



HAL
open science

Mémoires et récits du rock art : éléments d'une contre-histoire en Australie

Alexis Cucuat

► **To cite this version:**

Alexis Cucuat. Mémoires et récits du rock art : éléments d'une contre-histoire en Australie. Histoire. 2022. dumas-04543277

HAL Id: dumas-04543277

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04543277>

Submitted on 12 Apr 2024

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

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

Copyright

AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

DEPARTEMENT D'ETUDES DU MONDE ANGLOPHONE (DEMA)

**Mémoires et récits du rock art : éléments d'une contre-
histoire en Australie**



Mémoire en vue de l'obtention du Master Etudes Culturelles,

Parcours Monde Anglophone

Sous la direction de

Pr. Matthew Graves

Présenté Par

ALEXIS CUCUAT

LERMA – EA 853

Session de novembre 2022

AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

DEPARTEMENT D'ETUDES DU MONDE ANGLOPHONE (DEMA)

**Mémoires et récits du rock art : éléments d'une contre-
histoire en Australie**



Mémoire en vue de l'obtention du Master Etudes Culturelles,

Parcours Monde Anglophone

Sous la direction de

Pr. Matthew Graves

Présenté Par

ALEXIS CUCUAT

LERMA – EA 853

Session de novembre 2022

Remerciements

Je souhaiterais ici remercier chaleureusement mon directeur de recherche, le Professeur Matthew Graves qui a accepté deux années durant de superviser mes balbutiements dans la recherche universitaire. Sa patience, sa compréhension, son ouverture d'esprit et ses conseils précieux m'ont toujours ouvert les portes que je m'obstinais à fermer. Sa confiance indéfectible en moi m'a profondément touchée.

À Ibrahim ; nos échanges, son soutien, sa confiance aveugle, son amitié : merci.

À Rama, pour sa gentillesse et ses aires solaires dans un monde que je trouve bien sombre.

À Jérôme, pour sa compréhension, ses conseils, sa réceptivité ; enfin, pour son expérience partagée.

À S. Etienne, vous ne lirez sûrement jamais ce travail, vous ne loupez rien ; pourtant si ce n'avait été pour votre travail et votre confiance ces deux années durant, il n'en serait rien. Il n'y a pas de mots, seul le plus beau des silences.

Introduction

Le rock art se meurt, et avec lui la mémoire des populations aborigènes d’Australie. Début juillet 2022, Josie Alec et Raelene Cooper, deux femmes appartenant à la population aborigène Mardudunera, dans la région de Pilbara en Australie Occidentale, se retrouvaient à Genève afin d’exposer devant l’ONU les dangers encourus ainsi que les destructions observées dans la péninsule de Burrup¹. Le rock art présent en Murujuga étant au centre de cette intervention. En effet, celle-ci était motivée par la présence de projets et d’industries, principalement liées à l’extraction de gaz et la production de fertilisants, au sein de la péninsule de Burrup, ou Murujuga en langue vernaculaire aborigène. En ligne de mire, le projet d’extraction de gaz Scarborough de l’entreprise Woodside qui incarne à lui seul les diverses problématiques, sinon toutes, rencontrées par les populations aborigènes de la région. En effet, ce projet, et avec lui la présence d’industries en Murujuga, est accusé d’être un danger pour le climat et la biodiversité locale, la santé des habitants ainsi que la culture des Aborigènes ; cela plus spécifiquement par la destruction du rock art présent dans la péninsule de Burrup. Un site qui fait l’objet d’une demande d’inscription au sein de la liste du patrimoine mondial de l’UNESCO depuis fin janvier 2020² en raison de son importance culturelle pour les populations aborigènes ainsi que pour les plus d’un million de pétroglyphes qui parsèment cette région.

Les remous causés par cette affaire ne sont en rien singulier. Ils sont au contraire emblématiques de toutes une série de demandes visant à un meilleur encadrement et une meilleure gestion ainsi que protection et conservation de sites australiens bien souvent tenant de la culture aborigène. Ces demandes regroupent les préoccupations relatives aux peurs de ces populations quant à la disparition de leur culture ainsi que la destruction de leurs sites sacrés. Des peurs qui sont loin d’être de simples fantômes sans expressions tangibles. Une nouvelle fois, un évènement incarne à lui seul les craintes de ces

¹ Pour plus de détails, à partir du point de vue des communautés aborigènes, voir Josie Alec, Raelene Cooper, « We must defend Australia’s ancient history from further desecration », *Sydney Morning Herald*, 12 juillet 2022 et Rachael Knowles, « United Nations fronted by Traditional Owners fighting to save Country », *National Indigenous Television*, 7 juillet 2022.

² La demande et sa description sont à retrouver sur la fiche du bien en question au sein de la liste indicative de l’UNESCO relative à l’Australie : Convention du patrimoine mondial, « Murujuga Cultural Landscape », *UNESCO*.

populations aborigènes : la destruction d'un site sacré aborigène³ localisé dans les Gorges de Juukan en Australie Occidentale par l'entreprise minière Rio Tinto le 24 mai 2020. Alors que, comme le rapportait à l'époque *The Art Newspaper*, ce type d'événement tend à remettre sous le feu des critiques les différentes clauses internes aux lois⁴ dites « heritage » et surtout « Aboriginal heritage » des divers états et territoires australiens et plus globalement du Commonwealth Australien. C'est le plus souvent la protection de ces mêmes lois ainsi que celle induite par le caractère de patrimoine national et de patrimoine mondial qui sont recherchées par les organismes et associations de protection et de conservation australiens.

Ces demandes mettent en évidence plusieurs caractères – de nature politique, patrimoniale et culturelle, ainsi qu'environnementale – internes à cette dialectique qu'il est nécessaire de souligner.

En Australie, comme ailleurs dans le monde⁵, le rock art est indéniablement sujet à diverses pressions, d'ordre naturel ou humain. Principalement amenée dans la sphère publique par un collègue d'archéologues ainsi que par les communautés aborigènes d'Australie, cette problématique fait de plus en plus l'objet des titres d'articles de presse depuis une dizaine d'années. Dans un titre de 2011 quelque peu tape à l'œil, le magazine d'archéologie *Current World Archaeology* laissait entendre que la moitié du rock art présent en Australie pourrait disparaître dans les cinquante prochaines années⁶. En 2014 c'était au tour de Paul Taçon dans un article de *The Conversation* de pointer les « forces naturelles et culturelles⁷ » auxquelles le rock art est soumis et qui tendent à le mettre en péril. Dans « Why Australia's Aboriginal rock art will disappear »⁸, Jens Korff, le

³ Emma Young, Nick Toscano, « 'Incomprehensible': how Rio Tinto reduced a 46,000 years of history to rubble », *WAtoday*, 5 juin 2020.

⁴ Le journal souligne ici la présence de la clause 18 de l'Aboriginal Heritage Act de 1972, validé en 2013, de par ses effets sur l'asymétrie des pouvoirs et des initiatives données à l'exploitant minier : Elizabeth Fortescue, « 'Broken' heritage laws : Australia launches investigation after 46,000-year-old Aboriginal rock art is obliterated », *Art Newspaper*, 2 juillet 2020.

⁵ En 2008, Jean Clottes, un préhistorien français spécialiste de l'art du Paléolithique, publiait un article dans le *Journal of Anthropological Research*. Dans cet article il y défendait la nécessité de mieux protéger et conserver le rock art autour du globe. Il exposait ainsi que l'environnement entourant le rock art est tout autant important que l'objet artistique en lui-même, mais aussi que le rock art est à la fois objet d'art et de recherche mais surtout vecteur d'informations historique et ethnographique. La protection de ces sites se joue donc, pour Jean Clottes, au niveau éducatif et informatif des citoyens. Il en venait donc à souligner l'importance jouée par les programmes d'ordre patrimoniaux tel que celui du Patrimoine Mondial de l'UNESCO dans la catégorisation, la gestion, la protection et enfin la conservation des sites de rock art de par le monde. Voir Jean Clottes, « Rock Art: An Endangered Heritage Worldwide », *Journal of Anthropological Research*, Printemps 2008, Vol. 64, N°1, p. 1-18.

⁶ « Australia's rock art threatened », *Current World Archaeology*, 6 septembre 2011.

⁷ Dans le texte : « natural and cultural forces », voir Paul S.C Taçon, « Australian rock art is threatened by a lack of conservation », *Conversation*, 17 octobre 2014.

⁸ Cet article date du 13 Janvier 2020.

créateur du site internet centré sur la culture aborigène *Creative Spirits*, reprend les différentes menaces auxquelles le rock art fait face tout en ne manquant pas de souligner lui aussi que d'ici 2060 la moitié du rock art australien pourrait avoir disparu. Deux types majeurs de pressions ressortent de ces articles : celles d'ordre naturel, principalement climatiques, et celles d'ordre humain. En cause le réchauffement climatique de la planète : feux de brousses, tempêtes et cyclones, inondation et pluies acides qui dégradent fortement le rock art. Également, l'érosion des roches dû au vent, aux poussières et à l'eau de mer ainsi qu'aux pluies. Entraînant parfois un effondrement des roches accueillants les pièces de rock art australiens⁹. Les frottements de certains animaux contre les roches, tels que les buffalos sauvages ou encore les chameaux ; la prolifération d'insectes ainsi que la pousse non contrôlée de végétaux font aussi parties des causes pointées. Enfin, la pollution, principalement par ses émissions de CO₂, participe de la destruction et de l'effacement des diverses peintures. Aux côtés des causes naturelles sont à déplorer les actions humaines : celles-ci vont du vandalisme, la profanation et le vol¹⁰ à la destruction volontaire et planifiée : principalement pour des raisons de développement urbain et économique tel que la construction de routes ou de mines. Les exemples concernant ce type de destructions ne manquent pas. En 2014, le *Guardian*¹¹ relevait que la péninsule de Burrup en Australie Occidentale, les rocheuses Wellington dans le Territoire du Nord, la région de Chillagoe dans le Queensland et les Montagnes Bleues en Nouvelle Galles du Sud avaient subies au cours des années de multiples dégradations d'origine humaine, le plus souvent irréversibles.

Pour Jean Clottes¹², c'est au niveau des programmes et registres nationaux et internationaux de reconnaissance, de protection et de conservation ainsi que de valorisation du patrimoine que se joue l'intégrité pérenne de tels objets et sites. Les populations locales investies dans la protection des sites de rock art, mais aussi les états

⁹ Pour des exemples et plus de détails quant à la destruction de certaines pièces ou certains sites de rock art dû à des causes naturelles, parfois conséquences du réchauffement climatique, se reporter à : Anna M. Kotarba-Morley *et al.*, « From crumbling rock art to exposed ancestral remains, climate change is ravaging our precious Indigenous heritage », *Australian Geographic*, 19 septembre 2022 et Tory Sheperd, « Global heating is destroying rock art tens of thousands of years old, experts warn », *Guardian*, 16 novembre 2021, ainsi que à l'explosion d'un site de rock art dans la Gorge de Carnarvon suite à un feu de brousse en 2018 : « Australian rock art destroyed by fire », *Bradshaw Foundation*, 8 Janvier 2020.

¹⁰ On peut citer l'exemple d'un site de Tasmanie riche en figures de pochoirs de mains retrouvé endommagé en 2016 : Danny Lewis, « Vandals destroyed 8,000-year-old Aboriginal artworks in Tasmania », *Smithsonian magazine*, 8 juin 2016 ; ou encore le vol d'un pétroglyphe sur la rive nord-ouest de Tasmanie en 1998 : Felicity Ogilvie, « The art of stealing », *ABC News*, 10 novembre 2019.

¹¹ Voir Olivier Milman, « Race to protect Australia's rock art: 'I don't know if we need to do an ice bucket challenge or what' », *Guardian*, 13 septembre 2014.

¹² J. Clottes, 2008, *art. cit.*, p.9-17.

et territoires du Commonwealth d'Australie ainsi que l'état fédéral d'Australie semblent par nature se ranger au même avis que J. Clottes. À la suite d'un rapport sénatorial enquêtant sur la gestion et l'état du rock art de la péninsule de Burrup, l'État d'Australie Occidentale décidait en 2018, au travers d'une déclaration d'intention signée avec la Murujuga Aboriginal Corporation, d'investir ses efforts pour l'inscription de la région sur la Liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO¹³. Bien que cette annonce fût reçue avec scepticisme par certains acteurs aborigènes, elle illustre la portée, ne serait-ce que dans les esprits, de la protection qu'implique une telle classification. Non loin de là, c'est l'archipel de Dampier qui se retrouvait inscrit sur la liste de l'observatoire mondial des monuments pour les années 2004, 2006 et 2008¹⁴ après que l'Australian Rock Art Research échouait à faire reconnaître la région comme parc national. En 2007, l'archipel faisait son entrée dans la National Heritage List (NHL) australienne. Cet encadrement par l'observatoire mondial des monuments amena ce dernier à proposer des stratégies de conservation de la région et de relocalisation des industries présentes. Il est aussi possible de citer les exemples des parcs nationaux de Kakadu et d'Uluru-Kata Tjuta qui bénéficient aujourd'hui d'un grand rayonnement international et surtout des prérogatives et des fonds directs de gestion ainsi que de conservation du gouvernement fédéral australien¹⁵ dans l'entraînement de spécialistes dans la matière, tels que les rangers aborigènes¹⁶.

C'est pourtant un manque de protection et d'encadrement du rock art d'un point de vue législatif qui est pointé par la communauté des archéologues et les différentes populations aborigènes australiennes. Paul Taçon repère trois raisons principales¹⁷ : le souhait de la part des Aborigènes que les politiques de protection et conservation fassent passer la dimension culturelle et sacrée de ces sites avant le développement humain et économique, là où les populations non-aborigènes préféreraient que ces politiques aient

¹³ On pourra notamment se référer à une série d'articles sur le sujet et publiée dans le *Guardian* en 2018 par la journaliste Calla Wahlquist : Calla Wahlquist, « Indigenous owners 'left out' of rock art site's world heritage listing talks », 22 mars 2018, et « 'The rock remember': the fight to protect Burrup peninsula's rock art » 27 Août 2018 ainsi que « Burrup peninsula rock art: Western Australia to seek World heritage listing », 27 Août 2018.

¹⁴ World Monuments Fund, « Dampier Rock Art Complex », *WMF*, février 2019 (dernière mise à jour).

¹⁵ Sur le fonctionnement et les missions des parcs nationaux australiens, se reporter à la fiche gouvernementale sur les parcs nationaux. On pourra aussi se renseigner sur la portée des plans de gestion de ces sites sur les fiches de la Convention du patrimoine mondial de l'UNESCO concernant Kakadu et Uluru-Kata Tjuta.

¹⁶ Pour en savoir plus sur les rangers aborigènes et les programmes de rangers aborigènes voir NIAA, « Indigenous Ranger Program », *Australian Government* ; pour un exemple des activités de ces rangers au sein du parc national de Kakadu : Courtney Fowler, « Kakadu National Park: Rangers train to preserve sacred rock art », *ABC News*, 17 août 2016.

¹⁷ P. Taçon, *Conversation*, 2014, *art. cit.*

un impact amoindri sur ledit développement. Un deuxième problème relèverait de l'ambiguïté latente au rock art ; objet impossible à classer, pour P. Taçon, il se glisse hors des agendas politiques. En cela il est le plus souvent entendu comme relevant de l'« heritage » australien et se voit par-là être recallé derrière le patrimoine naturel et « construit » (built) dans un certain oubli dont la National Heritage Strategy tendrait à se faire le porte-voix. Il faut toutefois souligner que l'inscription d'un site, parfois finalisée, parfois en cours, en vue d'appartenir au patrimoine mondial ou national ne suffit pas toujours à entériner des mesures de protection indéfectibles. Il y a bien sur le cas de la péninsule de Burrup, dont la procédure afin d'inscrire ce paysage dans le patrimoine mondial semble être faite à reculons. En effet, d'après le *Guardian*¹⁸ le gouvernement local s'appliquerait à continuer les projets industriels dans la région. Toujours d'après Calla Wahlquist¹⁹, le gouvernement d'Australie Occidentale s'appliquerait ainsi à saboter cette inscription en prévision de l'installation de nouveaux projets industriels dans la région. Des accusations qui ont trouvées quatre ans plus tard un écho retentissant alors que l'ancienne ministre de l'Environnement Sussan Ley refusait la mise en place d'un plan de protection d'urgence pour la péninsule de Burrup²⁰ quant à la construction de nouvelles infrastructures pour la production de fertilisants dans cette région pourtant inscrite sur la NHL depuis 2007²¹. Il y a également le cas des galeries de Quinkan, non loin de Laura dans le Queensland, une région où les projets miniers sont nombreux et perçus comme représentant une menace prégnante pour ces sites de rock art ayant une valeur considérable²². La région était pressentie pour une inscription sur la NHL, chose faite depuis fin 2018, ainsi que pour la liste du patrimoine mondial, chose qui semble avoir été abandonnée en 2014²³. Ces deux projets de valorisation ne semblent pas avoir eu d'influence particulière sur l'économie minière de la région : le Département de l'Environnement du Queensland délivrait en 2016 une autorisation de prospection dans

¹⁸ Calla Wahlquist, « 'The rocks Remember': the fight to protect Burrup peninsula's rock art », *art. cit.*

¹⁹ « WA accused of undermining Burrup peninsula's world heritage listing », *Guardian*, 23 avril 2018.

²⁰ Voir ces deux articles du *Guardian* pour plus de détails : Royce Kurmelovs, « Fertiliser company urged to halt plans to remove Burrup Peninsula Indigenous rock art », *Guardian*, 11 mars 2022 et Nino Bucci, « Tanya Pilbersek urged to protect Indigenous rock art up to 50,000 years old by blocking fertiliser plant », *Guardian*, 6 juin 2022.

²¹ L'archipel de Dampier est inscrit sur la National Heritage List depuis 2007, cela comprend également la péninsule de Burrup, voir la fiche du bien sur la NHL.

²² Sur la menace des projets miniers dans la région de Quinkan : Olivier Milman, « Race to protect Australia's rock art: 'I don't know if we need to do an ice bucket challenge or what' », *art. cit.*

²³ Se référer à nouveau à la fiche NHL du bien cité et à cet article revenant sur l'inscription de cette région au patrimoine mondial : Bridie Jabour, « Cape York World heritage nomination on track, says environment minister », *Guardian*, 24 janvier 2014.

la région de Quinkan pour le projet de mine de Danny O'Shane, un Aborigène Yalanji²⁴. D'autres exemples illustrent les limites de la protection assurée à une région ou un site classifié comme National Heritage ou même World Heritage. L'Environmental Defenders Office, une ONG de protection de l'environnement, faisait remonter en 2014 la volonté du gouvernement Australien d'appliquer certains changements concernant la Grande Barrière de Corail et la zone de nature sauvage de Tasmanie²⁵. Dans cet article, malgré le très important Environment Protection and Biodiversity Conservation Act (EPBC) Australien de 1999, cette ONG souligne la responsabilité et la latitude de chaque État dans ses politiques de conservation des biens listés au patrimoine mondial de l'UNESCO, cela n'amenant pas toujours à la protection espérée par les populations locales :

It is also reasonable to assume that once a property is listed, the host nation will adopt all reasonable measures to try to ensure the protection will endure in perpetuity. In fact, listing a property on the World Heritage list far from guarantees its ongoing conservation. [...] Each country is responsible for conserving its world heritage listed properties. [...] Under the EPBC Act, it is an offence to take an action which has or is likely to have a significant impact on the world heritage values of a listed property without the approval of the federal Environment Minister.

C'est donc d'un manque de reconnaissance, d'importance et de valeur dont souffre le rock art. Cette absence se fait aussi bien remarquer dans la sphère des décisions politiques qu'au sein de la population australienne. On dénombre sept biens possédant des sites de rock art inscrits sur la NHL pour près de cent vingt entrées²⁶. Ces sept biens australiens classifiés « heritage », nous dit le National Museum of Australia²⁷, sont l'archipel de Dampier, les parcs nationaux de Grampians, Kakadu et Uluru-Kata Tjuta, la grotte de Koonalda, la zone de nature sauvage de Tasmanie et enfin l'Ouest Kimberley. S'il apparaît évident que ces régions ont plus à proposer que du rock art, il n'apparaît dans la NHL aucun bien qui se réduise seulement à du rock art. Contrairement à d'autres biens dont la nomination et la classification au sein de la NHL se sont faites sur la centralité d'éléments bien précis. Il est possible de penser à la première « Maison du

²⁴ Voir Mark Willacy, « Cape York rare Indigenous 'library of rock art' under threat by gold mine, traditional owners say », *ABC News*, 28 septembre 2016.

²⁵ Jemilah Hallinan, Millicent McCreath, « Australia's World Heritage Areas under threat », *Environmental Defenders Office*.

