherche d'une refondation de leur vie (*settlers*). Le décalage entre l'Européen et l'étranger de la nature diminue : alors qu'au départ, seuls les Aborigènes semblaient pouvoir vivre avec aisance et harmonie dans ce milieu à tout le moins hostile, les néo-Australiens s'insèrent de mieux en mieux à leur manière. Solidarité, amitié, volonté et ressourcement dans le *bush*, cet espace qui n'est ni rural, ni urbain, ni un désert au sens strict. L'*Outback* est lui-même l'impasse sur laquelle butent longtemps les expéditions de découverte du territoire. Il est l'épreuve ultime à laquelle peut se confronter l'explorateur fort de sa foi dans les ressources humaines. Cette confiance se ressent dans les différentes formes artistiques. Les tableaux présentent des paysages où l'homme civilisé s'est installé, a transformé la nature vierge en une nouvelle Arcadie ; là se trouve la vigueur des premiers temps, là, la quiétude des travaux des champs, là, la civilisation dans son expression la plus noble.

La vision s'élargit pour chercher le *sublime*. L'âme s'élève grâce aux beautés naturelles et aux vastes étendues. Disparaissent les pittoresques Aborigènes qui peuplaient régulièrement les œuvres de la période précédente. Défriché et marqué par les traces permanentes de l'homme civilisé, le *bush* perd de son agressivité, de son hostilité et de son étrangeté : l'homme blanc n'est plus « aliéné » par la Nature qu'il rencontre car elle est progressivement devenue partie intégrante de sa personnalité.

Nouvelle Arcadie, terre promise des immigrants qui la découvrent depuis le bateau, après des longues semaines en mer. Comme le remarque Andrew Hassam dans les journaux intimes, les prétendants à la sortie de leur « Égypte » européenne (3), animés d'un ineffable



Frederick McCubbin,
Down on his Luck,
1889.
(D.R.)

sentiment, prennent contact avec ce qui sera leur nouvelle patrie par une très conventionnelle locution empruntée à la Bible; *Promised Land in the Great South Land*. Certes, les tableaux ne montrent pas que la réussite d'un monde bucolique digne des *Géorgiques* de Virgile. L'échec est aussi formateur du caractère trempé des Australiens : le *bush* est la pierre de touche de la solidité de l'homme. On s'y affronte, on devient Homme à son éprouve, rite initiatique et purification d'une âme qui, au contact de l'air émoullent et énervant des villes, s'enfonçait un peu plus chaque jour dans le péché. *Down on his luck* de Frederic McCubbin (1889) est l'illustration de ce *bush* à la fois vaste et intime. Dans ce sous-bois clair, sans spécificité autre, l'impression d'isolement resserre autour du *settler* le paysage et le réduit à une dimension très humaine. Dépourvu de l'investissement culturel et sentimental que peut avoir la nature européenne, le *bush*, dans son seul fait

d'être, se montre dans une vérité crue, à la fois familière et étrange. Il agit comme un miroir qui renvoie une image de celui qui s'y aventure sans complaisance ni parti pris. L'homme se retrouve seul avec lui-même dans une *Otherness* qui ne lui est toutefois plus si *alien*. Abram Louis Buvelot, Suisse d'origine et Australien d'adoption, qui a apporté le style de Barbizon, peut être considéré comme celui qui dans les années 1860 a su introduire ce changement : « *Buvelot thus turned Australian painting from its concern with the strangeness of nature – whether beautiful or terrifying or both to the spectacle of its domestication* » (Allen, 1997 : 54).

La grande période de l'apprentissage de l'australianité est ouverte avec l'école de peinture d'Heidelberg, bourgade rurale près de Melbourne, où aimaient à se rendre un groupe de jeunes artistes qui ont découvert à Paris et en Europe, pendant leur formation artistique, les impressionnistes et l'école de Barbizon. Tout d'un coup, la touche se fait plus vibrante, la lumière atteint l'intensité du réel. Les thèmes choisis montrent l'Homme en train d'accomplir sa tâche civilisatrice et montrent les

3. Cf. Andrew Hassam, « *at six o'clock the land of Promise came into view* ». *The immigrant Landscape*. (Ballyn et al., 1995 : 104-111).

