



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 <sup>(1)</sup>. 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).







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 épreuve, 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 réussite 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*.