²⁶ Voir l'Australian Heritage Database pour ses cent dix-neuf entrées présentes.

²⁷ « First Rock Art », *National Museum of Australia*, 21 septembre 2022 (dernière mise à jour).

Gouvernement » listée pour sa valeur historique en tant que réminiscence de la colonisation britannique en Nouvelle Galles du Sud et donc comme prémices de l’Australie « moderne »²⁸. Plus proches des traces laissées par les Aborigènes australiens au travers des rock art sont les infrastructures de pêches aborigènes de la région de Brewarrina (Baiame’s Ngunnhu). Ces installations ont fait leur entrée dans la NHL en 2005 sous le libellé d’ « Indigenous heritage » ; sont pointés la rareté, l’ingéniosité, la valeur social et « traditionnelle » de ces infrastructures comme faire-valoir de leur inscription²⁹. Par ces deux dernières caractéristiques il faut entendre que ces infrastructures sont étroitement liées aux structures sociales et au système de croyances des populations locales. Des conditions qui sont également, si ce n’est encore plus, présentes avec le rock art.

D’aucun comprend désormais que le rock art est perçu comme valeur additionnelle à un paysage mais non pas comme valeur en soi. Les problématiques relevées par P. Taçon en 2014 semblent donc se jouer aux niveaux de la perception, de la reconnaissance et de la compréhension de valeur du rock art par le publique et la sphère politique australienne.

La mise en évidence des ces différentes apories doit amener à se demander ce que de telles volontés de faire entrer le rock art dans l’ « heritage » national australien, voir le patrimoine mondial, fait ressortir de sa présence au sein du paysage mémoriel national. Par extension, qu’implique la patrimonialisation du Rock Art dans la compréhension étendue de sa valeur scientifique et de ce qu’il représente pour les populations aborigènes ? Quelle(s) mise(s) en perspective(s) entre histoire, mémoire et patrimoine le rock art implique-t-il ? Quel type de récits et de relations ressortent de l’analyse du Rock art et de sa production ?

Pour mieux appréhender la problématique du rock art en Australie, il est d’abord nécessaire d’effectuer un tour d’horizon de sa condition en adressant les données numériques, géographiques et d’état général des sites de rock art en Australie. Ceci afin de mieux appréhender et concevoir cette situation par la relation de la politique australienne au rock art dont Murujuga est l’incarnation emblématique, et par les législations développées, à l’échelle gouvernementale mais aussi à celle des états et des territoires. De cela doit ainsi découler la caractérisation de la notion de « heritage », par

²⁸ Voir la fiche du bien et son descriptif au sein de la NHL. Pour plus de détails il est également possible de consulter la fiche du bien sur le site du DCCEEW.

²⁹ Une nouvelle fois, voir la fiche NHL du bien cité.

opposition à celle de patrimoine. Dans un deuxième temps, doit être abordé ce que l'on peut nommer comme étant un fragment de contre-histoire australienne, c'est-à-dire un ensemble de récits contenus dans les contextes de production de ces sites, cela afin de mettre en évidence certaines traces de l'écologie passé en Australie et un état des lieux des relations d'ordre humaines d'avant la colonisation européenne mais aussi de mieux saisir la période dite « post-contact ». Une dernière analyse de fond du rock art est amenée à aborder celui-ci dans sa dimension la plus mémorielle et identitaire en soulignant les codes, les interdits et la ritualisation qui caractérisent socialement cette pratique. Des aspects culturels qui s'expliquent par les références aux, ainsi que les représentations des, Ancêtres et du « Dreaming » ; enfin, ce sont les mécanismes culturels de la mémoire qui seront abordés dans l'optique de mettre en lumière l'ontologie relationnelle et culturelle dans laquelle une telle pratique se retrouve incorporée au sein des sociétés aborigènes d'Australie.

I) Une vue de l’Australie par le Rock Art

1) État des lieux

a) De l’âge et des « styles » du rock art

Le libellé général de rock art fait en réalité référence à deux familles d’expressions artistique sur rocher : les peintures murales (pictogrammes), et les gravures (ou pétroglyphes). Ces familles sont elles-mêmes englobantes de différents « styles »³⁰ d’art dont les caractéristiques peuvent être partagées avec d’autres formes artistiques aborigènes plus traditionnelles comme la peinture ou la gravure sur bois. Parmi ces « styles » on retrouve différentes « variations », thématiques et formes. Chaque région tend à posséder ses propres traits de rock art, il est toutefois possible de pointer une série de styles principaux par la richesse de ceux présents en terre d’Arnhem et en Kimberley. La typologie du rock art est un sujet en constante discussion et évolution au sein de la communauté des archéologues. Elle reflète l’hétérogénéité de ce qu’a pu être l’Australie précoloniale : ce « continent des nations » que June Ross décrit³¹. Aussi, il ne sera ici question que de revenir sur les grandes lignes (découvertes) de cette typologie en empruntant bien des raccourcis techniques³². En 2019, un collectif d’archéologues publiait un article considérant la possibilité qu’un nouveau type de motifs ait été enregistré : les « Kimberley stout figures »³³. Celles-ci se démarquaient à l’observation des figurations communément appelées Bradshaw(s) (Gwion Gwion) nommées d’après Joseph Bradshaw, le premier colon à avoir fait état de leur découverte et une figure très controversée de l’archéologie australienne, ainsi que de celle des « polychromes statiques ». Les « Kimberley stout figures » se démarquent également des formes « Wanjina », aussi écrit « Wandjina », malgré certains traits communs, par la présence

³⁰ Ce terme, dans le champ de l’archéologie, est lui-même sujet à tout un débat quelque peu technique ; pour un résumé des discussions voir Paul S. C. Taçon, « Regionalism in the Recent Rock Art of Western Arnhem Land, Northern Territory », *Archaeology in Oceania*, octobre 1993, Vol.28, N°3, p. 114-116 ou encore au travers d’une discussion sur la théorie des quatre phases de Chaloupka : Iain G. Johnston et al., « Dynamic Figures of Mirarr Country : Chaloupka’s four-phase theory and the question of variability within rock art style », In *The Archaeology of Rock Art in Western Arnhem Land, Australia*, ed. David Bruno et al., ANU Press 2017, p. 109-127.

³¹ June Ross, « A Continent of Nations: The emergence of new regionally distinct rock art styles across Australia », *Quaternary International*, N°285, 2013, p. 161-171.

³² Pour une vulgarisation complémentaire au rock art, voir le site internet de Rock Art Australia dont les informations sont basées sur le livre de Graham L. Walsh, *Bradshaw Art of the Kimberley*, 2000.

³³ Robert Gunn et al., « ‘Kimberley stout figures’: a new rock art style for Kimberley rock art, North-Western Australia », *Australian Archaeology*, N° 86, Vol.3, 2019, p. 208-225. Voir annexe n°1.

d'attirails plus détaillés et des peintures de mains (Painted Hands) par des traits de pinceaux plus fins. Ce collectif souligne la difficulté de définir un nouveau style, aussi c'est par les motifs de telles peintures que s'effectue leur travail :

Here we identify a set of motifs with an unusual set of key shared conventions, and their variability, as belonging to a Kimberley Stout figures style. Our primary approach is to isolate the defining features of the motif type, thus characterising and allowing the recognition of variable attributes within the parameters of the particular style in which they were painted [...] Once a motif type (including its stylistic attributes) is established, the question of its duration and antiquity then becomes a matter of empirical investigation.

En effet, les motifs et les thématiques tendent à prendre certaines spécificités (voir à apparaître) selon les styles et les aires géographiques du rock art australien. Aussi, certains styles sont absents de certaines régions. C'est le cas des motifs dits « X-ray »³⁴, ceux-ci sont principalement présent dans la région d'Arnhem Land, dans le Territoire du Nord, dont le parc national de Kakadu est l'épicentre. Ces figurations représentent de l'intérieur des formes humaines ou animales, l'objectif primaire étant de faire figurer l'organisation internes des organes et la structure osseuse du sujet dessiné. June Ross³⁵ explique ainsi les démarcations claniques qui pouvaient résider dans les variations de ces dessins :

Variations in the subtle detail of Complex X-Ray art means that motifs can be identified as the work of particular clans or even the work of an individual artist (Chaloupka, 1985:227). In this way, artists have conformed to regional conventions while at the same time flagging clan differences.

Les figures dites X-ray appartiennent à un groupe de peintures universel de l'Australie appelé « Naturaliste » au sein duquel on retrouve des dessins d'animaux, de plantes et d'humains, mais aussi l'impression de végétaux ou de mains sur la paroi d'une roche. En font également partie les très renommés pochoirs, qu'ils soient de mains ou de boomerang. Ces peintures souffrent de l'absence d'une datation exacte et absolue. Après l'usage de différentes techniques d'analyse et d'une revue des positions existantes sur le

³⁴ Voir annexe n°2.

³⁵ June Ross, *art. cit.*, p. 165.

sujet, Tristen Jones et al.³⁶ ont avancés que l'introduction en Australie du style de rock art X-ray puisse dater de 5068 à 6636 avant notre ère. Les figurations « Mimi », qui sont également endémiques à la Terre d'Arnhem, possédaient très probablement, d'après Jan Jelinek, une fonction mythologique ou historique³⁷. Ces représentations rupestres sont désormais appelées « Dynamic Figures » car décrites comme « small dynamic human figures (...) full of movement », les Mimi ne tendent pas à être recouvertes par d'autres motifs comme pour le rock art de type X-ray. Elles représenteraient des esprits ou des entités qui auraient entre autres appris la chasse, la cuisine et la peinture aux Aborigènes lors de leur arrivée sur le continent³⁸. Leur apparition est globalement datée d'au moins la fin de la période « pre-estuarine » soit 6000 ans avant notre ère, pouvant même remonter jusqu'à plus de 20 000 ans pour les figurations dites « dynamiques ». Les dessins Wanjina sont des figures au caractère mythologique, de forme humaine et le plus souvent dessinées dans une combinaison de couleur monochrome ou bi-chrome. Les Wanjina sont rattachés à l'élément de l'eau, se retrouvant ainsi placés au centre des systèmes de croyance aborigènes d'Australie du Nord³⁹. Ce type de figure est estimé avoir jusqu'à 4000 ans d'âge bien que la plupart des motifs de cette catégorie puissent dater de moins de 1500 ans⁴⁰. Ce style est également estimé comme étant proche dans le temps des figurations de type Gwion Gwion⁴¹, une figuration vraisemblablement vieille de 20 000 ans, qu'elles auraient remplacé avec le temps. Les figures de types Gwion sont quant à elles des peintures représentant des formes complexes d'anthropomorphes ayant la particularité d'être « habillées » de divers vêtements ornementés, appelés « accoutrements », ainsi que celle de porter des armes telles que des lances ou des boomerangs. Les Gwion Gwion⁴², comme plus tard les peintures « polychrome

³⁶ Tristen Jones et al., « How old is X-ray art? Minimum age determination for early X-ray rock art from the 'Red Lily' (Wulk) Lagoon rock art precinct, western Arnhem Land », In *The Archaeology of Rock Art in Western Arnhem Land*, Australia, *op. cit.*, p. 138-140.

³⁷ Jan Jelinek, « The Social Meaning of North Australian Rock Paintings », *Anthropologie*, 1976, Vol.14, N°1/2, p. 83. Voir annexe n°3.

³⁸ Voir « Mimi Spirits », *Artlandish Aboriginal Art Gallery* pour la dimension « folklorique » de cette figuration. Pour une étude approfondie de la figuration « Mimi » voir Robert G. Gunn et al., « The Complexity of Arnhem Land Rock Art Complexes », *Rock Art Research* 35/1, 2018 et « The 'Ngar-Mimi' Motif from The Arnhem Land Plateau », *Rock Art Research* 30/2, 2013 ainsi que Iain G. Johnston et al., *art. cit.*

³⁹ June Ross, p. 162-164. Voir annexe n°4.

⁴⁰ Voir June Ross, p. 163 et Mike Donaldson, « The Gwion or Bradshaw art style of Australia's Kimberley region is undoubtedly among the earliest rock art in the country-but is Pleistocene? » in *L'art Pleistocène dans le monde : Actes du Congrès IFRAO*, dir. Jean Clottes, 2012, p. 4.

⁴¹ Voir annexes n°5, 6 et 7.

⁴² Ces figures ont fait l'objet de nombreux travaux, voir Mike Donaldson in *L'art Pleistocène dans le monde op. cit.*

statiques », illustrent la culture aborigène dans sa dimension humaine. Les motifs représentent des humains et des groupes d'humains plutôt que des divinités. En ce qui concerne les figures polychrome statiques et CPF (pour Clothes Peg Figures), le site *Rock Art Australia* indique que si « les formes humaines persistent comme thème majeur, elles adoptent des apparences radicalement différentes⁴³ ». C'est ainsi l'apparat et la représentation des outils ou armes qui changent dans ce nouveau style de rock art. Le cinquième et dernier « style » de rock art est celui incarné par les « painted hands »⁴⁴ dont la dénomination provient du motif le plus récurrent de cette période : des mains. Celles-ci pouvant être détachées de tout corps ou encore des variantes présentant des décorations, parfois des ongles ressemblant à des griffes (« clawed hands »). Pourtant, dans son expression la plus jeune, ce type de peintures présente des formes anthropomorphes ou zoomorphes ainsi que des représentations de parties génitales, ou encore des figures rappelant les démons Argula du style Wanjina. Il s'agit très probablement du style de peinture le plus âgé, bien que certains de ses motifs puissent apparaître dans une chronologie connexe à un autre style, soit quelques 20 000 ans avant notre ère.

Aux côtés des peintures se tiennent donc les gravures sur roche, ou pétroglyphes. Le National Museum of Australia explique les modes de production connus des pétroglyphes : « [p]etroglyphs are created by removing rock through pecking, hammering or abrading in order to leave a negative impression⁴⁵. » Là où l'iconographie picturale du rock art se construit par l'ajout de pigment de couleurs à une surface rocheuse, les pétroglyphes proviennent de l'usage d'outils afin de « marquer » dans leurs structures minérale les roches⁴⁶. En Australie, on dénombre trois groupements majeurs de pétroglyphes⁴⁷ : les « Grand Panels », ce sont des surfaces où se retrouvent une grande concentration (des centaines ou des milliers) de marques en négatif. Le plus souvent, la paroi marquée est à la verticale. Les « Monumental Panels » sont les marques laissées sur une structure de roche ayant allure de monument : une arche, un pilier rocheux ou encore un tunnel. Enfin les « Lazy Days Panels » regroupent ces surfaces basses où une faible concentration de marques (quelques centaines) sont accessibles à la gravure pour une personne couchée sur le sol. Les motifs les plus vieux ante-datent ceux de type

⁴³ Voir « Static Polychrome », voir annexe n°8.

⁴⁴ Voir annexe n°9.

⁴⁵ National Museum of Australia, *art. cit.*

⁴⁶ Voir annexe n° 10.

⁴⁷ Voir le site *Rock Art Australia*, « rock markings ».

pochoirs : il est couramment⁴⁸ reconnu que les pétroglyphes sont une forme artistique en provenance du Pléistocène dont probablement seules les pièces ayant survécu aux changements géologiques et climatiques parsèment les territoires australiens.

La datation de ces éléments est elle aussi un sujet de recherche majeur : si les spécialistes ont fait d'énormes progrès scientifiques en la matière, il s'agit d'un exercice qui résiste toujours aux meilleurs avancées techniques⁴⁹. Maxime Aubert se concentre sur cinq approches possibles utilisées par les archéologues afin de déterminer l'âge d'un élément de rock art⁵⁰. Le séquençage par style (« style sequence ») est une méthode qui se concentre sur le « style » de rock art diagnostiqué en partant du postulat qu'à chaque style correspond une fourchette temporelle, une géographie et une population distincte. Ce type d'analyse amène à une certaine cécité quant aux différences stylistiques hors chronologie. Le diagnostic par sujet(s) (« diagnostic subject matter »), comme le nom le laisse supposer, s'attarde sur les sujets représentés afin d'avancer des estimations chronologiques en fonction de données externes : par exemple, la date connue d'extinction ou d'introduction d'une espèce. Le point négatif de cette méthode relève de l'interprétation des motifs observés ; c'est-à-dire de la subjectivité des observateurs. L'excavation d'éléments appartenant à des structures rocheuses (« excavation method ») forme une troisième méthode peu autonome. Une quatrième approche relève de la datation par carbone 14 : il s'agit là de l'une des possibilités les plus évoluées et précises à laquelle les archéologues ont accès. L'utilisation d'un spectromètre de masse permet d'évaluer relativement précisément l'âge des éléments, comme le charbon ou la cire d'abeille, utilisés dans la production du rock art à partir d'une analyse des ions présents dans le système de traitement. Ce sont les postulats de base sur l'état et la provenance des matériaux bruts qui produisent ici les plus grosses variations au sein des estimations finales. En ce qui concerne le charbon, cela peut se chiffrer en plusieurs centaines d'années explique Maxime Aubert. Enfin, l'utilisation de la luminescence optiquement stimulée (OLS ou « Optically simulated luminescence ») est une approche en vogue depuis une première expérience détaillée en 1997 nous dit M. Aubert. Cette méthode qui

⁴⁸ Sur l'art Australien en provenance du Pléistocène : Robert G. Bednarik, « The nature of Australian Pleistocene rock art », in *L'art Pleistocène dans le monde*, *op. cit.*

⁴⁹ Bruno David et al., « The archaeology of western Arnhem Land's rock art » in *The Archaeology of Rock Art in Western Arnhem Land*, *op. cit.*, p. 8. C'est également le lieu de bien des mécompréhensions comme le soulignent P. Taçon et M. C. Langley en 2012 : « Rock art dating in Australia and beyond: what does it tell us? », in *L'art Pleistocène dans le monde*, *op. cit.*

⁵⁰ Maxime Aubert, « A review of rock art dating in the Kimberley, Western Australia », *Journal of Archaeological Science*, Vol.39, 2013, p. 573-577.

consiste à dater des grains de sable ou de minéraux situés dans les pigments de couleurs du rock art par exposition à la lumière, profite tout de même d'une deuxième méthode de datation selon Bruno David et al.⁵¹. À ces méthodes, s'ajoutent également celles de la datation par Uranium-Thorium (U/Th) qui s'effectue de préférence sur les corps en calcite. Ceux-ci peuvent se trouver en-deçà des peintures et donc les précéder, ou alors se déposer sur le rock art et ainsi ils sont plus jeunes que l'œuvre. La méthode par thermoluminescence se concentre sur les surfaces rocheuses ayant été chauffées. Il s'agit avant tout de donner une date minimale par l'estimation du moment de l'acte de peinture ou de gravure au travers de l'analyse des minéraux ou des pigments affectés par la chaleur de l'action. Enfin, la datation par radiation cosmogénique implique l'analyse des radiations auxquels une surface a été exposée. Cette méthode expliquée dans Bruno David et al., permet de pointer l'âge d'une roche et ainsi de proposer des dates maximales concernant la création d'une œuvre d'art sur roche en fonction de données externes⁵². Il faut toutefois percevoir la difficulté posée par la datation du rock art sur ce continent, les ruptures chronologiques dans la production d'une catégorie données sont rares, de plus les styles tendent à se retrouver au travers des différents sites géographiques d'Australie. Aussi chaque analyse amène une nouvelle date qui viendra se fondre dans le paysage du rock art.

⁵¹ *Art. cit.*, p. 11.

⁵² Sur les méthodes de datation U/Th et par radiation cosmogénique, voir *ibid.* p 10-11.