Australiens attelés à leur terre. Ils sont dans leur milieu au même titre que les autres. Ce n'est plus un paysage étranger mais un paysage approprié : (...) « *they discovered the historical and political vision which made it possible to build a home among them* » (Allen, *ibid* : 58).

Nous sommes bien éloignés avec Streeton, McCubbin (1855-1917), Roberts (1856-1931) ou Abraham, de cette *weird melancholy* que Marcus Clarke décrivait vingt ans à peine en arrière (4). Le caractère « nationaliste » de cette école de peinture n'échappe à aucun Australien. Ainsi, dans l'exposition qui était consacrée par la National Gallery of Victoria à Arthur Streeton en 1996, le premier cartel explicatif que l'on rencontrait disait-il :

« *Traditionally, [the school of Heidelberg illustrated] scenes that embraced the nationalistic concerns of the last two decades of the nineteenth century. The 1880s and 1890s have long been regarded as the period in which the first truly national school of painting emerged, and subsequently, as the golden age of Australian painting* (5) ».

Ces scènes étaient majoritairement illustratives de la vie de pionniers dans laquelle la vie citadine essayait de se refonder. Même en ne fréquentant que de loin la nature, en s'approchant du *bush* grâce aux parcs nationaux qui commençaient à apparaître en périphérie

urbaine (6), la ville se sentait des affinités profondes avec cette nature, cette lumière éblouissante, *the glare*, ces couleurs, monotones à qui n'y prête attention, mais toutes en nuances et variété pour le regard attentif et ému.

Les écrivains ne sont pas en reste par rapport aux peintres, et les chroniques imaginaires ou réelles de la vie dans le *bush* font grossir les tirages des éditeurs. Gordon, Lawson, « Banjo » Patterson, ... autant de noms qui font vibrer la corde sensible australienne, même si de nos jours cette corde devient de plus en plus intellectuelle.

Le sentiment national entre en conjonction avec les efforts des artistes pour fonder une vision proprement australienne de leur paysage et de leur vie, où la virilité, l'amitié pionnière (*mateship*), le *billy pot* bouillant sur le feu de camp, les *bushrangers* (Ned Kelly en est le plus fameux représentant, sorte de Mandrin local), les *squatters* et les *settlers* assoient les mythes de la nouvelle Australie et lui donnent enfin cette épaisseur historique et affective qui manquait tant aux premiers colons. Cent ans après la première installation, cette terre est devenue celle des ancêtres, la nouvelle mère dont on naît, dont on s'alimente et à laquelle on retourne à sa mort.

Au tournant du siècle, une hésitation succède à la confiance assurée des deux dernières décennies : les arbres abattus, symboles d'une réussite de l'implantation, sont remplacés par les derniers survivants de l'éclaircissement des forêts. Les animaux qui paissent tranquillement ou qui retirent les troncs coupés renforcent l'impression de fin d'un monde. La contestation scientifique et pré-écologique de l'impact des mines ou des coupes claires sur les approvisionnements en eaux des villes rend

4. Clarke est abondamment cité par toutes les sources qui s'intéressent à l'Art en Australie. Il écrivait ainsi : « *What is the dominant note of Australian scenery? That which is the dominant note of Edgar Allan Poe's poetry - Weird Melancholy. (...) No bright fancies are linked with the memories of the mountains. Hopeless explorers have named them out of their sufferings - Mount Misery, Mount Dreadful, Mount Despair.* » Cité par Laurie Clancy dans *Imagined Landscapes*, (Ballyn et al., 1995 : 17-48).