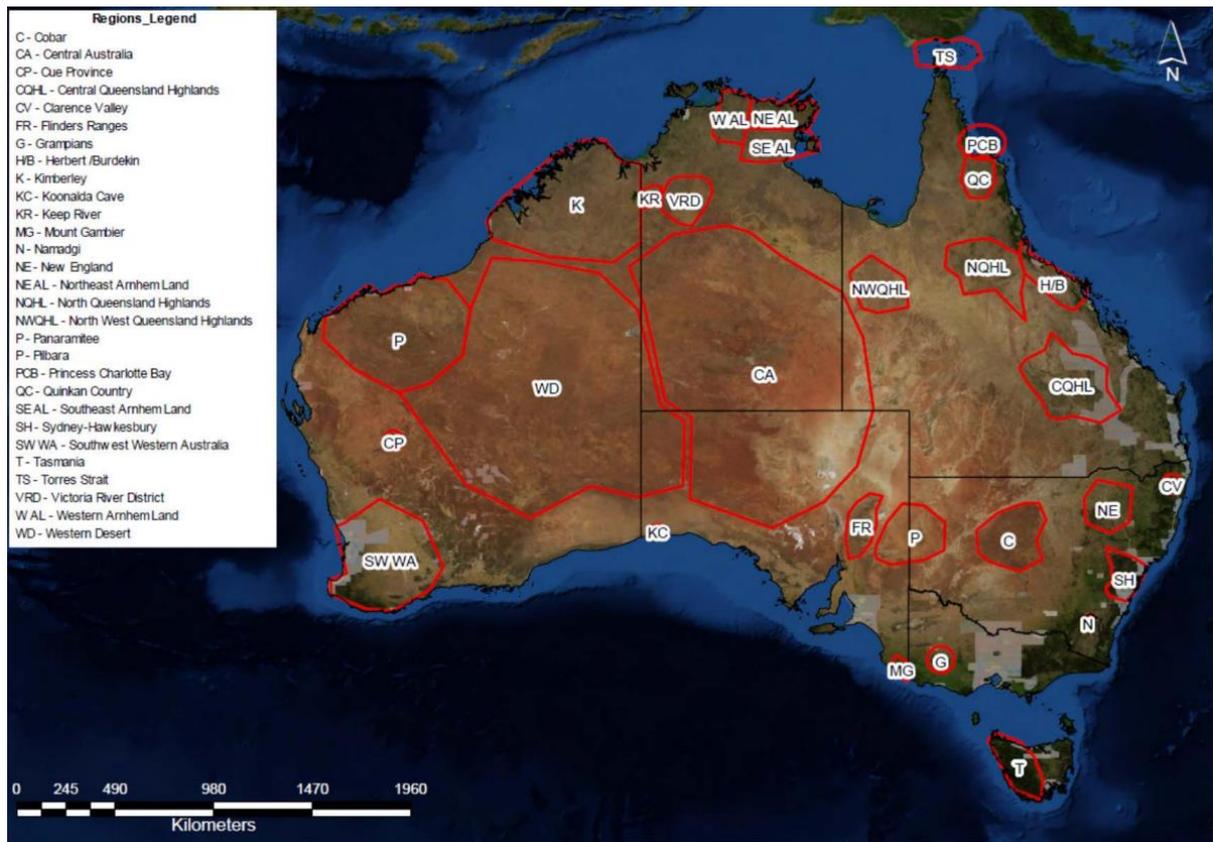


Figure 1 – Régions de rock art identifiées en Australie (J. McDonald et L. Clayton, 2016, p. 6, fig. 5).

b) Quantité et distribution géographique du rock art

Le rock art n'est pas une forme artistique que l'on retrouve partout en Australie, s'il est présent aux quatre coins du continent, et même en son centre, il s'agit d'éléments qui se retrouvent principalement en grande quantité dans des régions bien définies au travers d'amoncellements de pièces appelés « sites ». Comme en font parfaitement état Joséphine McDonald et Lucia Clayton dans leur rapport de 2016 pour le Department of the Environment et l'Australian Heritage Council, « [t]he amount of detail for each rock art region varies depending on the amount of publicly available information, and how much published and ongoing research has been undertaken⁵³ ». Adresser la géographie et la quantité du rock art est donc avant tout une question d'estimation certainement très éloignée de la réalité. Afin de mieux comprendre la répartition des catégories de figuration du rock par la géographie et par styles d'expressions, il faut tout d'abord souligner le lien, appelé régionalisme, entre rock art et linguistique qui forme ainsi des blocs culturels dont ces figurations peuvent être des expressions « identitaires ». En 1936,

⁵³ Jo McDonald, Lucia Clayton, « Rock Art Thematic Study: Report to the Department of the Environment and the Australian Heritage Council », p. 2.

Daniel S. Davidson proposait une série de cartographies des sites de pétroglyphes et de peintures sur roche enregistrés en Australie⁵⁴. Plusieurs remarques : la présence de peintures dans une région donnée est en règle générale parallèle à celle de pétroglyphes. Il y a principalement présence desdits pétroglyphes en bord de littoral. Contrairement à ces derniers, les peintures rupestres australiennes se présentent en sites regroupés par région. Il est possible de grossièrement réduire ces cartes à des zones géographiques comme suit : Nord-Est et Sud-Est, Ouest, Nord-Australie et Centre-Australie. En 2001, Paul Taçon constituait une nouvelle carte à partir de trente sites majeurs de rock art construite à partir d'une compréhension « régionaliste » de la problématique. Le nord de l'Australie, à entendre la Terre d'Arnhem et le Queensland, ainsi que la Nouvelle Galles du Sud représentent les deux-tiers des sites cartographiés. La même démarche amenait Mike Morwood à proposer une carte plus poussée en 2002. J. McDonald et L. Clayton quant à elles se reposent sur une cartographie présentant 29 zones géographiques (fig. 1) qui elle aussi s'inscrit dans une démarche régionaliste.

Namadgi (N) est l'épicentre du rock art dans le territoire de la capitale, Canberra, il s'agit d'une région relativement pauvre en rock art et sans pétroglyphes d'après les données connues. Le rock art relevé est caractéristique de l'holocène tardif. La Nouvelle Galles du Sud regroupe quatre sites majeurs de rock art : Cobar (C), New England (NE), Shoalhaven et Sydney-Hawkesbury (SH). Sydney-Hawkesbury est le berceau de nombreux sites de rock art, tel que la grotte de Swinton dans les terres de Warre Warren ; s'y côtoient peintures rupestres et pétroglyphes en grandes quantités. Dans la région de Cobar Pediplain, le rock art s'y trouve concentré autour des sources d'eau ; les figurations d'hommes « dansants⁵⁵ » sont typiques de cette zone géographique. La Nouvelle Angleterre (NE) est quant à elle le lieu d'une faible population de peintures rouge d'anthropomorphes et de goannas ainsi que celle de mains blanches en pochoirs. Les pétroglyphes y sont rares et consistent principalement en des marques de pointes faites par incision ou abrasion. Le Territoire du Nord se caractérise par la présence d'un rock art très diversifié, les régions majeures retenues par J. McDonald et L. Clayton sont le Victoria River District (VRD), Wardaman country, le Sud-Est (SE AL), Nord-Est (NE AL) et l'Ouest (W AL) de la Terre d'Arnhem ainsi que le Centre-Australie (CA). Localité marquée par de nombreuses peintures et pétroglyphes, Victoria District River est une

⁵⁴ « Rock Art Thematic Study », p. 3, figs 1 et 2.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11, "dancing men".

région décrite⁵⁶ comme proposant des conditions géologiques et des « refuges » (shelters) favorables à l'émergence de tels sites. Aussi bien en ce qui concerne les peintures et pochoirs que les pétroglyphes, le rock art y est marqué par des différences dans l'expression, la technique et l'âge. Une certaine complexité des motifs y est également observée. Dans un autre registre, c'est tout un réseau de figurations d'anthropomorphes connectées au Dreaming que l'on retrouve dans Wardaman country. Ces dessins de cockatoos ne sont pourtant pas perçus et entendus par les populations Wardaman comme une expression artistique, mais bien comme une expression du « Country » et des Ancêtres. Le plateau de la Terre d'Arnhem se divise quant à lui en trois sections biogéographiques que sont le Sud, le Nord-Est et l'Ouest. Si l'on dénote des variations stylistiques du rock art, il tend à répondre à des normes généralisables⁵⁷. Dans la seule région de Jawoyn (Jawoyn country), plus de 4 500 sites ont été documentés. La Terre d'Arnhem est estimée avoir vu ses premières expressions artistiques de rock art durant la période pré-estuarine, entre 50 000 et 8 000 années avant notre ère. La grotte de Nawarla Gabarnmang contient plusieurs centaines de peintures : 1 500 motifs sont estimés recouvrir les parois de cet ancien refuge aborigène⁵⁸ ; celle-ci serait représentative de la région d'Arnhem dans son entièreté par la diversité des figurations présentes :

The artwork represents the principal characteristics of Arnhem Land rock art in one site complex. Another feature of the painted rock shelter at Nawarla Gabarnmang is the architectural modification that has included the modification of pillars and the removal and the stacking of collapsed blocks.

Les sites présents dans le centre de l'Australie (CA) souffrent d'une diversité moindre comparée à celle des régions plus tropicales du nord comme Arnhem. Toutefois, cette région aride est parsemée de pétroglyphes qui témoignent d'une grande continuité stylistique ainsi que d'origines chronologiques éloignées datant de l'holocène. Les sites de rock art de la région illustrent également des mutations démographiques et sociales subies par les populations locales au travers de nouveaux rapports croissant à la territorialité. Dans cette région, le site de la gorge de N'Dhala accueille près de 6 000 motifs. Le Queensland est l'une des régions bénéficiant d'une des plus fortes densités de rock art du continent. Parmi ses localités, ce sont le détroit de Torrès (TS), la région de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ « General stylistic characteristics », *ibid.*, p. 18.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

Quinkan (QC), Chillagoe, la Baie Princesse Charlotte (PCB), Herbert/Burdekin (H/B), le nord-ouest du Queensland central (NWQHL), le Central Queensland Highlands (NQHL) et le sud-est du Queensland (CQHL) qui regroupent la majeure partie du rock art de cet état. Le NWQHL est une région topologiquement marquée par la présence de plusieurs chaînes de rocheuses telles que les Selwyn, les Argylla ou encore les Leichhardt Ranges qui représentent des lieux privilégiés où il est possible d'observer des motifs d'animaux et de macropodes de type naturaliste. La région qui entoure la petite ville de Laura est plus connue sous le nom de Quinkan country d'après les très renommés motifs dits « Quinkan spirits »⁵⁹. C'est une certaine diversité qui caractérise l'ensemble des motifs présent dans cette région dont le site de « Early Man Shelter » est l'emblème. Le rock art de Princess Charlotte Bay (PCB) est quant à lui un style très côtier représentant particulièrement des animaux marins, des formes de papillons ou encore des figures étirées de zoomorphes localisées dans les refuges et grottes de la région. La région CQHL elle est principalement un haut-lieu de motifs de type pochoir⁶⁰ : mains, pieds, outils y recouvrent les parois rocheuses. Ceux-ci représentent parfois des objets qui n'ont jamais été aperçus depuis la colonisation du continent en 1788. A l'ouest du parc national de Carnarvon se trouve un site couramment nommée le « Palace », y ont été répertoriés 9 471 motifs dont 2 271 pochoirs. Plus de 6 890 pétroglyphes y ont été recensés, ces figures représentent diverses traces d'animaux et d'oiseaux. On peut également y observer un impressionnant motif composite du Rainbow Serpent, cette entité du Dreaming aborigène, formé à partir de près de 300 motifs de pochoirs⁶¹. Les pochoirs sont également une technique caractéristique de la région du Nord des Queensland Highlands, à leurs côtés ce sont des motifs géométriques dits simple et des impressions de mains que l'on y observe. Il s'agit malheureusement d'une région mal répertoriée et qui bénéficierait grandement d'un plus large panel d'études. Herbert/Burdekin, la région située le long de la côte Est de l'Australie, se démarque fortement des traditions artistiques des terres du Queensland. Ce sont des motifs dits non-figuratifs et grandement stylistiques représentant entre autres des échelles, des cercles ou encore des boucliers dont la représentation ne semble pas être soumise à une norme de figuration bien rigide : 21 variantes de ce motif ont été trouvées au sein d'un même site⁶². Le détroit de Torrès (TS) comporte au

⁵⁹ Voir annexe n°11.

⁶⁰ Voir annexe n°12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

minimum 56 sites et 1 281 peintures répertoriées et disséminées dans toute sa région ; il s'agit d'une région dont l'art illustre manifestement le lien qui unit les populations du détroit avec celle de Papouasie Nouvelle Guinée. Kabadul Kula, un site aborigène de grande importance pour la communauté Dauan ainsi que le site de rock art le plus remarquable de la région, est ainsi décrit⁶³:

[...] one of the most distinctive rock art sites in the Torres Strait, known especially for the large quantity of imagery reflecting the intimate and enduring connection between Torres Strait Islanders and people from Papua New Guinea. It is the largest and most complex rock art site known for the Torres Strait [...].

L'Australie Méridionale est un État qui abrite majoritairement des pétroglyphes ; toutefois, comme le note J. McDonald et L. Clayton, il y existe bien sur des traditions de peintures sur rochers. Les sites majeurs de la région sont Ngaut Ngaut rockshelter, la grotte Koonalda (KC) et Olary Province (P) qui recouvre à elle seule 26 sites de rock art répartis entre Yunta Springs, Panaramitee North et Wharton Hill. C'est dans les rocheuses de Flinders (FR) que l'on peut trouver les sites de pétroglyphes gravés de Mannahill et Karolta ainsi que des gorges elles aussi marquées de pétroglyphes. Coupée du reste du continent il y a 8 000 années, la Tasmanie (T) est l'objet de nombreux sites de pétroglyphes le long de sa côte nord-ouest. Ceux-ci s'étendent peu loin du littoral et tendent à être localisés à un mètre au-dessus du niveau de l'eau. Parmi ces sites de pétroglyphes : le Mont Cameron et Sundown Point. Ont aussi été répertoriés trois sites de pochoirs : Wargata Mina, Ballawinne Cave et Derwent dans la péninsule de Tasmanie. L'état de Victoria ne regroupe pas de régions de rock art à proprement parlé, il s'agit plutôt de concentration de rock art comme pour la région de Grampians. Une zone comportant 80% du rock art recensé dans l'état, soit 120 sites. On dénombre également deux sites de pétroglyphes : New Guinea 2 et Sutherland Creek⁶⁴. La distribution du rock art en Australie Occidentale est caractérisée par sa présence au sein de trois régions principales qui sont Pilbara (P), celle formée par l'Est et l'Ouest Kimberley (K) ainsi que le désert Occidental (WD). Pilbara est considéré comme la région la plus riche en rock art du continent avec plusieurs millions de pétroglyphes⁶⁵. Toutefois, Pilbara ne s'illustre pas par une continuité des motifs et des thématiques, ni par une concentration homogène,

⁶³ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 35, « richest engraving region in Australia, with millions of motifs spread across the region ».

de son rock art selon les sites. Au sein de Pilbara, on distingue plusieurs localités ayant fait l'objet d'une documentation étendue : Port Hedland, Upper Yule River, Cooya Pooya, l'Est des Gorges Hamersley ainsi que les rocheuses Ophtalmia, Depuch Island et l'archipel de Dampier. Au sein du désert Occidentale (WD) ont été retrouvés des filiations avec les expressions artistiques de Pilbara. Dans cette région aride, les sites de rock art se trouvent au sein des diverses gorges qui forment un système connecté où l'approvisionnement en eau est possible. À la suite d'un projet archéologique dans la région, ce sont 576 sites de rock art qui ont été observés le long de Canning Stock Route. Cependant, les sites les mieux documentés sont ceux de Calvert Ranges (Kaalpi), Carnavon Ranges (Katjarra) et Durba Hills (Jillakurru). La région de Kimberley (K) est également une région d'Australie riche en rock art, par sa quantité et ses « styles » répertoriés, longuement discutés dans la littérature anthropologique et archéologique⁶⁶. Le Sud-Ouest de l'Australie Occidentale (SW WA) est décrit⁶⁷ comme une zone possédant une faible présence de rock art. Kybra est l'un des sites de pétroglyphes de la région, il comporterait entre 75 et 100 gravures. A Murchison Basin ce sont principalement des motifs de type pochoirs qui ont pu être observés, aussi 48 sites de peintures ont été répertoriés dans la région de Cue dont le nombre de motif tend à être inférieur à une trentaine. Au site que les Aborigènes appellent Walganha (Walga Rock), 988⁶⁸ motifs ont été recensés ; cette concentration est marquante en ce qu'elle a lieu sur une surface de 100 mètres.

Malgré une littérature relativement étendue sur le sujet, le rock art australien souffre toujours d'un manque de recensement précis de sa présence sur le continent. Si le nombre de sites de rock art en Australie est estimé à 100 000, le nombre de motifs est quant à lui impossible à estimer : un site pouvant aussi bien regrouper 30 motifs, comme dans la région de Cue en Australie Occidentale, ou près de 10 000 comme au site de « Palace » dans le Queensland. La seule certitude étant qu'il s'agit d'un domaine dans lequel on raisonne à l'échelle de millions d'artefacts à l'image de la péninsule de Murujuga (Burrup) dans la région de Pilbara.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41-43 ainsi que le site Rock Art Australia.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁸ *Idem.*

c) De l'état et de l'intégrité générale du rock art en Australie

Le rock art est une entité et une expression catégorisée comme « Indigenous cultural heritage⁶⁹ », ce qui implique que son encadrement juridique ainsi que les plans de gestion qui lui sont dévoués s'inscrivent dans une culture des lois dites « aborigènes », donc séparée du reste des éléments dits « heritage » australien plus « neutre ». Ce type de loi a globalement été statué et passé en Australie entre 1967 et 1975 avec comme portée la volonté d'adresser les artefacts de la culture aborigène en Australie au travers de « Relics Acts⁷⁰ ». Le but étant de simplifier l'assimilation de ce paysage culturel par celui de l'« Australie », non pas la culture fabriquée à l'échelle des actions individuelles des Aborigènes et des descendants de colons mais celle des bancs de l'école australienne, celle de James Cook, de la bataille de Gallipoli et des bombardements de Darwin ; celle, encore, de ce récit biopolitique marqué par ce que l'anthropologue australien W. E. H. Stanner qualifiait de « Great Australian Silence »⁷¹ en 1968. Aussi, dans son acceptation passée, la culture aborigène et ses expressions qui parsèment le continent n'étaient pas perçus comme un système de relations à entretenir et protéger. Au mieux il s'agissait de choses à « mater » pour mieux les absorber, quand il ne s'agissait pas de les faire disparaître :

Historically, Australia's heritage laws and policies have not recognised or sought to protect Indigenous heritage places, because Indigenous heritage was not well understood and because of the dominant view that Indigenous peoples and their cultures were inferior. Indigenous cultural practices, especially use of language, were discouraged or prohibited.

Il ne faut donc pas s'étonner du peu d'attention que l'« Indigenous cultural heritage » a reçu et encore moins le rock art pendant plusieurs siècles. Si le paradigme au

⁶⁹ Le rapport *State of the Environment 2016: heritage* souligne que l'Indigenous heritage regroupe différents types d'espace dont le rock art : « Indigenous heritage places include occupation sites, rock art, carved trees, places with known spiritual values, important waters or landscapes laden with meaning to people from that Country, and places with contemporary value to Indigenous people. », *State of the Environment 2011 Committee*, 2011, voir p. 6.

⁷⁰ Eloise Schneirer et al., « State of Indigenous cultural heritage 2011 », *State of the Environment 2011 Committee*, 2011, p. 23. Les rapports du *State of Environment* seront par la suite référés par l'acronyme SOE suivis la date de publication puis par leur domaine d'études (Indigenous ou heritage) pour des questions de simplicité. Exemple pour celui supra : *SOE 2011: Indigenous*.

⁷¹ Voir l'intervention de W. E. H. Stanner à la conférence Boyer (Boyer Lecture) de 1968 titrée « After the Dreaming ». Dans cette intervention Stanner pointe et fustige une certaine culture Australienne de l'oubli et de la cachoterie d'un passé coloniale marqué par des violences difficiles à assumer et qui se retrouvait dans l'historiographie australienne dominante de l'époque.

travers duquel l'héritage aborigène est désormais abordé a bien changé⁷², l'évaluation de la condition du rock art en Australie, et plus globalement de l'héritage culturel aborigène, reste un sujet peu détaillé. Il faut se tourner vers les analyses de quelques cas particuliers qui ne permettent en aucun cas de pouvoir généraliser leur conclusion : « [c]ase studies completed for sites, including the Wet Tropics World Heritage Area, indicate that overall condition is good (...) » indique l'édition 2011 du rapport « State of Indigenous cultural heritage⁷³ ».

C'est donc à partir d'un réseau de postulats qu'il faut constituer une méthode analytique pouvant permettre de dresser des conclusions générales touchant aux conditions d'état du rock art en Australie. Il est dans un premier temps nécessaire de resouligner l'appartenance du rock art australien à l'Indigenous cultural heritage et ce que cela englobe. Par extension, il faut en venir à considérer les conclusions portées relatives à l'état de l'héritage culturel aborigène permettant ainsi de se faire une certaine idée de l'état du rock art par une déduction quelque peu fragile. S'intéresser ensuite aux éléments menaçants le rock art (pressions) mais aussi l'Indigenous cultural heritage et les réponses mises en places afin de répondre à celles-ci doit pouvoir donner lieu à une estimation de la pérennité du rock art. Cette approche théorique devrait ainsi permettre de se forger une idée relativement correcte et précise, en l'absence de données quantitatives brutes sur la question, autorisant ainsi à répondre à la question suivante : quelle est la condition générale du rock art en Australie ?

Au sein de l'héritage culturel aborigène se dessinent différentes conceptions de ce dernier. La notion de « cultural landscape » souligne un paradigme d'approche qui semble être plus pertinent afin d'aborder la question du rock art : « [t]he concept of cultural landscapes recognises that specific places may confine environmental and human values, including cultural, spiritual and historical values⁷⁴ ». Le rock art est une entité triple : à la fois historique, spirituelle et environnementale, en cela elle est donc éminemment sociale, cette définition de « cultural landscape » apparaît comme la plus pertinente afin de discuter et classifier le rock art australien. Cela implique, entre autres, de souligner les dimensions sociales et culturelles, particulièrement dans l'aspect de la transmission des savoirs, qui sont des enjeux intrinsèques au rock art. Comme en faisait état Jens Korff⁷⁵

⁷² Pour un détail des mutations législatives d'encadrement de l' « Indigenous cultural heritage » voir Eloise Schneirer et al., *op. cit.*, p. 25-35.

⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴ Terri Janke et al., *SOE 2021: Indigenous*, p. 23.

⁷⁵ *Art. cit.* voir « No more aboriginal maintenance ».

en 2020 au travers de son article sur la disparition du rock art, parmi les facteurs primaires et originaux de la dégradation du rock art en Australie se trouve le manque de « maintenance » des sites et des pièces de rock art par les gardiens traditionnels locaux. Cela s'explique à la fois par une décroissance démographique des populations aborigènes à la suite de la colonisation du continent ainsi que par la perte corrélée de savoirs culturels traditionnels : celui de l'interprétation du rock art, sa production et sa conservation. En sus, ce sont les législations australiennes et leur paradigme d'approche occidental qui mettent de côté les savoirs aborigènes et en conséquence perpétue indirectement les effets de la colonisation sur l'héritage culturel aborigène. Cela permet de dresser un lien direct de causalité entre l'état de l'Indigenous cultural heritage et celui du rock art : tous deux répondent aux mêmes schèmes de « production » et à des menaces globales concordantes. En 2011, il était souligné dans le State of the Environment (SoE) portant sur l'héritage australien que l'héritage aborigène était un corpus de « biens » dont la gestion se voyait attribuer à une multiplicité de juridictions⁷⁶. Son évaluation ainsi que la constitution d'un tableau fidèle de cette entité en est rendu compliqué. De ce rapport ressortait une certaine emphase sur la destruction de sites aborigènes, son pendant portant sur l'analyse expresse de l'Indigenous cultural heritage (*SOE 2011: Indigenous*)⁷⁷ expliquait pourtant qu'avait été trouvé sur la période 2006-2011 des avancées majeures dans la réforme des lois et politiques de protection ainsi que de régulation de cet héritage :

The reporting period has seen significant reform to the laws and policies that regulate and protect Indigenous heritage in Australia. There has been a significant increase in the regulation of Indigenous heritage through increased requirements for Indigenous heritage assessments to be conducted before developments are approved, across jurisdictions, with further reforms underway in all jurisdictions.

Le rapport *SOE 2016: Heritage* en arrivait aux mêmes conclusions : des améliorations sont constatées mais également des dégradations manifestes. Cet ensemble de rapports concluait à un état relativement bon de l'héritage aborigène en Australie, « the condition and integrity of Australian's reserved and listed heritage remain generally good, but there are examples of destruction, degradation and deterioration⁷⁸ » résume ainsi le

⁷⁶ *SOE 2011: heritage*, p. 721.

⁷⁷ *Op. cit.*, p 21.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 36.

SOE 2016: Heritage. Le rapport sur l'héritage de 2021⁷⁹ dresse un autre constat faisant écho aux précédents :

Destruction of Indigenous heritage is occurring at an unacceptable rate and the reported experience of Indigenous Australians is that they are denied their right to speak for, make decisions about, protect, access and manage their heritage.

Le rapport de 2011 portant sur l'état de l'héritage culturel aborigène s'est appliqué à plusieurs études de cas sélectionnées par soucis de représentativité : ces études devaient représenter les états et territoires australiens, les espaces urbains, régionaux et les zones reculées, des pertinences différentes d'héritage aborigène, une diversité des menaces (pressions) quant à la condition et l'intégrité de cet héritage ainsi que différentes solutions apportées aux problématiques⁸⁰. Il ressortait de ces études de cas que l'Indigenous cultural heritage d'Australie semblait se présenter sous un jour correct et entre les mains d'organismes de protection et d'individus compétents et efficaces⁸¹. En somme, et pour reprendre des termes apparus pour décrire certaines études de cas, l'état de l'Indigenous cultural heritage serait donc « in fair condition ».

Ces rapports (*SOE H&I 2011*, *SOE H&I 2016*, *SOE H&I 2021*) soulignent également que la destruction d'un tel héritage intervient par différentes catégories de pressions externes et internes⁸². Il s'agit principalement de destructions « apparentes et conscientes » dont le développement de l'Australie est le moteur primaire, le changement climatique, le délitement du tissu social et culturel aborigène, en parallèle d'une relégation des communautés aborigènes comme simple élément de « consulting ». Mais également de la non-consultation de ces derniers dans les plans de développement, de gestion, de protection et conservation des lieux dits d'« Indigenous heritage » et enfin d'un manque de recensement et d'évaluation pour inscription sur des listes de protection et de consécration comme « héritage » des sites aborigènes australiens. Cette description n'est donc pas sans rappeler celle concernant le rock art et ce n'est pas étonnant ; l'Indigenous cultural heritage répond aux mêmes mécanismes de production primaires que le rock art⁸³ – ce qui explique la présence de ce dernier dans cette catégorie. Or, si

⁷⁹ *SOE 2021: heritage*, p. 10.

⁸⁰ *SOE 2011: Indigenous, op. cit.*, p. 183.

⁸¹ *Ibid.*, p. 186-230.

⁸² Voir *SOE 2011: heritage*, p. 734-736 ; *SOE 2011: Indigenous*, p. 121-128 ; *SOE 2016: heritage*, p. 25-35 ; *SOE 2021: heritage*, p. 104-136 ; *SOE 2021: Indigenous*, p. 42-75.

⁸³ Il est possible de retrouver une liste de celles-ci dans Neville Agnew et al., *Rock Art: a cultural treasure at risk*, Getty Conservation Institute, 2015, p. 20.

l'on reprend les éléments majeurs menaçant ce dernier il est possible d'en isoler trois catégories : ceux provenant du réchauffement climatique et des effets de la nature, ceux qui découlent directement du développement de l'Australie, et enfin l'absence d'entretien traditionnel par les Aborigènes.

Les menaces naturelles ainsi que l'absence d'entretien par les populations aborigènes à la suite de la colonisation et de certaines législations sont des effets à long terme. Il s'agit là de dégradations des sites et pièces de rock par et au travers du temps. Toutefois, il est nécessaire de recontextualiser cela par la place que peut bien prendre la colonisation dans la destruction des populations aborigènes, de leurs savoirs traditionnels et dans la passation de ces derniers. L'absence d'entretien pendant des décennies, voir des siècles fait se rapprocher l'horizon de disparition de ces entités culturelles multimillénaires. Si à cela vient s'ajouter les effets de destruction, souvent massive, du développement humain et économique, c'est une disparition à moyen terme à grande échelle et à court terme dans les zones de développement les plus touchées qui se présage. Dans « Rock Art: a cultural treasure at risk »⁸⁴, un collectif d'archéologues résume la situation comme suit :

In summary, rock art is often of the past – it is, with only a few exceptions, no longer being regularly created as part of cultural traditions. With accumulating loss, year by year, the record is disappearing under the impact of population growth, ongoing development and the degradation of the environments in which rock art is found.

Pourtant ce ne sont pas toujours les zones riches en rock art qui bénéficient d'une protection accrue de leur environnement culturel et environnemental comme le mettait en carte le *SOE : Heritage* de 2011⁸⁵, bien que celles-ci soient le plus souvent inscrites en priorités bio-régionales numéro une ou deux. Si le rock art peut-être globalement décrit comme en bon état, la mise en place de tout un appareil de programmes de conservation de l'héritage australien et son accroissement quantitatif notable relevé par les différents rapports SOE participe d'une jugulation globale, qui peut apparaître insuffisante, des effets destructeurs abordés en intégrant toujours plus de sites au sein des listes d'héritage et des programmes de conservation australiens. Cette méthode démontre donc ses limites : il est impossible de se faire une idée précise sans évaluations régionales du rock

⁸⁴ Neville Agnew et al., *op. cit.*, p. 7.

⁸⁵ On pourra se reporter vers les cartes du rapport : *op. cit.*, p. 705-714. La remarque porte plus particulièrement sur les figures 9.10 et 9.11 pages 713 et 714.

art, constituer un tableau en négatif de la situation n'amène qu'à relever la nécessité d'appliquer un appareil de mesures de protection et de conservation si l'on veut maintenir le rock art, et plus globalement l'Indigenous cultural heritage, dans un état décent. La situation est toutefois sans appel : nombreuses sont les menaces qui planent sur le rock art, ne pas y répondre équivaut à condamner celui-ci à moyen terme.

2) Encadrement politique et juridique

a) Le cas de la péninsule de Burrup ou Murujuga

La péninsule de Burrup dans la région de Pilbara offre un exemple des mesures et décisions de protections de l'Indigenous heritage cultural prises par les instances politiques australiennes. En cela elle permet à la fois de mettre en évidence les initiatives collectives locales et les actions concrètes mises en place suites aux décisions de « management », mais également les discours politiques portant sur le développement économique et l'installation d'industries dans la région.

Murujuga, le nom vernaculaire donné à la région qui recouvre les terres aborigènes de la péninsule de Burrup ainsi que l'archipel de Dampier et qui signifie « Hip Bone Sticking Out » en langue Ngarluma-Yaburra, est une région à la fois historiquement et culturellement de première importance. Non seulement, explique Joséphine McDonald, directrice du Centre for Rock Art Research and Management de l'University of Western Australia, il s'agit de la région possédant la plus forte densité de rock art recensée au monde, mais également d'une immense archive temporelle relative aux chasseurs-cueilleurs de la côte nord-ouest australienne sur près de 50 000 années : « [t]he thing that is unique about this is that it covers almost the entire origin of the north-west coast of Australia, and it is hunter-gatherers from the bottom to the top⁸⁶ ». Cette région bénéficie d'un plan de gestion, de protection et de conservation réparti entre la Murujuga Aboriginal Corporation (MAC) et, au travers de l'encadrement et des actions du Parks and Wildlife Service, des départements DPLH et DBCA⁸⁷ du gouvernement d'Australie Occidentale. Depuis 2013, la principale illustration de cette gestion, par la mise en place du Burrup and Maitland Industrial Estates Agreement, est le parc national de Murujuga, possédé entièrement par le MAC. Cette entité morale regroupe les cinq dernières populations aborigènes traditionnelles et « propriétaires » de cette région : à savoir les Ngarluma, Yindjibarndi, Yaburata, Mardudhunera et Woon-Goo-Tt-Oo ; ces populations sont également regroupées sous un nom collectif : Ngarda-Ngarli⁸⁸.

⁸⁶ Cité in Calla Wahlquist, « Burrup peninsula rock art: Western Australia to seek world heritage listing », *art.cit.*

⁸⁷ Department of Planning, Lands and Heritage et Department of Biodiversity, Conservation and Attractions.

⁸⁸ Voir la page dédiée au parc national de Murujuga sur le site du DBCA ainsi que la page du site du MAC portant sur ses origines.

En 1992, les droits des Aborigènes australiens Meriam sur leurs terres ancestrales des îles Murray du détroit de Torrès étaient reconnus par la Cour Suprême d’Australie à la suite de l’affaire surnommée le « Mabo case »⁸⁹. Avec cette décision, c’était le mythe de l’Australie en *terra nullius* qui s’effondrait ; s’ouvrait alors la voie à la reconnaissance des droits aborigènes et la possibilité de faire valoir ces derniers sur les terres expropriées pendant la colonisation grâce au *Native Title Act* (NTA) de 1993. Dès 1994, les Aborigènes Ngarluma-Yindjibarndi déposaient un recours commun auprès de la cour fédérale afin que leur droit ancestral sur la terre de Murujuga soit reconnu. En 1996 et 1998, ce recours a été suivi par deux autres : celui des Aborigènes Yaburata Mardudhunera et Woon-Goo-Tt-Oo⁹⁰. En 2000, ceux-ci croisaient la volonté d’acquisition de la région de la péninsule de Burrup et de Maitland par l’état d’Australie Occidentale dans l’optique d’un projet de zone industriel de grande ampleur. Par la suite de l’acceptation et de la reconnaissance de leur droit sous les prérogatives du NTA de 1993, ces populations aborigènes se trouvaient en mesure de négocier directement avec l’état local les modalités d’utilisation de leur terre. Ce qu’elles firent avec la signature du Burrup and Maitland Industrial Estates Agreement (BMIEA) en 2003⁹¹. Cet accord a été construit autour de l’élément clef qu’était la concession du droit foncier nouvellement acquis sur Murujuga, ainsi que l’annulation permanente de toute prétention sur les terres encadrées par cet accord de la part des parties aborigènes signataires. En échange, lesdits partis recevaient divers bénéfices dont un titre foncier de pleine propriété sur Murujuga. Le fonctionnement et l’organisation du parc national de Murujuga sont des filiations directes de ces négociations.

Le parc national de Murujuga est une illustration de l’engagement des populations locales dans la gestion, la protection et la conservation de la région. Murujuga Aboriginal Corporation emploie et entraîne également une équipe de rangers aborigènes depuis 2012, en partie financée par l’État fédéral australien au travers des programmes de rangers aborigènes et d’Indigenous Protected Areas, et la mise en place du Murujuga Ranger Pilot Project devenu la Murujuga Land and Sea Unit (MLSA). Ces rangers sont missionnés

⁸⁹ Le document est disponible gratuitement sur le portail de recherche de documents juridiques australiens BarNet Jade.

⁹⁰ Se reporter à la fiche d’information sur le BMIEA tirée du *Burrup and Maitland Industrial Estates Agreement Implementation Deed* disponible sur le portail australien des accords, traités et autre négociation relative aux Aborigènes : ATNS. Voir également l’analyse de l’accord BMIEA faite par Frances Flanagan et disponible sur le site du parlement australien.

⁹¹ Les documents du BMIEA, ainsi que de l’« Implementation Deed » et sa ratification en 2006 sont disponible sur le site de l’État d’Australie Occidental.

pour veiller à la protection et la conservation de la région de Murujuga⁹². La région bénéficie également d'un plan de gestion rédigé sous la direction du Burrup Peninsula Conservation Reserve Planning Advisory Committee⁹³ et dictant le cap à suivre au parc national de Murujuga depuis 2013. Celui-ci a d'ailleurs bénéficié d'un amendement en 2022⁹⁴. Ce plan de gestion a été rédigé en prenant en compte les diverses études ayant porté sur le rock art dans la région entre 2000 et 2009⁹⁵. Il tend également à se dessiner au sein de ce document une volonté d'inscrire les démarches du projet dans une utilisation accrue ainsi qu'une meilleure concertation des populations aborigènes locales basée sur un meilleur respect de leur culture et mode de vie : « [p]romote awareness and understanding of the living cultural heritage of the area and associated Ngarda-ngarli by developing interpretive material⁹⁶ ». Dans les directives de 2013 il est indiqué, juste avant les objectifs de celle-ci ainsi que la stratégie pour y arriver, la démarche de protection des sites de rock art visée au sein du parc :

Remoteness and the ruggedness of the terrain will continue to be the most effective means of protecting the rock art and archaeological values. Creating an awareness and appreciation of cultural values by visitors will also be a focus of management. The most culturally sensitive areas will be closed for all visitor access while others may be accessed only in the company of an approved Ngarda-ngarli guide.

Un dernier exemple de la coopération des instances étatiques avec des collectifs locaux se trouve dans le programme Murujuga Rock Art Strategy de 2019. Celui-ci prévoit un nouveau partenariat entre le Department of Water and Environmental Regulation et le MAC dans la protection et la conservation du rock art présent en Murujuga au travers de la suggestion et l'implantation d'un nouveau cadre d'approche à cette problématique⁹⁷.

Les instances gouvernementales australiennes, qu'elles soient d'échelle fédérale ou locale, se présentent donc comme des acteurs primaires de la gestion et conservation de l'héritage aborigène dans la péninsule de Burrup. Cela ne fait qu'accentuer l'étrangeté

⁹² Voir « Murujuga Land and Sea Unit », in *Murujuga Aboriginal Corporation*.

⁹³ Voir *Murujuga National Park management plan 78: 2013*, Department of Environment and Conservation, p. VIII.

⁹⁴ *Murujuga National Park management plan 78: 2013, Draft Amendment 2022*, Department of Biodiversity, Conservation and Attractions.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁷ « Program: Murujuga Rock Art », Government of Western Australia.

des décisions allant dans le sens de l'implantation, quelque peu massive, d'industries à caractère menaçant pour l'héritage local (aborigène ou pas). Pourtant, comme il a été retracé, depuis 2000 la péninsule de Burrup et le territoire adjacent de Maitland sont l'objet d'un programme étatique de développement économique de grande envergure incorporé au BMIEA qui se trouve également être un fondement juridique de la protection de l'héritage aborigène locale. Cette schizophrénie latente s'explique par l'implication d'institutions étatiques australiennes différentes et peu connectées ayant chacune leur objet et sphère d'implication. Si celles-ci peuvent se croiser, elles ne communiquent donc que rarement. La Pilbara Development Commission est par exemple une instance de l'état d'Australie Occidentale créée par, et répondant au, Regional Development Commissions Act de 1993⁹⁸. Celle-ci est commissionnée dans l'évaluation, la prise de décision et l'exécution d'initiatives :

- maximising job creation and improving career opportunities in the region
- developing and broadening the economic base of the region
- identifying infrastructure services to promote economic and social development within the region
- providing information and advice to promote business development within the region
- seeking to ensure that the general standard of government services and access to those services in the region is comparable to that which applies in the metropolitan area
- taking steps to encourage, promote, facilitate and monitor the economic development in the region

Cette commission se définit elle-même comme étant un organisme « value-driven » dont l'objectif final est la construction d'un « positive working environment⁹⁹ ». L'une de ses productions est la Burrup Strategic Industrial Area (Burrup SIA) : une aire de la région de Burrup où l'espace est laissé vacant dans l'optique futur de l'installation d'industries proche de zones gazières, de ports et d'infrastructures économiques de première instance. Sa création n'a qu'une portée : le développement économique de la région : « [t]he Burrup SIA has been created to take advantage of the region's natural gas resources and other competitive advantages¹⁰⁰ ». Cette polémique, la dernière en date, autour de la construction d'une nouvelle infrastructure de production de fertilisant par

⁹⁸ Pilbara Development Commission, « Who we are », *Government of Western Australia*.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ « Burrup SIA », *DevelopmentWA*.

l'entreprise Woodside¹⁰¹ dans la péninsule de Burrup apparaît finalement comme l'une des nombreuses décisions d'ordre économique prenant place dans la région et dont le rock art local subit les effets. En effet, en 2021, les inquiétudes quant aux effets du développement industriel de la région a amené le Conservation Council et l'ancien Premier Ministre d'Australie Occidentale à publier un communiqué demandant qu'un moratoire sur la question industrielle prenne place suite à des révélations sur l'absence de surveillance du rock art de Murujuga : « no monitoring had occurred of the Murujuga rock art since 2016 and a contract to undertake monitoring had been cancelled by the WA Government¹⁰² ». Les dégradations ayant alors lieu dans cette région étaient ainsi perçues comme un parallèle en moins rapide de celles de la gorge de Juunkan en 2020. Cela prenait également place peu de temps après que le Sénat australien se fut emparé du sujet en 2016 en demandant au Senate Environment and Communications References Committee un rapport d'enquête rendu le 21 mars 2018¹⁰³. Ce dernier concluait à une dégradation du rock art dans la région : « (...) that the rock art collection sustained significant damage from early industrial projects on the Dampier Archipelago¹⁰⁴ », mais également à une destruction de grande ampleur des pétroglyphes présents dans la péninsule de Burrup :

It is estimated that thousands of petroglyphs were destroyed during the construction of facilities on the Burrup Peninsula, and a number of others were collected and relocated. It is estimated that during surveys conducted in the 1980s for the Karratha gas plant situated in Withnell Bay, 9,500 petroglyphs were recorded, with approximately 4000–5000 destroyed during construction. Attempts were made to preserve some 1,700 engravings which were removed from the site of the gas plant and placed in a compound with the intention to create an open air museum. Further, Woodside engineers altered some of the plans for the gas plant to preserve a number of sites within the plant (...).

Cela avant de souligner la nécessité d'entreprendre une démarche de classement de la péninsule au patrimoine mondial de l'UNESCO, officiellement entamée en 2018 et

¹⁰¹ Voir Royce Kurmelovs, *art. cit.*

¹⁰² « Call for Moratorium on Burrup Peninsula Development », *Conservation Council of Western Australia*, 10 juin 2020.