5. Geoffrey Smith, 1995 : 9. Richard White (1981 : 106-109), insiste sur ce point en montrant que l'intérêt des artistes était lié à celui des journaux locaux. « *For the writers and artists, it was in their professional interest to adopt and popularise a nationalist interpretation of Australian cultural development, to perpetuate the idea that the particular image of Australia which they had created was somehow purer, and more real than any other.* »

6. *Royal National Park*, en 1876 à quelques kilomètres du centre de Sydney, était rapidement devenu le lieu de promenade privilégié d'urbains préoccupés par l'hygiénisme et la démocratisation des sciences naturelles avec les *Field Naturalists' Clubs*.

la prise de conscience plus forte encore. La grande concurrence entre le *yeoman* et le *squatter* devient la concurrence entre deux conceptions du développement comme le montre très bien J.M. Powell (1976 ; 1992). Bien que non remis en cause, le développement est tempéré dans ses ardeurs par les nécessités très matérielles de la ville. La terre promise doit être défendue contre la dilapidation de ses fruits dans une gestion déraisonnée.

Réapparaissent alors, dans les tableaux, les Aborigènes que l'on avait fait disparaître. Les motifs picturaux tendent vers une abstraction raisonnable, une exaltation de la nouvelle vigueur du peuple australien en réaction à la relative décadence ou l'efféminisation de la population métropolitaine, en valorisant les loisirs de plein air, surtout les sports aquatiques et la randonnée. Les *Bushwalking Clubs* apparaissent avant guerre un peu partout et regroupent des centaines de milliers de pratiquants depuis les années trente jusque dans les années cinquante et soixante. La Grande Crise et la Seconde Guerre mondiale changent l'assurance et font se réinterroger les Australiens sur la perception de leur territoire avec une acuité traduite par des tendances surréalistes ou expressionnistes (à la Kokoschka) incarnées par Albert Tucker (né en 1914), Sidney Nolan (1917-1992), Arthur Boyd (né en 1920), James Gleeson ou encore Russel Drysdale (1912-1981) qui part à la redécouverte de l'*Outback* et des réalités de la vie aborigène de son époque, pour enquêter sur les conséquences de la terrible sécheresse de 1944. Christopher Allen évoque cette période comme celle de l'*Uninhabitable*, évoquant par là les difficultés des Australiens à se retrouver pleinement dans un paysage dont on commence à prendre conscience qu'il était autrefois habité par les Aborigènes. De plus, l'image du pionnier armé de sa hache correspondait moins à une nation toujours plus urbaine. Les échappatoires (*Escape routes*) ouvrent sur l'abstraction, une

abstraction qui ne se détache pas de son environnement comme en témoignent les nombreuses œuvres exposées dans les galeries « nationales » de chaque État. Fred Williams évoque ainsi dans ses « Paysages » des années soixante-dix et quatre-vingt, les immensités de l'Australie dont l'abstraction n'est qu'un prétexte à un nouvel impressionnisme. Passe l'air entre chaque goutte-arbre, et soulève une fine poussière qui embrume le tableau et se mêle aux exhalaisons bleuées et parfumées de la végétation dispersée.

Dans cette période émerge de plus en plus une reconnaissance des droits des Aborigènes et l'on redécouvre progressivement leur vision si particulière. Parqués dans des réserves, les premiers Australiens ont vu leurs familles dessoudées pendant des dizaines d'années. Rejetés dans les bas-fonds de la ville et, mieux encore, loin de toute ville, ne suscitant souvent d'intérêt qu'ethnologique ou sociologique pour mieux montrer leur dégradation par rapport aux *White Australians*, ils ont accueilli avec satisfaction et soulagement l'arrêt des politiques discriminatoires dans les années soixante-dix, à défaut des habitudes prises par la population. L'accès même médiatique à une sorte de sens de leurs peintures et gravures, abstraites et fugaces pour la plupart, permet à leurs œuvres de rencontrer un marché d'amateurs tant en Australie qu'en-dehors. Si les productions des *Outstations* où se regroupent par dans les Aborigènes, restent dans une veine traditionnelle, les productions des Aborigènes urbains sont beaucoup plus variées dans leurs modes d'expression comme dans leurs supports. L'affiche polémique-politique connut par exemple un grand succès dans les années précédant la célébration du bicentenaire de Botany Bay en 1988, du fait de la facilité de sa mise en œuvre et de l'investissement de départ relativement faible.

C'est grâce à leurs œuvres que, dans le cadre des *Land Rights*, ils prouvent la permanence de

leur installation dans un lieu et récupèrent le titre de propriété sur des terres depuis longtemps passées sous le contrôle des autorités anglo-saxonnes. Ainsi, des sites symboliques comme Uluru-Ayers Rock ou Kakadu sont-ils redevenus officiellement aborigènes, restant concédés emphytéotiquement aux services des parcs nationaux de la Fédération.

Ainsi le paysage australien est-il le fondement profond de l'identité dans lequel les immigrants d'hier et d'aujourd'hui vont puiser. La perception pionnière de l'espace est en régression forte : elle correspond à une vision rurale ; elle ne correspond plus à la perception territoriale d'une population essentiellement urbaine, redoutant pour une bonne part l'« américanisation » des mœurs. Le rapprochement entre les Américains et les Australiens est aisé : pays de pionniers défrichant avec foi un monde nouveau, une *Terra Nullius* aux dépens des populations autochtones. Si dans les années cinquante et soixante, l'Amérique imposait fortement son empreinte dans le paysage urbain et même rural, le développement des télécommunications intercontinentales avec le Royaume-Uni a procédé à un rapprochement fort.

Attachés à leur passé anglais revigoré au contact de la nature sauvage du *bush*, les néo-Australiens tentent parfois difficilement de trouver une voie moyenne entre la restitution aux Aborigènes de leur culture, c'est-à-dire de leur paysage imprégné de forces mythologiques, et la conservation de leurs propres repères identitaires dans ces mêmes paysages, où la souffrance, la sueur des premiers colons, et maintenant les préoccupations environnementales les structurent d'une autre manière, tout aussi respectable. Les efforts des artistes se sont révélés fructueux dans les premières étapes de l'élaboration. Ils sont maintenant relayés par des dizaines d'as-

sociations pro-environnementales qui pratiquent le *lobbying* avec une grande efficacité. Aujourd'hui cette question apparaît d'autant plus pressante que le débat sur le régime pose de manière renouvelée la question du référent unificateur ; la monarchie ne fédère pas les hommes de la même manière que la République. La Nature permettra-t-elle de réduire les clivages sociaux profonds qui demeurent, particulièrement entre les Aborigènes et les néo-Australiens, grâce à des politiques de cogestion des parcs naturels ? Enfin, avec l'emblème de la Fédération encadré par un Kangourou et un Emeu, ne peut-on pas voir un symbole très fort de cette conscience que le paysage australien est un des fondements majeurs de l'identité nationale ?

BIBLIOGRAPHIE

- Allen (C.), 1997. *Art in Australia, from Colonization to Postmodernism*. Collection World of Art, Londres, Thames and Hudson, 224 p.
- Ballyn (S.), MacDermott (D.), Firth (K.), (eds.) 1995. *Australia's Changing Landscapes, Proceedings of the Second EASA Conference*. Universitat de Barcelona, 239 p.
- Berque (A.), *et alii*, 1994. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Éditions, Paris, 128 p.
- Caruana (W.), 1994. *L'Art des Aborigènes d'Australie*. Coll. L'univers de l'Art, Thames and Hudson, Paris, 216 p.
- Lawson (H.), 1991. *Joe Wilson's Mates*. Coll. Australian Classics, Seal Books, Sydney, 454 p.
- Powell (J.M.), 1976. *Environmental Management in Australia : 1788-1914*. Oxford University Press, Melbourne, 191 p.
- Powell (J.M.), 1992. « Le mythe du Yeoman en Australie ». *Géographie et Culture*, tome 2, Paris : 35-44.
- Smith (G.), 1995. *Arthur Streeton, 1867-1943*. National Gallery of Victoria, Melbourne, 200 p.
- White (R.), 1981. *Inventing Australia*. Allen and Unwin, New South Wales, 205 p.