¹⁰³ « Protection of Aboriginal rock art of the Burrup Peninsula », Parliament of Australia ; pour le rapport : « Environment and Communications References Committee », *Report: Protection of Aboriginal rock art of the Burrup Peninsula*, Parliament of Australia.

¹⁰⁴ Voir le rapport du Sénat australien, *op. cit.*, in chapitre 6 : « Impact of early industry and preservation attempts », p. 61-62.

inscrite en 2020 sur la liste indicative de l'UNESCO sous le libellé de Murujuga Cultural Landscape, dans un souci de protection et de reconnaissance adéquates du rock art local :

Throughout the inquiry, it was suggested that the Aboriginal rock art of the Burrup Peninsula is of such significant cultural and historical value that the government should pursue World Heritage listing of the site. Further, that World Heritage listing would provide much needed additional protection for the rock art.¹⁰⁵

b) Les « National Heritage Laws »

Adresser le corpus national de législations portant sur l'encadrement de l'héritage australien n'est pas une évidence en soi, chaque branche du gouvernement fédéral possédant ses propres lois à l'échelle locale. Il s'agit donc tout aussi bien d'un mille-feuille législatif que politique. Toutefois, en Australie, la législation au cœur de toute démarche de protection de l'héritage australien, qu'il soit environnemental, aborigène ou bien encore d'ordre historique, est *l'Environment Protection and Biodiversity Conservation Act* (EPBC Act) de 1999. Il faut cependant replacer cette législation dans un contexte la précédant, certes national, mais également international, pour mieux en saisir ses enjeux.

En 1972, l'ONU, au travers de son organisme UNESCO, statuait sur la mise en place de mesures visant à constituer une archive de biens nationaux ayant une valeur universelle : c'est la liste du patrimoine mondial dont l'adoption de la *Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel* le 16 novembre 1972 et sa ratification à partir de 1974 constituent ses origines. Ce traité phare a été suivi dans les décennies suivantes par d'autres adoptions de textes au sein de l'UNESCO ; la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* en 2001, la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel et immatériel* de 2003 et la *Politique de l'Unesco sur l'engagement auprès des peuples autochtones* de 2017 en sont les extensions principales quant aux mesures de recensement, d'engagement et d'action pour la protection et la conservation des multiples types de patrimoine sur la planète. L'EPBC Act prenait ainsi place comme étant une législation devant, entre autres, permettre d'adresser l'encadrement sur le sol australien des biens institués en patrimoine mondial. Si l'on ne peut la réduire à une législation satellite des décisions de l'UNESCO prises

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 94-95.

entre 1972 et 1999, l'EPBC Act est définitivement une législation dont les origines remontent à 1972.

Il n'existe pas de lois australiennes adressant spécifiquement le rock art en tant qu'entité séparée. C'est donc par un recensement des principales lois d'encadrement de l'héritage australien qu'il est nécessaire de faire ce chemin. Toutefois, il est impossible de se réduire au corpus d'encadrement de l'Indigenous cultural heritage, celui-ci n'étant qu'une catégorie de l'héritage australien.

Comme expliqué plus tôt, les lois dites « Aborigènes » n'avaient pas pour portée la protection de ce qui deviendrait plus tard l'Indigenous cultural heritage. Ce sont les années 1980 et 1990 qui ont marquées un tournant dans la perception et la mise en place de législations nationales ayant pour objectif une meilleure protection de ce dernier. Avec la constitution en 1979 de la Burra Charter, de son intitulé *Conservation of Places of Cultural Significance*, par l'International Council on Monuments and Sites d'Australie (ICOMOS) prend place une série de principes qui ont participé à construire une base universelle en Australie quant à la compréhension de la notion de valeur culturelle, et surtout aux standards de conservation de l'héritage. Bien que non contraignante, cette charte a marqué un tournant dans la compréhension et la relation de l'Australie à son patrimoine¹⁰⁶. En 1984, l'*Aboriginal and Torres Strait Islander Heritage Protection Act* (ATSIHP) venait se rajouter aux corpus de la législation australienne, l'objectif réclamé de ce texte était la préservation et la protection en Australie de régions et d'objets ayant une valeur particulière pour les Aborigènes en accord avec leur tradition¹⁰⁷. L'ATSIHP, en somme, ouvre des possibilités d'actions au ministre de l'Environnement australien par la possibilité de déclarer certaines régions du territoire, certains objets ou certains types d'objets, comme étant menacés de destruction ou de profanation et devant ainsi être protégés. En ce qui concerne les populations aborigènes, celles-ci, ou leurs représentants, reçoivent la possibilité de demander la protection de certaines régions ou certains objets par cette législation. Deux ans plus tard, une nouvelle loi, la *Protection of Movable Cultural Heritage Act* de 1986, s'attela à réguler le flux sortant des artefacts australiens de valeur. Toutefois, ce texte ne discrimine pas entre les artefacts aborigènes et non-

¹⁰⁶ Pour plus de détails quant aux contenus de celle-ci, voir « Burra Charter », *Department for Environment and Water*.

¹⁰⁷ « The purposes of this Act are the preservation and protection from injury or desecration of areas and objects in Australia and in Australian waters, being areas and objects that are of particular significance to Aboriginals in accordance with Aboriginal tradition » peut-on lire comme objet du rôle donné à cette législation, in *Aboriginal and Torres Strait Islander Heritage Protection Act 1984*, Australian Government.

aborigènes, en effet, cette législation s'inscrit dans un contexte mondial de lutte contre le vol, la vente et le recel d'artefacts culturels dans le monde en adressant cette problématique à l'échelle nationale de l'Australie¹⁰⁸. Il est à noter que le PMCH Act a été l'objet en 2018 de « regulations » par le ministre des Communications et de l'Arts elles-mêmes amendées en 2021. Déjà abordé, le *Native Title Act* de 1993 reconnaît les droits aborigènes sur leurs terres ancestrales et oblige le Commonwealth à étudier et reconnaître ces demandes ainsi qu'à réparer les préjudices vécus lorsque ces demandes s'avèrent justifiées¹⁰⁹. Ce n'est pas tant l'acte en lui-même que ses répercussions qui en fait une législation majeure dans la protection du patrimoine (aborigène). En effet, sans la possibilité de pouvoir faire valoir leur droit par filiation ancestrale, ces populations ne pourraient pas être dans la possibilité de porter des démarches d'inscriptions au sein des diverses listes d'héritage et de programmes de conservation comme on l'a vu pour la région de Murujuga. L'EPBC Act est la législation australienne qui encadre et transforme les différentes lois environnementales et d'héritage en Australie en un système cohérent et effectif : « [t]he EPBC Act enables the Australian Government to join with the states and territories in providing a truly national scheme of environment and heritage protection and biodiversity conservation¹¹⁰ ». Il est nécessaire de souligner que l'EPBC Act est avant tout une législation « environnementale », c'est-à-dire que sa portée est avant tout d'ordre écologique. Ainsi, l'héritage australien s'inscrit le plus souvent dans des paysages et des régions qui tombent sous les mesures de protection encadrées et soutenues par l'EPBC Act puis sous d'autres mesures plus spécialisées. Avec l'Indigenous cultural heritage, l'illustration est flagrante puisque celui-ci possède une très forte dimension « environnementale ». Ainsi l'EPBC Act se caractérise par ses domaines d'encadrements : le patrimoine mondial et le l'héritage national, les zones humides d'importance internationale, les espèces et communautés écologiques menacées, les espèces migratoires, les espaces maritimes du Commonwealth, la Grande Barrière de Corail, le nucléaire et la ressource eau. Mais également par les collectifs auprès desquels il intervient : les propriétaires terriens, les promoteurs, les industries et les fermiers, les

¹⁰⁸ Voir « Movable Cultural Heritage », *Department of Infrastructure, Transport, Regional Development, Communications and the Arts et Protection of Movable Cultural Heritage Act 1986*, Australian Government.

¹⁰⁹ Se référer à la section « objects » des préliminaires de l'acte mais également au préambule de celui-ci, *Native Title Act 1993*, Australian Government.

¹¹⁰ « About the EPBC Act », *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*.

conseils, les États et Territoires du Commonwealth ainsi que les agences du Commonwealth. Enfin, par ses objets de qualification, à savoir :

- provide for the protection of the environment, especially matters of national environmental significance.
- conserve Australia's biodiversity.
- protect biodiversity internationally by controlling the international movement of wildlife.
- provide a streamlined environmental assessment and approvals process where matters of national environmental significance are involved.
- protect our world and national heritage.
- promote ecologically sustainable development.

D'un point de vue de l'heritage, et plus particulièrement de l'Indigenous cultural heritage, l'EPBC Act institue la National Heritage List recouvrant les lieux historique, naturel et aborigène de valeur exceptionnelle, mais également la Commonwealth Heritage List, une liste comportant les terres et régions maritimes du Commonwealth qui se démarquent par leur forte valeur d'heritage aborigène. L'EPBC Act recouvre également une protection des biens dits heritage présent en Australie, entre autres contre les actions du gouvernement fédéral¹¹¹. Enfin, c'est sous l'EPBC Act que les biens présents en Australie classés patrimoine mondial sont administrés et entretenus. Une des mesures relatives à l'EPBC Act a été la création du Director of National Parks qui, avec Parks Australia, s'occupe d'administrer¹¹² la gestion, la protection et la conservation des divers parc nationaux et de leur régions heritage pour le compte du gouvernement australien. Une autre conséquence directe de l'EPBC Act fut la création en 2003 de l'Heritage Council, par *l'Australian Heritage Council Act*. Il s'agit un organisme dont la principale mission, depuis l'*Heritage Act* de 2004, est l'administration des listes heritage ainsi que la responsabilité des problématiques relatives à l'heritage australien¹¹³.

Il apparaît néanmoins que l'EPBC Act ne soit désormais plus perçu comme répondant correctement aux enjeux climatiques et structurels d'aujourd'hui : en cause un manque de réforme des anciennes lois et de promulgation de nouvelles qui entérine une situation

¹¹¹ Se reporter vers « EPBC Act – Frequently asked question », *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water* ainsi que « Indigenous heritage Laws », *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*.

¹¹² Voir « The Director of National Parks », *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*.

¹¹³ Voir « About the Australian Heritage Council », *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*.

dans laquelle « [t]he current laws that protect Indigenous cultural heritage in Australia are well behind community expectations » explique le professeur Graeme Samuel dans son étude de l'EPBC Act. C'est ainsi donc à des « lois heritage de papiers », dont l'incident de Junkaan Gorge¹¹⁴ est l'illustration la plus spectaculaire, que ce document conclut¹¹⁵ :

They do not deliver the level of protections that Indigenous Australians and the community expect, and they do not work with the way developments are assessed, approved and conducted.

C'est un système d'application à la fois en léthargie et dysfonctionnel qui est mis en évidence et critiqué au travers de cette évaluation du fonctionnement des lois heritage :

The ATSIHP Act does not align with the development assessment and approval processes of the EPBC Act. Cultural heritage matters are not required to be broadly or specifically considered by the Commonwealth Government in conjunction with assessment and approval processes under Parts 7 to 9 of the EPBC Act. Interventions through the ATSIHP Act occur after the development assessment and approval process has been completed. [...] The ability to protect some aspects of Indigenous cultural heritage, such as Songlines, is limited by the settings of the EPBC Act. This is because serial listings (groups of sites that collectively tell a story that is of outstanding heritage value) for national heritage cannot be made.

Une critique qui fait écho à une volonté aborigène de recevoir plus de reconnaissance, d'écoute et de consultation dans ses relations avec le gouvernement australien et dont la Déclaration d'Uluru se fait le porte-voix. Mais tout aussi bien d'avantage de protection pour son heritage comme l'exprime cet ensemble de « visions » pour la communauté aborigène d'Australie regroupés dans le rapport *Dhawura Nglan* qui se veut être une « united voice for Indigenous Australian's heritage aspirations for the next decade »¹¹⁶.

¹¹⁴ Il est ici rappelé que la destruction a pu être ordonné grâce à une lois de l'état d'Australie Occidentale encore en vigueur à l'époque.

¹¹⁵ Voir chapitre 2.3 in Graeme Samuel, *Final Report of the Independent Review of the Environment Protection and Biodiversity Conservation Act 1999 (EPBC Act)*, Australian Government, 2020.

¹¹⁶ Heritage Chairs of Australia and New Zealand, *Dhawura Nglan: A vision for Aboriginal and Torres Strait Islander heritage in Australia*, Department of Agriculture, Water and the Environment, Canberra, 2020, p.10.

c) Les « cultural heritage laws » : États et Territoires d’Australie

Les lois implémentées à l’échelle nationale de l’Australie n’empêchent pas chaque état et territoire de pouvoir et devoir mettre en place des initiatives analogues dans leur juridiction. Comme nous l’avons vu, les législations abordées plus tôt ne tendent qu’à dresser les grands principes et les grandes lignes d’objectifs à atteindre ou respecter et les démarches pour s’y prendre. L’exécution se déroule à l’échelle locale de chaque état et territoire. En cela il existe donc un autre corpus de lois heritage subsidiaire au plan national au sein de ces juridictions. Il sera ici question de mettre en évidence les principales lois d’Indigenous cultural heritage afin de mettre en relief l’importance donnée au niveau législatif à la culture aborigène, ses expressions et la protection de leur intégrité.

Une analyse de ces lois, une fois recensées¹¹⁷, met en évidence un schéma collectif : la définition d’un heritage aborigène clairement isolé de tout autre heritage naturel ou historique, qui le plus souvent s’exprime par une législation dédiée à cette nécessité de distinguer. Suit l’établissement d’organismes chargés d’administrer le recensement, la protection et la conservation dudit heritage, puis l’institution de structures tel que des registres ou des bases de données devant permettre de recenser, communiquer et archiver les sites, objets et autres artefacts concernés par ces textes de lois. Sont donc institués par les lois Aboriginal heritage des « Heritage Councils » chargés d’administrer le recensement, la protection et la conservation de l’heritage aborigène. Celui-ci fait également le plus souvent office de corps conseiller auprès du ministre ou du directeur délégué aux problématiques « heritage » comme dans le cas de l’Aboriginal Heritage Committee d’Australie Méridionale¹¹⁸. Parmi ses fonctions, l’Heritage Council doit aussi se charger de la tenue des registres « Heritage Register »¹¹⁹ ou encore « Aboriginal Heritage Register » ainsi que l’administration de base de données devant faciliter les plans de gestion également institués par cette législation. Ainsi, bien souvent, ces lois se réclament d’une volonté de « [...] establish a system for the recognition, registration and conservation of the following [...] Aboriginal places and objects »¹²⁰ ou encore « [...] to recognize, protect and conserve Aboriginal cultural heritage » comme il est possible de

¹¹⁷ Se référer au tableau récapitulatif de l’auteur (Fig. 2) en fin de section.

¹¹⁸ Voir *Aboriginal Heritage Act 1988*, State of South Australia, section 8.

¹¹⁹ Voir l’Heritage Objects Register : le registre institué par l’*Heritage Object Act 1991* dans sa section 6.

¹²⁰ *Heritage Act 2004*, Australian Capital Territory, section 3.

le lire dans l'*Aboriginal Heritage Act 2006* de l'état de Victoria¹²¹. En cela l'*Heritage Conservation Act 1991* du Territoire du Nord, remplacé en 2011 par l'*Heritage Act*, se démarquait par une absence de référence aux population aborigènes :

[...] to provide a system for the identification, assessment, recording, conservation and protection of places and objects of prehistoric, protohistoric, historic, social, aesthetic or scientific value, including geological structures, fossils, archaeological sites, ruins, buildings, gardens, landscapes, coastlines and plant and animal communities or ecosystems of the Territory¹²².

Bien que l'Aboriginal et Macassan heritage soit en réalité présent dans cette législation de 1991, toutefois invisibilisé sous le vocable de « archeological »¹²³, Il faut néanmoins comprendre que jusqu'à la nouvelle législation de 2011, l'heritage aborigène relevait principalement du *Aboriginal Sacred Sites Act 1989* uniquement concerné par les sites sacrés. La particularité de cette dernière législation fut la demande expresse que le conseil institué soit composé à part égal (soit 5) d'hommes et femmes aborigènes dans un souci de protection maximal des lieux sacrés relatif aux genres des individus¹²⁴. L'*Heritage Act* de 2011 venait ainsi homogénéiser l'encadrement législatif et le fonctionnement des organismes d'administration de l'heritage dit aborigène dans ce Territoire en définissant un « Aboriginal and Macassan heritage »¹²⁵ sans pour autant venir court-circuiter la législation de 1989 sur les sites sacrés toujours en vigueur.

Ces textes se différencient donc majoritairement par leur approche et leur définition de l'heritage aborigène, allant parfois jusqu'à le réifier comme caractère d'un heritage plus général comme dans le cas du Territoire du Nord. D'autres, comme le Queensland distingue leurs différentes populations aborigènes et leur adresse un heritage distinct bien que similaire. On peut ainsi lire que le cultural heritage des indigènes du détroit de Torrès se définit comme « [...] anything that is (a) a significant Torres Strait Islander area in Queensland; or (b) a significant Torres Strait Islander object; or (c) evidence, of archaeological or historic significance, of Torres Strait Islander occupation of an area of

¹²¹ *Aboriginal Heritage Act 2006*, State of Victoria, section 3.

¹²² *Heritage Conservation Act 1991*, Northern Territory, section 3.

¹²³ Voir *ibid.*, section 4, la notion de « archeological » vient se substituer à celle de « Aboriginal and Macassan » et réifier un caractère culturel en caractère scientifique.

¹²⁴ Voir *Aboriginal Sacred Sites Act 1989*, Northern Territory, section 6. Sur ce que l'on pourrait appeler une « division genrée de la culture » chez les Aborigènes : voir « History », *Aboriginal Areas Protection Authority*.

¹²⁵ Voir *Heritage Act 2011*, Northern Territory, sections 6, 8, 10.

Queensland » dont la définition est exactement la même que pour les Aborigènes¹²⁶. La Tasmanie l'a historiquement défini au travers de la notion de « relique » (relic) par son *Aboriginal Relics Act* de 1975. Dans sa définition qui précédait les amendements de 2017¹²⁷, ce texte définissait une relique, il faut donc ici entendre un artefact d'ordre heritage aborigène, comme¹²⁸ :

- (a) any artefact, painting, carving, engraving, arrangement of stones, midden, or other object made or created by any of the original inhabitants of Australia or the descendants of any such inhabitants;
- (b) any object, site, or place that bears signs of the activities of any such original inhabitants or their descendants; or
- (c) the remains of the body of such an original inhabitant or of a descendant of such an inhabitant who died before the year 1876 that are not interred in –
 - (i) any land that is or has been held, set aside, reserved, or used for the purposes of a burial-ground or cemetery pursuant to any Act, deed, or other instrument; or
 - (ii) a marked grave in any other land.

En 2017 se rajoutait à cette définition la notion « d'importance » (significance) : « [...] which is of significance to the Aboriginal people of Tasmania¹²⁹ ». Cet ajout impliquait une subjectivité manifeste mais surtout une latitude entre des artefacts, des lieux ou des paysages non marqués, ou marqués comme étant sacrés par la culture aborigène. Autrement dit c'est d'une prise en compte de la parole, du système culturel et d'une certaine compréhension de celui-ci dont cette définition s'est raffinée. Il s'agit là d'une illustration des mutations que peuvent subir les législations heritage aborigène en Australie.

Effectivement, il est possible de remarquer des changements plus que notables dans la perception et la définition de l'heritage et de ce qui est « significatif » pour les aborigènes au travers de ces diverses lois. C'est un déplacement d'une conceptualisation du tangible vers l'intangible et de l'origine (identitaire) vers la relation que marquent ces mutations. La section 71D du *National Parks and Wildlife Amendment (Aboriginal Ownership) Act 1996* en est une illustration parfaite puisqu'elle souligne l'aspect

¹²⁶ Voir les section 8 de l' *Aboriginal Cultural Heritage Act 2003* et du *Torres Strait Islander Cultural Heritage Act 2003*.

¹²⁷ Voir *Aboriginal Relics Amendment Act 2017*, State of Tasmania.

¹²⁸ *Aboriginal Relics Act 1975*, State of Tasmania, section 2.3.

¹²⁹ *Aboriginal Heritage Act 1975*, State of Tasmania, section 2.3.

immatériel, comme définition non exprimée comme telle de l'heritage aborigène en Nouvelle Galles du Sud, qui lie les Aborigènes à leur heritage :

Parliament recognises that certain lands reserved or dedicated under this Act are of cultural significance to Aboriginals. Land is of cultural significance to Aboriginals if the land is significant in terms of the traditions, observances, customs, beliefs or history of Aboriginals¹³⁰.

Cette législation est une série d'amendement au *National Parks and Wildlife Act 1974* et au *Aboriginal Land Rights Act 1983* ; elle souligne l'aspect relationnel qui est au centre des considérations aborigènes quant à la protection et la conservation de leur heritage. L'importance primaire de l'Aboriginal cultural heritage pour ces populations est ainsi transférée d'une simple considération patrimoniale (trace de leur passé), donc par extension identitaire, à des considérations ontologiques effectives en reconnaissant le rôle joué par celui-ci dans la construction et la structuration des communautés aborigènes comme inscrit dans la section 8 de l'*Aboriginal Cultural Heritage Act 2021* d'Australie Occidentale : « the fundamental importance to Aboriginal people of Aboriginal cultural heritage and the central role of Aboriginal cultural heritage in Aboriginal communities past, present and future; and [...] the living, historical and traditional nature of Aboriginal cultural heritage¹³¹ ». L'heritage n'est plus seulement ce corpus d'objets significatifs auxquels les Aborigènes seraient, par l'affect ou l'identité, attachés, mais un système de relation tangible ou intangible au cœur de leur ontologie, et donc de leur culture, qui n'est pas sans rappeler les travaux de Phillippe Descola sur la dichotomie entre la culture et la nature¹³².

Cette mutation de la compréhension et de la perception accolées à l'Indigenous cultural heritage s'est instaurée en même temps qu'un souci de (re)mettre les Aborigènes au centre des discussions et des démarches d'administration de leur heritage. Cela a pour conséquences l'« empouvoirement » des communautés aborigènes locales ainsi que des collectifs aborigènes inscrit dans ces consultations : une reconstruction et une retransmission des savoirs traditionnels au travers de la présence des organismes

¹³⁰ Voir *National Parks and Wildlife Amendment (Aboriginal Ownership) Act 1996*, State of New South Wales. Cet amendement est toutefois non pas relatif au NPWA Act mais au ALR act comme indiqué dans la Partie 4, Division 1.

¹³¹ Voir *Aboriginal Cultural Heritage Act 2021*, State of Western Australia, section 8 ; ainsi que la sections 12 qui définit l'Aboriginal cultural heritage.

¹³² Phillippe Descola, *Par-delà nature et culture*, 2005.

aborigènes sur le terrain par les plans de gestion ainsi que d'une « renaissance » culturel de celles-ci. C'est à de telles transformations que s'attèlent les nouvelles législations des états et territoires australiens relatives à l'heritage aborigène ; une prise de conscience majeure de la part de tous les acteurs inscrit dans des démarches d'administration et de gestion de cet heritage se fait ressentir en Australie. La mise en place de réformes, d'amendements ou la légifération de nouvelles lois, comme celle attendue en Tasmanie¹³³, sont à remarquer. Est ainsi reconnu par le droit australien les lois d'Indigenous cultural heritage en vigueur et désuètes qui servent de cadre référant en Australie ainsi que le silence juridique infligé aux Aborigènes par des législations telles que l'*Aboriginal Heritage Act 1972*.

C'est donc une volonté d'adresser la nécessité de mettre en place des nouvelles lois plus en phase avec leur époque et figurant une compréhension plus poussée de l'Indigenous cultural heritage, au côté d'une meilleure intégration des communautés aborigènes dans les processus législatifs et de terrains, qui ressort d'une telle analyse.

¹³³ « Preparing new Aboriginal cultural heritage legislation », *Department of Natural Resources and Environment Tasmania*.

État/Territoire	Lois	Organisme, structure ou « notion » établis
Territoire de la capitale australienne	-Heritage Act 2004 (comprenant Heritage Amendment Act 2020)	-Heritage Council -Heritage Register
	--Heritage Object Art 1991	-Heritage Objects Register
Territoire du Nord	-Aboriginal Sacred Sites Act 1989	-Aboriginal Areas Protection Authority -Register of Sacred Sites
	-Heritage Conservation Act 1991	-Heritage Advisory Council -Register of heritage places
	-Heritage Act 2011	-Heritage Council
Nouvelle Galles du Sud	-Heritage Act 1977	-Heritage Council -Aboriginal Heritage Information Management System
	-National Parks and Wildlife Amendment (Aboriginal Ownership) 1996	
Queensland	-Cultural Heritage Acts (comprend Aboriginal Cultural Heritage Act 2003 et Torres Strait Islander Cultural Heritage Act 2003)	-« Cultural Heritage Duty of Care » -Cultural heritage database -Cultural heritage Register
Australie Méridionale	-Aboriginal Heritage Act 1988	-Aboriginal Heritage Committee -Register of Aboriginal Sites and Objects
Tasmanie	-Aboriginal Heritage Act 1975 (comprend anciennement Aboriginal Relics Act 1975 et Aboriginal Relics Amendment Bill 2017)	-Aboriginal Heritage Council
	-Aboriginal Cultural Heritage Protection Act (à venir)	
Victoria	-Aboriginal Heritage Act 2006 (comprend Aboriginal heritage Amendment Act 2016 et Aboriginal Heritage Regulations 2018)	-Aboriginal Heritage Council - Aboriginal Heritage Register -Registered Aboriginal Parties -Cultural Heritage Management Plan -Cultural Heritage Permits
Australie Occidentale	-Aboriginal Cultural Heritage Act 2021	-Aboriginal Cultural Heritage Council -Local Aboriginal Cultural Heritage Service -Aboriginal Cultural Management Plans

Figure 2 – Cultural Heritage Laws en vigueur dans les États et Territoires d’Australie (tableau de l’auteur).

3) L' « heritage » : une question d'archive(s)

a) Le Patrimoine

Il est donc de plusieurs « heritage » en Australie : « natural », « archaeological », « historical » et bien sûr « Indigenous cultural heritage » (ou « Aboriginal heritage »). Toutefois, c'est de ce qui en France est habituellement appelé « patrimoine » dont il s'agit par ces terminologies. Aussi, une différence significative émerge : ces heritages se démarquent de la notion de patrimoine, en eux se love un autre rapport au passé, à la mémoire et à l'environnement d'une société. C'est dans l' Indigenous cultural heritage que cette différence s'exprime le plus clairement. Alors donc, quelle(s) différence(s) peut-on faire entre patrimoine, heritage, héritage et Indigenous cultural heritage ?

« Lien d'héritage qui descend suivant les lois, des père et mère à leurs enfants¹³⁴ », telle est la définition que le Littré donne du patrimoine, une perception très proche de celle du Trésor de la Langue Française : « ensemble des biens hérités des ascendants ou réunis et conservés pour être transmis aux descendants »¹³⁵. Il ressort de ces deux définitions un mouvement de biens descendant dans la direction des parents (ou d'autres ascendants) vers, en règle générale, des enfants récepteurs légaux. Le patrimoine est ainsi un « capital » de biens sujet à une transmission générationnelle encadré par une ou des législations prenant place au sein, le plus souvent, d'une structure à caractère familiale. Autrement dit, le patrimoine est une forme, un mode de succession, d'héritage marqué d'une dimension économique sous-jacente à cette transmission. Si la succession d'un objet ou ensemble d'objet est par construction inscrite dans l'histoire de la personne ou de sa famille, une transmission d'une génération à une autre, le patrimoine est d'emblée entendu comme étant l'objet de l'histoire. Le patrimoine est éminemment historique dans son usage culturel, il est ce qui existe depuis des siècles si ce n'est des millénaires. S'il est ce qui vient d'être créé, il est également ce qui se transmettra pendant des siècles. L'association qu'il livre est le plus souvent connectée à des objets matériels : monuments, pièces d'arts ou encore immobiliers (réifiées comme monuments dans le cadre national) mais aussi idéologique, plus souvent référé comme héritage : humanisme, droit de l'homme, État de Droit... Aussi faut-il distinguer entre le patrimoine qui se joue à l'échelle

¹³⁴ Cité dans Françoise Choay, Introduction, *Le Patrimoine en questions*, 2009, p. III.

¹³⁵ Consulté le 22 Oct 2022.

des individus et le patrimoine national. C'est du patrimoine national, ou tout du moins d'une société dont il est ici question.

Françoise Choay explique dans l'introduction de son livre *Le Patrimoine en question* que l'expression « patrimoine historique » a été consacré par l'usage populaire dans les années 1960. Cette expression aurait néanmoins avec le temps effacé la distinction faite en France entre les termes de « monument » et de « monument historique ». Le monument est cet

« artefact [...] ou ensemble d'artefacts délibérément conçus et réalisés par une communauté humaine, qu'elles qu'en soient la nature et les dimensions [...] afin de rappeler à la mémoire vivante, organique et affective de ses membres, des personnes, des événements, des croyances, des rites ou des règles sociales constitutifs de son identité »¹³⁶.

L'identification est ainsi placée au cœur de la fonction du monument, au côté de la mémoire et de la notion de collectif, ou communauté. Si l'individu est visé, la vocation du monument est d'ancrer ce dernier au sein de la mémoire collective de la communauté ; le monument enracine les sociétés humaines dans leur espace sociale et culturel, dans leur histoire, par un rappel constant à la mémoire. Aussi est-il sujet à un entretien de la part de la communauté.

Contraire au monument, le monument historique ne se constitue pas comme une création intentionnelle des communautés et dont la fonction serait mémorielle. En cela il s'agit d'un artefact choisi au sein d'un corpus d'infrastructures en fonction de son caractère historique : sa valeur pour l'histoire de la communauté, ce qu'il représente. Le monument historique est en conséquence le plus souvent sujet à des programmes de conservation devant s'assurer de la pérennité de ce dernier. Construction intellectuelle, le monument historique se caractérise par une valeur abstraite de savoir¹³⁷ associée au contexte historique de sa création ou construction. Sa portée est donc avant tout culturelle, le monument historique agit comme signifiant d'un système de référence, qui en tant que système, relève d'un ancrage identificatoire des individus auxquels il s'adresse.

Le patrimoine est conséquemment associé, par ce qu'il tend à réifier au sein de l'espace social de la société dans laquelle il s'inscrit, à la tradition de celle-ci, à son histoire et la richesse de cette dernière mais aussi à la conservation des traces d'un passé qui ne doit pas s'effacer, à la préservation de celles-ci et leur valorisation. Le patrimoine

¹³⁶ Françoise Choay, *op. cit.*, p. IV.

¹³⁷ *Ibid.*, p. VII.

est ce « capital (historique) » objet d'une transmission et dont les valeurs accolées, qui elles sont l'héritage de la société, doivent fructifier. Effectivement, par son aspect périssable il est l'objet d'une peur de le perdre et avec lui la mémoire que l'on y projette ; inaliénable, il représente les traces d'un passé qui ne peut et ne doit nous quitter bien que relégué au plan discret du quotidien. Le patrimoine est en conséquence un espace où « [v]aleur mémorielle, valeur communicationnelle, valeur d'usage, valeur culturelle, valeur esthétique, valeur sociale... se recourent, se conjuguent et s'opposent parfois dans l'objet patrimonialisé¹³⁸ ».

Pour reprendre l'analyse de Guy Di Méo¹³⁹, le patrimoine sert ainsi de médiation mémorielle interpersonnelle et de ciment identitaire aux communautés. Il est une entité récipiente d'une dimension sacrée que la société lui prête, affectée de valeur pour lesquelles il est nécessaire de « justifier la légitimité des transformations »¹⁴⁰ que nous lui faisons subir. Le patrimoine est cette entité à la fois virtuelle, en tant que notion qui recouvre différentes réalités, et matérielle, par ses expressions tangibles, qui « contribu[e] de la bonne version de la tradition (autrement dit, de l'héritage) que la société ou le groupe social s'est constituée, en le repérant l'inventoriant, l'étudiant, le consignait, le conservant » explique Jean Davallon¹⁴¹. Il est à la fois histoire et mémoire de cette tradition et donc du passé ; reconstruction à partir du présent et continuité entre le passé et le présent ; non pas transmis à mais (re)trouvé par son époque¹⁴² :

La rupture qui ouvre la temporalité topologique caractéristique du patrimoine ne tient au fait que l'objet de patrimoine est trouvé ou retrouvé, mais non transmis ; il est, selon le mot d'Umberto Eco, une « trouvaille » qui signe son basculement d'un monde (celui de son origine) dans un autre (le nôtre). Le lien avec le passé est alors construit à partir du présent. [...] Si on aborde le processus depuis le présent, une grande différence apparaît donc entre mémoire et patrimoine. Dans le premier cas, la nécessité de conserver et de transmettre s'inscrit dans le temps comme « milieu continu » ; dans le second elle appartient au temps abstrait de la reconstruction scientifique.

¹³⁸ Anne-Claude Ambroise-Rendu, Stéphane Olivesi, « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives Critiques », *PUF* 2, 2017, p. 269.

¹³⁹ Voir G. Di Méo, « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle », *Espaces et sociétés* 78, 1994, p. 15-34.

¹⁴⁰ Cité dans *Ibid.*, p. 16.

¹⁴¹ Jean Davallon, « Le patrimoine : une « filiation inversée » ?, *Espaces Temps* 74-75, 2000, p. 8.

¹⁴² *Ibid.*, p. 15.

b) L'heritage

Si le patrimoine est avant tout culturel, et pour lequel les définitions de l'UNESCO en sont sûrement les meilleurs résumés : « [...] valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science¹⁴³ » pour le patrimoine matériel et « [...] les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés [...]»¹⁴⁴ » pour l'immatériel. L'heritage, comme entendu et « construit » en Australie, est au contraire une compréhension ancrée dans une perspective holiste de l'environnement qui entoure la société et au sein duquel celle-ci s'inscrit et évolue.

Heritage is all the things that make up Australia's identity—our spirit and ingenuity, our historic buildings, and our unique, living landscapes. Our heritage is a legacy from our past, a living, integral part of life today, and the stories and places we pass on to future generations.

Si l'on en croit la définition donnée par l'ancien Department of Environment and Energy d'Australie¹⁴⁵, désormais le DCCEEW, l'heritage est *in fine* une question d'identité. C'est ce « tout » constitué par le passé de l'Australie en tant que continent, mais surtout en tant que société, qui infuse (en et aussi) celle-ci et qui se transmet. Ce « tout » est fondamentalement ce qui suppose l'identité australienne en fonction d'une spatialité dans laquelle il s'inscrit (sense of place) et qui est contingent aux générations : « [...] aesthetic, historic, scientific, or social significance or other special value for future generations as well as for the present community¹⁴⁶ ». Il s'agit également de ce envers quoi l'Australie exprime une responsabilité et une volonté de conservation et de legs : « [h]eritage is those aspects of the natural and cultural environment that we wish to look after and pass on to future generations¹⁴⁷ ». Par construction cela implique la sélection des éléments considérés ou pas comme heritage ; par extension cela amène à la question de l'oubli et donc, en négatif, à celle de la mémoire déjà présente de manière sous-jacente dans cette entreprise de sélection et d'héritage : on ne lègue que ce que l'on estime nécessaire et valable de sauver de l'oubli générationnel. Le gouvernement australien l'exprimait de cette manière en 2015 : « [b]y identifying, managing and acknowledging

¹⁴³ Article 1 de la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*, UNESCO, 1972.

¹⁴⁴ Article 2 de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, UNESCO, 2003.

¹⁴⁵ Cité dans SOE 2016 : heritage, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁶ Voir SOE 2011 : heritage, *op. cit.*, p. 697.

¹⁴⁷ Voir SOE 2021 : heritage, *op. cit.* p. 12.

Australian heritage places, the community decides which stories are important and which events we choose to remember and commemorate¹⁴⁸ ». Il n'est donc pas étonnant que l'héritage australien soit tout aussi bien caractérisé comme un récit : « [a]ustralian heritage tells the story of the evolution and special nature of Australia's environment and culture. It includes aspects of the natural and cultural environments, and these elements are often interlinked¹⁴⁹ ». Le récit d'un environnement transmis par des sites porteurs de valeurs relevant de la tradition, d'us et de sens : « [...] some of the values of Australia's heritage places are intangible and relate to traditions, use or meaning [...] »¹⁵⁰ ». L'héritage est par conséquent ce « tout » qui regroupe expressions matérielles, valeurs et récits, qui capture et porte le sens, au double sens de direction et de signification, de l'Australie :

Heritage includes places, values, traditions, events and experiences that capture where we've come from, where we are now and gives context to where we are headed as a community. Our heritage gives us understanding and conveys the stories of our development as a nation, our spirit and ingenuity, and our unique, living landscapes. Heritage is an inheritance that helps define our future¹⁵¹.

Il s'agit donc d'une archive « ontique » sociétale regroupant les éléments qui constituent les caractères déterminés latents de l'identité australienne lui permettant de se saisir elle-même telle qu'elle est dans son propre temps. L'héritage est certes un legs constitué au travers du temps, un héritage permanent qui se transmet de génération en génération et qui se reçoit de génération en génération, et qui recouvre un patrimoine, tel que défini plus tôt. C'est surtout ce « tout » composé d'éléments « imposés » à, ou plutôt reçu par, l'Australie et qui par leur richesse et leur valeur exceptionnelle démontrent du caractère exceptionnel de celle-ci. L'héritage est ce « corps herméneutique » que l'Australie a reçu au fil du temps et dont elle se considère comme l'obligée, qu'elle conserve, valorise par fierté nationale puis lègue à la prochaine génération et qui lui permet de constituer et d'interpréter sa propre existence passée, présente et futur. L'héritage quitte donc le domaine de la succession, de l'héritage, pour rejoindre celui de l'existential au quotidien, il n'est pas ce quelque chose muséifié restreint aux musées et aux pages de manuels d'histoire, mais bien une « langue vivante » de laquelle découle un

¹⁴⁸ *Australian Heritage Strategy*, Commonwealth of Australia, 2015, p. 7.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ « About Australia's heritage », *Department of Climate Change, Energy, the Environment and Water.*

bien-être sociétal explique l'*Australian Heritage Strategy*¹⁵² de 2015 : « [A]ustralia has a rich natural and cultural heritage [...] makes a positive contribution to the nation's well-being ».

C'est un dialogue avec l'environnement, les ancêtres, les récits et l'histoire australienne qui forment la topographie (et le *topos*) de l'identité australienne et qui, comme le monument, ancre la singularité des individus dans l'homogénéité du collectif à partir d'une expérience universelle de l'Australie. L'héritage est ce qui par des lieux, des récits, et des valeurs s'expérimente et se commémore. Il est un rappel constant à une mémoire collective manufacturée à partir des différentes catégories d'héritage australien (geoheritage, natural heritage, historic heritage, Indigenous heritage...) et de la signification qui leurs sont apposées. Marqué par une vision holiste très caractéristique des populations aborigènes d'Australie, l'héritage australien se démarque du patrimoine par une double dimension patrimoine-héritage et par le fait que l'identité australienne se définisse au travers de cet héritage. Le patrimoine est au contraire une manifestation de la société et de son identité ; elles sont ce qui le caractérise et il les met en valeurs. L'héritage est lui toutefois fortement territorialisé, non-dynamique et peu relationnel contrairement à ce qu'entendent les Aborigènes au travers de leur « cultural heritage¹⁵³ ». Ce n'est pas une relation au monde, c'est une *weltanschauung*, une structuration de la relation à celui-ci. Les listes héritage dédiées aux divers paysages et lieux australiens illustrent parfaitement cet ancrage matériel et spatial de l'héritage australien censé venir combler un complexe national historique d'une société multiculturelle ayant émergée en une terre appropriée à autrui et se sentant depuis sans racines et sans identité intime.

c) L' « Indigenous cultural heritage »

Plus holiste, dynamique et fondamentalement relationnel, tel serait donc l'Indigenous cultural heritage, dont le rock art est une expression et qui sert de vecteur de médiation afin d'analyser la relation qu'a l'Australie à son rock art en l'absence de données ou de législation directement liées à ce dernier. Pourtant, cela revient à ne rien dire de l'Indigenous cultural heritage, de ce qui suppose cette notion et de ce que celle-ci suppose à son tour. C'est par l'analyse de ses termes que commence le fait de parler de l'Indigenous cultural heritage.

¹⁵² *Op. cit.*, p. 7.

¹⁵³ Voir SOE 2011 : Indigenous, *op. cit.*, p. 29.

Il est dans un premier temps nécessaire de pointer la présence de ce qui s'apparente à une catégorie : « cultural (heritage) », le piège est ici de penser à une séparation de l'heritage en domaine ou aspect comme le fait la société australienne inspirée par une pensée non-aborigène. Il est en réalité à comprendre un lien, non pas de continuité mais tout du moins de non-séparation, entre « cultural » et « heritage » comme l'expliquait déjà en 1989 la « Task Force » chargée des recommandations « heritage laws » auprès de l'état de Nouvelle Galles du Sud : « [t]he Task Force members were (and remain) unanimous in their view that the term 'heritage', especially as it is used in most legislations, is too limited and that culture (which we believe is ultimately inseparable from heritage) must also be included¹⁵⁴ ». La dénomination depuis consacrée implique à elle seule une autre relation et donc une autre perception au monde que celle de l'heritage non-aborigène australien. Celle d'un tout-connecté dont les expressions matérielles ne sont pas plus importantes que séparables des expressions intangibles : « [t]he holistic Indigenous conception of heritage does not separate, but rather entwines, tangible and intangible heritage – they are symbiotic and inseparable¹⁵⁵ ». Le débat est donc déplacé de la sphère ontique à la sphère de l'ontologie, à la manière qu'ont les Aborigènes australiens de se définir dans l'espace-temps, en fonction et au travers des autres espèces peuplant un territoire fait d'interconnexions et de leur relation à ces derniers :

Indigenous people view the world they live in as an integrated whole. The lands, waters, biodiversity, cultural sites and objects are linked with the knowledge, practices and expressions that relate to them. Indigenous cultural heritage comprises the intangible and tangible aspects of the whole body of cultural practices, resources and knowledge systems that have been developed, nurtured and refined (and continue to be developed, nurtured and refined) by Indigenous people and passed on by Indigenous people as part of expressing their cultural identity¹⁵⁶.

L'intangible et le matériel, la culture et la nature, l'animé et le non-animé, le statique et le dynamique, loin de ne pas exister au sein des structures de réflexions et d'interprétations du monde, ces catégories élémentaires binaires ne trouvent pas leur place dans l'ontologie des Aborigènes australiens. L'Indigenous cultural heritage est à la fois ce qui regroupe les aspects qui caractérisent la relation qu'entretiennent les

¹⁵⁴ Cité in SOE 2011 : Indigenous, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁵ SOE 2016 : heritage, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁶ SOE 2011 : Indigenous, p. 14.

Aborigènes à leur environnement et par extension à eux-mêmes, mais également cette même relation. Il n'est donc pas ce qui s'exprime par des lieux, des objets... mais par la relation entretenue à ceux-là au travers des objets, des espaces, des traditions et connaissances qui se nichent en lui. Cet héritage est ce qui maintient la connexion entre les Aborigènes et leur « country », entre eux et leur identité.

Cette connexion est a-temporelle, par l'héritage c'est à la fois le passé, le présent et le futur qui se rencontrent et se mêlent pour donner leur sens, au double sens de direction et signification, aux sociétés aborigènes. L'Indigenous cultural heritage fait donc un pont entre les ancêtres (aborigènes), la vie actuelle des sociétés (aborigènes) et les futures conditions d'existence des générations prochaines. En cela, une société aborigène australienne en bonne santé est une société connectée à son identité, à ses racines ; une société dont le lien avec le « country » est vigoureux du fait de la pratique de ses coutumes, l'application de ses connaissances et de l'entretien de son environnement ; une société dont l'intégrité de son héritage est maximale.

La volonté, ou plutôt la nécessité, de conserver leur cultural heritage par les populations aborigènes australiennes est donc désormais une évidence : l'Indigenous cultural heritage n'est pas une archive de lieux de mémoire aborigène où s'exprimeraient la mémoire, les affects et l'identité de ces populations. C'est ce par quoi l'identité des populations aborigènes s'exprime au travers des relations à l'environnement, au sacré, à la société et à autrui, la résonance au monde dont elle est l'archive « existentielle ».

II) Fragments de contre-histoire ?

1) Récits d'écologie passée

a) Souvenir d'une faune passée

In the Maliwawa paintings, human figures are frequently depicted with animals, especially macropods (kangaroos and wallabies), and these animal-human relationships appear to be central to the artists' message. In some instances, animals almost appear to be participating in or watching some human activity¹⁵⁷.

Par ce commentaire qui vise principalement à souligner une particularité d'un type de rock art nouvellement repéré dans l'ouest de la Terre D'Arnhem, P. Taçon et Sally May mettent également en évidence la prégnance des thèmes « naturalistes », qui figurent l'environnement, au sein des expressions artistiques aborigènes en Australie. Il est effectivement à dénoter une forte propension de figurations d'animaux au sein du rock art australien. De ces figurations il est possible de tirer des témoignages picturaux de la relation qu'ont pu entretenir ces populations avec leur environnement, ce sont également des récits d'autres époques et de leurs habitants, parfois disparus, qui se dévoilent ; une histoire des mutations écologiques et environnementales de ce que l'on appelle aujourd'hui l'Australie.

Sur ce continent il est couramment admis que 50 espèces d'animaux appartenant à la « mégafaune » se sont éteintes au cours des dernières 50 000 années¹⁵⁸, la présence d'espèces désormais disparues au sein des figuration de rock art fait en conséquence de ce dernier une archive environnementale de l'Australie et donc de l'histoire de son écologie. Bien sûr, l'interprétation liée au rock art, et toutes les incertitudes que cela suppose, amène la nécessité de corroborer de telles spéculations avec des données de terrains : la découverte d'os provenant de ces divers mammifères, comme pour le Diprotodon¹⁵⁹, étant au sommet de la chaîne de confirmation. Un exemple, bien que n'appartenant pas aux espèces de la mégafaune, tient dans le très renommé Thylacine ou

¹⁵⁷ Paul S.C. Taçon, Sally K. May, « Introducing the Maliwawa Figures: a previously undescribed rock art style found in Western Arnhem Land », *Conversation*, 30 septembre 2020. Pour une idée de ce nouveau type de motif, voir annexe n°13.

¹⁵⁸ Paul S.C. Taçon, Steve Webb, « Art and megafauna in the Top End of of the Northern Territory, Australia: Illusion or reality? In *The Archaeology of Rock Art in Western Arnhem Land, Australia, op. cit.*, p.145.

¹⁵⁹ Voir la fiche de ce majestueux mammifère australien disparu sur le site de l'*Australian Museum*.

« loup de Tasmanie », de son nom scientifique *Thylacinus cynocephalus*, mais également dans le « démon de Tasmanie » : *Sarcophilus harrisii*. Tous deux ont pu être observés comme motif de rock art en Australie et leur existence prouvée par la suite avec comme date d'extinction estimée le milieu de l'Holocène, quelque part entre 3000 et 4000 ans.¹⁶⁰ L'Echidna, toujours présent en Nouvelle-Guinée mais disparu en Australie, fait également partie des figurations animales du rock art australien. La présence de ce petit mammifère en Australie renvoie à la période antérieure au réchauffement climatique de l'Holocène il y a 10 000 ans et qui a entraîné une montée des eaux séparant l'ancien plateau-continental de Sahul en trois terres distinctes : la Nouvelle-Guinée, l'Australie et la Tasmanie. Avant cela la Nouvelle Guinée et l'Australie étaient donc connectées par un plateau terrestre, ce qui explique qu'une espèce puisse être trouvée dans ces deux îles. Le Thylacine est en cela d'autant plus intéressant ; certes désormais disparue, il s'agit d'une espèce à la morphologie particulière ayant survécu en Tasmanie jusque dans le XX^{ème} siècle. Paul Taçon, Wayne Brennan et Ronald Lamilami notaient en 2011¹⁶¹ :

Although they have become extinct, the species survived in Tasmania into the twentieth century and so we know exactly what they looked like, rather than supposing their living form by inference from skeletal fragments. Since there are no other marsupials of closely similar appearance, this is different from inferring a certain species of kangaroo being depicted rather than a closely similar one.

Si être capable de dater les figurations concernant cette espèce pourrait permettre d'estimer sa présence sur le continent australien, interpréter le contexte de référence de celles-ci peut aussi permettre d'en déduire la relation passée des Aborigènes aux thylacines. Concernant la disparition du thylacine du continent australien, il est couramment estimé¹⁶² que les dingos ont joué un certain rôle, particulièrement par une colonisation rapide du continent principal il y a plusieurs milliers d'années et une différence significative dans les capacités de chasse de ces races au profit du dingo. Toutefois, la croissance démographique des populations aborigènes sur le continent et l'accroissement de la chasse et des techniques affiliées auraient, aux côtés du changement climatique induit par l'holocène, amené à la disparition du thylacine.

¹⁶⁰ P. Taçon, S. May, *art. cit.*, p 146.

¹⁶¹ Paul Taçon, Wayne Brennan, Ronald Lamilami, « Rare and curious thylacine depictions from Wollemi National Park NEW South Wales and Arnhem Land, Northern Territory », *Technical Reports of the Australian Museum*, 2011, p. 166.

¹⁶² *Ibid.*, p 167.

La reconnaissance, l'observation et l'identification des espèces présentes au sein des figurations du rock art met par conséquent en relief un enjeu de première importance dans la reconstitution de l'histoire de cette région du monde. Si l'identification est parfois compromise, les figurations peuvent toutefois concentrer des informations particulièrement importantes quant aux caractéristiques des anciens habitants de ce continent :

Reconstructions are never precise in terms of the exact shape of the body. Furthermore, reconstructions do not account for natural body form variation, sexual dimorphism and other forms of minor or even major morphological variation, such as soft tissue details. On the other hand, rock art images can include hair type, coat colour, fur thickness and length as well as details such as spots, stripes, ear and rhinarium shape, tail shape, thickness and length, and other body details¹⁶³.

De ces deux facteurs, le style de figuration et l'interprétation, découle la nécessité pointée par Macintosh¹⁶⁴, à partir des retours de terrain de Elkin, d'inscrire sa relation à l'interprétation du rock art dans une concertation de la connaissance, de l'interprétation et des discussions de ce dernier au sein des communautés aborigènes. Les dégradations engendrées par le climat au cours des années (érosion de la roche, décoloration...) produisent également leur lot d'effets rendant l'interprétation des motifs parfois hasardeuse. Ce sont ce type de difficultés qui font traîner en longueur le débat autour de motifs de la région de Kimberley identifiés comme étant ceux de *Thylacoleo Carnifex* et contre-argumenté comme étant très certainement ceux de Thylacines par leur caractéristiques¹⁶⁵. Une autre image, portée à la connaissance générale des spécialistes par Don MacLeod, figure un humain et un animal rayé au sein de ce qui ressemble à un combat : « [...] the art work consists of a human engaging with an animal (Figure 2). A second human figure, seen isolated to the lower left of the animal, may possibly be part of the entire composition [...]»¹⁶⁶. Cette scène décrite par Ackerman présente donc soit une chasse à ce qui ressemble à un marsupial ou une interaction musclée avec usage d'une lance entre un humain et ce qui ressemble à un marsupial. L'absence de propulseur dans cette peinture indique un âge reculé de cette scène dont il est dur de savoir s'il s'agit d'une

¹⁶³ *Ibid.*, p 147.

¹⁶⁴ George Chaloupka, Peter Murray, « Dreamtime or reality? Reply to Lewis », *Archaeology in Oceania* 21/2, 1986, p. 145.

¹⁶⁵ Pour un résumé de ce débat se référer à Taçon et Webb, *art. cit.*, p. 148-149.

¹⁶⁶ Kim Ackerman, « Interaction between humans and megafauna depicted in Australian rock art? », *Antiquity Project Gallery* 83, 2009, p. 2. Voir annexe n°14.

« archive » ou d'une fantaisie. La présence de propulseur à lance au sein du rock art a été pointé par Walsh et Morwood comme appartenant à la période dite CPF ou Clothes Peg Figure¹⁶⁷, soit il y a environ 15 000-20 000 ans. Pour Ackerman la lance est l'objet clef à l'interprétation de ce motif, par le truchement de cet outil il en déduit également que la taille de l'animal ici présent n'a surement été que peu exagérée :

There is a tendency, in much of the rock art of northern Australia in compositions showing humans and animals interacting, to depict the faunal component of the composition as significantly larger than the human element [...] I consider that the Drysdale River composition clearly shows either a hunter attacking or defending himself from an animal. There is no separation between human and animal in the picture - they are intimately linked via the spear. It may be that the animal is, or rather was, larger than the human and the scene depicts an actual event¹⁶⁸.

L'analyse qu'Ackerman porte sur la grammaire de l'utilisation des lances¹⁶⁹ l'amène également à penser que l'Aborigène figuré se défend en réalité : les lances étaient des objets lancés sur les cibles, non pas enfoncées. La position représentée, la tenue de la lance par cet Aborigène ne mènent qu'à un seul constat : il s'agit ici d'une scène où un marsupial attaque un Aborigène se défendant à l'aide d'une lance :

In some of the early rock art previously considered to represent hunting or fighting scenes spears are either carried in one hand, or appear to be lying behind or lodged in the victim and separate from the spear thrower (see Donaldson 2007: 21, Figure 1.44). This suggests that spears were not thrust but thrown at their targets. While it is possible that the hunter is depicted attacking the animal, the two-handed grasp with which he holds the spear, and the apparent buckling of the spear as it makes contact with the animal's chest, suggests that he is in fact defending himself from an attack.

Enfin, l'analyse de la morphologie du marsupial par plusieurs spécialistes et la connaissance de la présence du marsupial *Thylacoleo carnifex* ont amenés Ackerman à conclure à la figuration dudit marsupial dans cette scène mais également à la nécessité de reconsidérer certaines figurations de Thylacines comme étant probablement celles de *Thylacoleo*¹⁷⁰. L'analyse de cette scène et l'identification de l'animal présent mettent en

¹⁶⁷ Voir ci-dessus, section « De l'âge et des « styles » du rock art ».

¹⁶⁸ Kim Ackerman, *art. cit.*, p. 4.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 4-6.

relief plusieurs points de l'écologie passée d'Australie : la présence de multiples espèces qui s'éteignirent par divers facteurs : changements climatiques, introduction d'espèces, « compétitions » inter-espèces. La « cohabitation » de ces espèces avec les populations aborigènes sur le continent de Sahul et (après dislocation) l'Australie, plus particulièrement dans les localités riches en sources d'eau comme l'ouest de la Terre d'Arnhem. Mais également la prégnance et l'efficacité des chasses aborigènes, antérieur à l'introduction du métal au sein de ces sociétés, dont certaines espèces de kangourou et de dugong ont été les victimes¹⁷¹. Enfin la raréfaction induite de certaines populations d'animaux aurait donc pu amener quelques espèces telle que le *Thylacoleo carnifex* à voir dans les Aborigènes un repas copieux dont cette scène de rock art serait l'archive picturale.

b) D'un « ecoscaping » millénaire ?

L'« ecoscaping » se définit comme la relation active à caractère économique et social reliant des individus et la flore au sein d'une région. En cela il s'agit donc de la forme que prend l'organisation d'un écosystème à partir d'une relation socio-économique à un environnement écologiquement déterminé et sélectionné¹⁷². L'hypothèse que des traces de la relation entretenue par les Aborigènes avec la flore du continent australien soit lisible au travers des motifs de rock art de plantes et autres flores a émergé dans le milieu des archéologues et autres écologues ou anthropologues spécialistes du rock art australien. Ceux-ci avancent que la région de Kimberley se fait remarquer dans ce champ par la présence de motifs liés à cette thématique dans près de 25% à 15% des sites de rock art de la région là où cette présence est quasi-nulle ou possiblement « codée » dans le reste du monde :

Globally, gatherer-hunter rock arts are dominated by depictions of humans, animals, geometric motifs, and artefacts [...] Yet plants are seemingly absent—despite the central role they play in gatherer-hunter life [...] Perhaps plants are present, hidden in visual codes unintelligible to outsiders or only present as constituent ingredients of paint recipes. But iconographically, unambiguous depictions of plants are rare or absent¹⁷³.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷² Voir la définition sélectionnée dans Sven Ouzman et al., « Plants Before Animals?: Aboriginal Rock Art as Evidence of Ecoscaping in Australia's Kimberley's » in *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, (ed.) Bruno David, Ian J. McNiven, 2017, p. 2.

¹⁷³ *Ibid.*, p 1-2.

La forte présence de cette thématique, aussi appelé « Yam Style »¹⁷⁴, en Australie du Nord s'expliquerait ainsi par son climat au travers des millénaires qui aurait toujours été propice à la présence d'une riche et dense flore dans cette région peu favorable à l'agriculture ou tout autre forme de culture du sol. On peut ainsi retrouver parmi ces motifs des outils (par exemple, des hachettes, des faux en bois et des sacs de récoltes) mais également des impressions de brindilles ou d'herbes¹⁷⁵. De là un rôle important joué par ces plantes dans le régime alimentaire des populations aborigènes du Kimberley, et de là une prégnance observable des motifs leur étant dévoués au sein du rock art de la région, explique Ouzman et al. Il est toutefois à remarquer une différence dans la présence de ces motifs en fonction du style (et donc de la période) au sein duquel ils apparaissent¹⁷⁶ :

Plant motifs decrease dramatically in subsequent Gwion and Static Polychrome Periods, occurring at only 2% and 4% of sites, respectively (Figure 3). Animal depictions also decrease, making this an anthropomorph-dominated tradition with perhaps only the 'mantis' Gwion variant suggestive of plant-human therianthropes or 'phyto-anthropomorphs'.

On n'en retire donc des hypothèses sur l'importance de la flore selon les périodes : la fin du Pléistocène aurait par exemple vu une importance accrue du rôle des plantes dans la survie des Aborigènes, ce qui expliquerait la figuration de ce type de motif dans près de 25% des sites de rock art relevant de l'art figuratif de cette période. A l'inverse, l'analyse des figurations Gwion et SPP¹⁷⁷ amène à l'hypothèse d'une perception des plantes comme indifférenciable de l'identité humaine, cette période aurait ainsi vu se confondre la sphère humaine et celle de la flore au travers des pratiques culturelle aborigènes pour *in fine* faire part entière de l'identité aborigène dans la région : « [p]lants show individual anthropomorphs or distinct classes of anthropomorphs associated and even merged with plants, suggesting plants as integral to human identity—a recursive 'scaping' of human and plant identities » argumente Ouzman et al.

Au-delà d'une simple intégration des plantes au structures élémentaires de la vie aborigènes, les motifs analysés illustreraient une dépendance à ces végétaux par la récolte systématique de ces derniers. En sus, on dénote la présence de cérémonies visant à la

¹⁷⁴ Voir annexe n°15.

¹⁷⁵ Voir Peter Veth et al., « Plants before farming: The deep history of plant-use and representation in the rock art of Australia's Kimberley region », *Quaternary International*, 2017, p. 5.

¹⁷⁶ Voir Ouzman et al., pour l'analyse de cet aspect voir p. 5-9, pour la citation : p. 8.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 8

« maintenance » de ces végétaux : encadrés et pratiqués par les anciens les plus généalogiquement aptes à la question, celles-ci devaient agir sur la fécondité des espèces végétales. L'importance des végétaux dans les sociétés aborigènes du Kimberley a ainsi été marquée d'un déplacement d'une sphère périphérique à leur fonctionnement vers le cœur identitaire de celles-ci ; l'entité humaine des aborigènes est ainsi à symboliquement se représenter comme étant « botaniquement équipée »¹⁷⁸ de la même manière que les sociétés modernes occidentales sont aujourd'hui technologiquement caractérisées et dotées.

c) L'holocène « gravée dans la roche » ?

Si les motifs de rock art contiennent des traces archivées de la diversité environnementale des espèces animales comme végétales qui ont peuplées les terres australiennes, ceux-ci contiennent également en relief les représentations aborigènes des transformations climatiques de cette région de la planète au cours des dernières 12 000 années. Il en est très probablement ainsi du style de rock art dit « Maliwawa Figures » mis en évidence en 2020 dans la Terre d'Arnhem et qui s'intègre très probablement au sein de la période correspondant à environ 8 000 - 4 000 ans avant notre ère dans la chronologie des styles graphiques du rock art¹⁷⁹. Cela fait de ce style un mode de figuration contemporain au changement climatique de l'holocène comme l'explique la paléoclimatologue Cassandra Rowe : « [t]he time of the Maliwawa Style scenes was one of transformation, with landscapes responding to climate change at the tail end of the last Ice Age and developing warmer and wetter conditions¹⁸⁰ ». Aussi tout comme le mode de vie des aborigènes a été dicté par l'environnement et le climat, tout porte à croire que les motifs de rock art traduisent également en négatif les changements environnementaux et climatiques traversés, vécus et intégrés par ces populations :

The distribution of sites across the landscape and tool assemblages found at these sites indicate that throughout the time people have lived in Australia, their lifestyles have often been dictated by the environment and weather. In the short term, people moved around seasonally in response to the yearly monsoons. In the longer term, hunter-gatherer groups

¹⁷⁸ « [...] that northern symbolic landscapes must be reimagined as plant-rich, with human identity as botanically geared », *ibid.*, p. 11.

¹⁷⁹ Pour une analyse détaillée de ce nouveau style voir Taçon et al., « Maliwawa figures-a previously undescribed Arnhem Land rock art style », *Australian Archaeology* 86, septembre 2020.

¹⁸⁰ Cité dans Matt Stirn, « Where the World Was Born : Newly discovered rock art panels depict how ancient Aboriginal ancestors envisioned climate change and creation », *Archaeology*, mai/juin 2021.

exploited extensive swaths of territory during stable and drier conditions, but in episodes of climatic instability and increased precipitation, they commonly stayed closer to home, using rock shelters and caves as semipermanent dwellings¹⁸¹.

En cela il faut par conséquent interpréter les thématiques et les styles (plutôt dynamique, plutôt statique...) dominant selon les périodes comme des représentation en biais des transformations de leur environnement, donc par extension du climat et de la géologie du continent, par les Aborigènes. Autrement dit, afin de mieux comprendre le changement climatique de l'holocène et les transformations qui en ont découlés, il faut passer par une analyse des comportements et mœurs des Aborigènes au sein des représentations du rock art, mais également des motifs de faunes et de flores présents. Ainsi de ce nouveau style baptisé Maliwawa :

During this time, Maliwawa Style painters likely experienced unexpected interactions with animals that were venturing out of their typical ranges due to the changing conditions. A depiction of a dugong—the earliest known image of the species—possibly dates to a time when high sea levels would have allowed the animals to venture much farther upriver than would be possible today. Similarly, the prevalence of snakes in Maliwawa Style scenes might be explained by greatly increased rainfall and encroaching salt water pushing the reptiles out of their holes and into more frequent encounters with people.

Mais également des autres styles de figuration analysés :

Rock art dating to a time just prior to the development of the Maliwawa Style depicts a noticeable shift from people using terrestrial to estuarine resources as they adapted to new environments.

Les caractéristiques locales du rock art laisseraient en conséquence lire les effets du changement climatique subis par les aborigènes dans la région de la Terre d'Arnhem¹⁸² : les styles de rock art régionaux sont ainsi marqués par une cohérence générale jusqu'à ce que le changement climatique de l'holocène induise des transformations dans la géologie de la région et repousse les populations plus loin dans les terres du continent et les forces

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Un résumé de ces changements en Terre d'Arnhem est abordé dans Daryl Wesley et al., « People and fish: late Holocene rock art at Wulk Lagoon, Arnhem Land », In *The Archaeology of Rock Art in Western Arnhem Land, Australia, op. cit.*, p. 24-26.

à vivre des modes de vie plus sédentaire. Chose qui se figure au travers du rock art et des diverses distinctions régionales mises en évidence¹⁸³ :

Just as animals and ecosystems were pushed inland during the time when the Maliwawa Style paintings were made, so were people. Prior to 8000 B.C., rock art in Arnhem Land developed in a stylistically consistent way across the entire region. But after the climate changed and people moved farther inland and led less mobile lives, local styles began to develop. “Populations were becoming more regionally distinct, and this can be seen in the rock art across West Arnhem Land,” says Tacon. “The emergence of a few regionally distinct styles of rock art in northern Australia, including the Maliwawa Style, reflects this.

Il en serait vraisemblablement de même à propos du style dit Gwion Gwion de la région du Kimberley et de son dynamisme qui, selon Damien Finch¹⁸⁴, serait marqué des altérations induites par le changement climatique dans cette région. La thèse de doctorat de Finch a permis de dater relativement précisément le style Gwion Gwion à il y a environ 12 000 années, plus ou moins 500 ans. Ce style a également été marqué par une relative rapidité de « disparition » dans les pratiques picturales de la région de Kimberley : environ 1 000 ans. Cela serait à expliquer par la montée des eaux vers la fin du pléistocène-début de l’holocène. Les déplacements accrus de populations durant cette période auraient ainsi influencé un style « dynamique » caractéristique de la figuration Gwion Gwion, particulièrement de sa variante dynamique.

Il est ainsi possible de retirer une étiologie environnementale, à partir d’une interprétation des figurations de faune et flore ainsi que des populations aborigènes du rock art, et de là un récit des mutations climatiques et environnementales en Australie. Pour cela il faut comprendre les figurations du rock art comme des récits de ce qu’ils représentent et du contexte qui les supposent. Ainsi, l’émergence d’un nouveau style de rock art est à interpréter comme réactions à un changement, la présence de motifs d’animaux peut aussi bien indiquer une importance accrue de ces animaux dans la vie sociale des Aborigènes ou d’une observation plus importante de ces derniers. Ce déduit alors soit un exode de ces espèces ou des Aborigènes (si ce n’est les deux) de leur terre précédente ou bien un recentrement vers ces espèces de la part des Aborigènes afin de subvenir à leur besoin. Il est ainsi possible de conclure à une montée des eaux comme en

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Elizabeth Finkel, « Mysterious Australian rock art may depict the chaos following rising seas », *Science*, 5 février 2020.

Terre d'Arnhem à partir du début de l'Holocène ou de mutations écologiques dans la densité et la distribution des espèces locales pouvant par exemple mener à une adaptation du régime alimentaire des aborigènes. *In fine*, en accord avec la perception holiste typique de ces populations, c'est, et cela reste, de la vie de l'environnement et de ses mouvements dont les figurations picturales aborigènes font le récit.

2) Récits d' « avant contact »

a) D'une terre de mouvement(s)

Le rock art possède cette spécificité de pouvoir, à qui veut bien y prêter attention, communiquer. Il a été jusqu'à présent souligné que celui-ci ne peut être compris comme une pratique monolithique : celle-ci possède ses différences et ses ressemblances, en somme ce qui est habituellement désigné comme étant des variations –ou variantes. À partir d'une analyse structuraliste de ces dernières il est ainsi possible de mettre en évidence des zones, des régions regroupant certaines variations. Encore mieux, il est possible de les regrouper par style et donc époque, ce regroupement spatio-artistique peut ensuite lui-même être retransmis au sein des régions (parfois disparus) linguistiques aborigènes. Se dessine alors une relation intime entre territorialité, art, langage et culture : ce que Paul Tacon a appelé le « régionalisme »¹⁸⁵ (regionalism). On comprendra par-là que le rock art est une caractéristique intrinsèquement liée au langage : autrement dit, à chaque région linguistique, chaque famille et sous-famille de langue, tend à correspondre une pratique du rock art bien distincte des autres de par ses singularités. Il est de là par exemple possible d'entrevoir les migrations passées de certaines populations aborigènes à partir des variations stylistiques observées au sein des sites de rock art explique ainsi Tacon :

For example, if stylistic variation in rock art is found to correlate well with linguistic variation then this tells us something of past migrations, settlement patterns, interactions between peoples and so forth. Furthermore, Layton (1991) has argued that spatial variation in rock art, or a lack of it, is related to group differentiation, collective hunting strategies and abundance of food resources.

Or, le rock art est également marqué par les relations inter-régionales de ces populations aborigènes : il est couramment pensé que les structures sociales aborigènes ont eu à s'adapter à un changement climatique important durant l'holocène ce qui aurait mené à des changements dans leur relations. Une lecture interprétative du rock art est

¹⁸⁵ Paul S.C Taçon, « Regionalism in the Recent Rock Art of Western Arnhem Land, Northern Territory », *art. cit.*, p. 112.

pensée pouvoir mettre ces diverses spéculations en lumière. Aussi Bruno David et Noeline Cole¹⁸⁶ expliquaient en 1990 que

Proponents of the intensification question argue that major structural changes have taken place in Aboriginal socio-economic systems sometime during the late Holocene. Central to this argument are an increase in inter-regional interaction late in Australian prehistory, and a shift in resources exploited, including many which were previously unused [...].

Le lien qui unifie le rock art, la dynamique des mutations structurelles au sein des communautés aborigènes ainsi que le régionalisme est à trouver dans le cadre de la réflexion suivante formulée au début des années 1980 par Gamble et Conkey et résumée ainsi par David et Cole : « [b]oth Gamble and Conkey analyse art objects, thinking it unlikely that disparate groups would independently develop similar complex symbolic and behavioural signature [...] ». Cette théorie trouve des appuis solides dans la compréhension ethnoculturelle du rock art comme étant à la fois un marqueur identitaire du territoire, une activité de socialisation et une pratique servant à socialiser le territoire. « Socialiser » est à entendre comme une démarche par laquelle le territoire est « ramené à la propriété publique et sous le contrôle exclusif du groupe¹⁸⁷ ». Socialiser s'entend également comme le fait de prendre part à une activité collective. Le rock art se livre donc certes comme une activité collective à caractère religieux, mais également de sociabilisation, bien qu'étant surtout un marqueur territorial des frontières ou des limites claniques, soumises à un droit d'accès relevant de la filiation totémique des individus de l'autre clan. De là, explique P. Tacon¹⁸⁸, il est possible de déduire que des scissions sociales ont très certainement pris place au sein de communautés aborigènes primaires relativement étendues ; cela par l'observation de nouveaux marqueurs identitaires au sein des styles et variations du rock art internes à une même région :

For instance, a change from homogenous to heterogenous rock art within a specific area can indicate a decreased reliance on collective hunting strategies and an increase in local group differentiation.

¹⁸⁶ Bruno David, Noeline Cole, « Rock art and inter-regional interaction in northeastern Australian prehistory », *Antiquity* 64, décembre 1990, p. 788-789.

¹⁸⁷ Voir Paul S.C. Tacon, « Socialising Landscapes: The Long-Term Implications of Signs, Symbols and Marks on the Land », *Archaeology in Oceania* 29/3, 1994, p. 117.

¹⁸⁸ *Idem.*

Par cette hypothèse se rejoignent la détermination environnementale des sociétés aborigènes d'Australie et les fondements théoriques d'une mise en récit ethnographique des murmures du rock art : les changements socioéconomiques aborigènes interprétés plus haut sont alors principalement perçus comme des réactions et des manières de s'adapter aux changements écologiques vécus par ces populations. La généalogie des événements qui amène aux différenciations observables au travers du rock art se construit par conséquent comme suit : un changement environnemental à lieu (abondance ou restriction des ressources, montée des eaux) auquel les populations aborigènes s'adaptent par des réactions sociales (individuation des ressources ou bien recentrement vers la communauté et mise en commun du butin des chasses ; sédentarisme ou nomadisme accru) qui finissent par s'exprimer dans les marqueurs sociaux, artistique et territoriaux d'identité par l'apparition, par exemple, de variations au sein des motifs et styles de rock art. Ainsi compris le rock art est l'expression directe de comportements à la fois choisis, en ce qu'ils sont très probablement les plus viables dans la situation donnée, et induits, en ce qu'ils découlent d'une réaction à un facteur exogène aux structures sociales de la communauté, par les populations aborigènes.

Si celles-ci se caractérisaient par leur nomadisme avant la colonisation du continent à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, il est par cette démarche analytique mis en relief un dynamisme interne aux communautés aborigènes qui dépasse les transhumances saisonnières de certaines de ces communautés. De telles méthodes ont ainsi remis à jour l'hétérogénéité des populations aborigènes d'Australie et leur cohabitation au sein, bien souvent, des mêmes territoires, ou tout du moins de territoires se juxtaposant. Ces « *betwixt and between* » auxquels Paul Tacon a dédié un article¹⁸⁹ en 2013 et qu'il définit comme région pourvu de « (a) small internally consistent rock art bodies or (b) landscapes that can be considered junctions or gateways where different groups of people interacted and left their marks behind or where influence from different directions and provinces changed over time¹⁹⁰ ». C'est par conséquent la notion de « région de jonction » qui permet de mettre en lumière un chevauchement des traditions spatialisées de rock art et donc de sites partagés entre différentes communautés :

The concept of junctions and gateways, places where different peoples came in contact with each other or places occupied by different groups at different times, might better explain the

¹⁸⁹ Paul S.C. Tacon, « Interpreting the In-between: Rock Art Junctions and Other Small Style Areas between Provinces », *Time and Mind* 6, novembre 2013, p. 73-80.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

nature of rock art bodies at many intermediary locations and some examples are presented below. At junction locations we may expect to find much rock art diversity but both fewer sites and fewer images than in nearby rock art regions.

Il est toutefois à noter qu'il ne faut pas confondre jonction et agrégation, prévient Tacon¹⁹¹. Ceux-ci se différencient principalement par la dimension quantitative et la diversité des styles et motifs présents, aussi les régions de jonctions sont lieux d'une forte diversité du rock art, mais de peu de sites et d'une moindre quantité de figurations. C'est donc bien plus qu'une compréhension de la sémiotisation de l'espace par des signifiants picturaux qui se joue dans la lecture des silences du rock art. C'est toute une archéologie des dynamismes structurelles, des relations inter-régionales et des mutations sociales des populations aborigènes qu'il est ainsi possible de mettre en récit.

b) Régionalisme en Terre d'Arnhem

En 1993, Paul Tacon proposait une démarche en Terre d'Arnhem au sein de laquelle il appliquait ses considérations « régionalistes » : pour cela il isolait sept surfaces d'échantillons de rock art à analyser, regroupées en trois régions de rock art. Si les surfaces d'échantillonnage étaient principalement délimitées à partir des frontières traditionnelles claniques, les régions étaient choisies à partir de caractéristiques linguistiques, de particularités environnementales et de traits géographiques¹⁹² :

Consequently the boundaries of the rock art zones were defined primarily on a linguistic basis, while the boundaries between sample areas were based on traditional clan estate, tribal and linguistic limits, geographic features and ecological niches, which did not always correlate. In this sense zone boundaries are equally distinct on all sides while area boundaries are more arbitrary and can be considered to be like the test pits of an excavation, but on a much grander scale.

La région n°1 recouvrait ainsi trois aires appartenant à la langue Jawoyn, la région n°2 contenait elle aussi trois aires, toutes associées au langage Gundjeibmi, enfin, la région n°3 consistait en une seule aire caractérisée par une faune et flore d'eau douce (freshwater) ainsi que la présence de trois langues différentes : Gagudju, Erre et Mangeridji – désormais éteinte.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Tacon, 1993, *art. cit.*, p. 112.

D'après P. Tacon, il est ressorti des taxonomies appliquées à cette analyse la présence d'un régionalisme en ce qui concerne le rock art provenant de la période dite « freshwater » : la dominance de certaines couleurs, sujets et motifs ainsi qu'une fréquence élevée de formes spécifiques caractérisent donc ces diverses aires d'échantillons. Les motifs de type « simple figures » de la catégorie boomerang/yam sont quant à eux marqués d'une diversité et d'un régionalisme prégnant. Au contraire, le style dynamique de ces régions est marqué par une cohérence homogène dans le contenu, la couleur et la forme des motifs. Aussi un faible régionalisme est à remarquer. La région n°3 est relativement singulière en son genre puisque les motifs de poissons représentent plus de 76% des échantillon présents. De plus, il est à remarquer la présence de « sous-styles » en corrélation avec certains langages, P. Tacon propose la distinction suivante : les sous-styles Jawoyn, Gundjeibmi, et Gagudju/Erre/Mangeridji¹⁹³.

Ces sous-styles se caractérisent comme suit : le Jawoyn est principalement composé de motif X-ray bichrome (blanc et rouge) représentant des macropodes et des figures anthropomorphes. Partageant des traits des deux autres sous-styles, celui dit Gundjeibmi voit se côtoyer des motifs principalement fait de rouge, jaune et blanc. Les motifs sont le plus souvent bichromes. Les peintures de type X-ray, particulièrement de poissons et de femmes, marquent cette région de rock art aux côtés de figures dites « remplies » (infill). La troisième région, Gagudju/Erre/Mangeridji, elle, est significative par ses motifs de type X-ray polychrome. Le rouge, le violet et le blanc sont les couleurs dominantes de ces échantillons, bien que la palette présente soit des plus étendue. Les motifs X-ray et « infill » représentent majoritairement des poissons ; on y retrouve également des figurations ou des pochoirs de mains, de bras, des motifs de type bâton et des figurations en cire d'abeille. Enfin, les figures dynamiques sont l'un des traits principaux de ce sous-style qui regroupe presque la totalité de ce type de motif¹⁹⁴. Les régions 2 et 3 présentent ainsi une forte propension de figuration dédiées aux motifs de poissons, pour Paul Tacon cela s'explique par des raisons certes environnementales, mais surtout culturelles. D'abord, il faut comprendre la géographie des lieux et l'implication que celle-ci peut avoir sur le régime alimentaire des populations aborigènes locales :

First of all, live fish are more common in the northern environment than they are to the south or the north-east. In the north many of the creeks, rivers and billabongs near the rock art sites

¹⁹³ *Ibid.*, p. 113-114.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 115-116.

are full of fish [...] Fish, therefore, are an important and abundant food resource and this resource was exploited all year. In the south, wetlands are less extensive and there are fewer large bodies of water containing multitudes of fish [...] Most of the species represented frequently in the art are food species, and because of this fish are found more often at sites near where they were most often caught and used as a food.

Ensuite, c'est du côté des structures élémentaires totémiques encadrant les croyances qu'il faut se diriger, les enfants, et plus globalement les individus dans les populations marquant la deuxième et la troisième région, sont perçus comme entretenant une relation ontologique intime avec les espèces provenant de ce milieu et reçoivent ainsi des qualités analogues¹⁹⁵ :

Among Gundjeibmi, Gagudju, Mangeridji and some western Kunwinjku groups fish in the art and in general are more important as a symbol than they are among Jawoyn speakers to the south or Kunwinjku and others further east. Among most peoples in western and eastern Arnhem Land, as well as elsewhere in northern Australia, spirit children said to reside in ancestral clan wells are described as resembling small fish and both are further defined as small bundles of 'rainbow' colour or 'rain' [...] In all regions there is a concern with things that shimmer or are bright, as it is this that adds life to creatures and potency to paintings (Tacon 1991), but among Gundjeibmi and Gagudju speakers this quality in the art is said to be the same as that seen in rainbows and the scales of fish and snakes. Among the Jawoyn and groups to the east this quality of life is less often associated with fish.

La population Jawoyn se tourne préférablement vers l'Ancêtre Bula, en cela ils sont plus proche des populations du sud comme les Wardaman ou les Dalabon de l'est explique P. Tacon. Les êtres du Dreaming chez les Jawoyn sont également plus souvent décrit comme ayant des traits de macropodes et non pas de poissons : cela fait ainsi écho aux « songlines » de cette population pour qui la terre dans laquelle ils évoluent a été modelé par un Ancêtre macropode ayant accompagné Bula au temps du Dreaming. Ce sont donc deux systèmes de représentations rattachés à des qualités différentes qui sont mis en lumière par cette analyse : chez les Jawoyn sont représentés et mythologiquement significatifs les macropodes, l'esprit Bula et la puissance créative masculine ; les systèmes des populations Gundjeibmi et Gagudju se concentrent plutôt sur les poissons, le Serpent Arc-en-Ciel¹⁹⁶ et la fertilité féminine.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁶ Voir annexe n° 16.

La méthode régionaliste de Tacon a ici permis de souligner, entre autres, les modes de figurations (styles), la récurrence (préférence) des pigments utilisés, ainsi qu'une certaine homogénéité des motifs. Il en ressort une mise en lumière de deux traditions majeures de rock art affiliées respectivement à la langue Jawoyn et au tryptique Gagudju/Erre/Mangeridji, éventuellement, une troisième tradition stylistique se démarque. Celle-ci est fortement influencée par la première dans l'esthétique et par la deuxième dans la thématique des motifs. Il est possible d'en déduire des interactions régionales entre ces populations, particulièrement entre les populations de la région n°2 et n°3 dont il est maintenant connu les interrelations¹⁹⁷. Néanmoins, une forme d'isolationnisme semble avoir caractérisé les groupes des deux premières traditions. Cela s'expliquerait par l'influence des changements environnementaux en Terre d'Arnhem induits par le changement climatique de la période correspondant au passage du Pléistocène à l'Holocène il y a environ 12 000 ans. Une baisse des populations aborigènes dans cette région aurait ainsi forcé ces dernières à devoir beaucoup plus compter sur la mise en commun des ressources et la chasse collective, ce qui en conséquence aurait en dernier lieu eu un possible renforcement des collectifs en entités distinctes, culturellement et socialement solides, closes sur elles-mêmes et probablement plus sédentaires. Aussi c'est par l'expression de styles de rock art particulièrement uniformes et localement concentrés que ces collectifs auraient très certainement exprimé leurs systèmes de croyances et d'interactions avec le Country.

c) Figurer les structures sociales

Une observation minutieuse est fortement interprétative du rock art permet en conséquence de pouvoir retracer certaines mutations sociales et certaines interactions inter-régionales des communautés aborigènes. Il est toutefois également possible d'en apprendre plus sur les structures et l'organisation sociales et culturelles de ces populations comme l'a démontré en 2011 Inés Domingo Sanz¹⁹⁸ à propos de la région de Injalak Hill dans l'est de la Terre d'Arnhem, à partir d'une question relativement simple à poser mais bien plus complexe à répondre : « how are social strategies of the group manifested in the rock art scene?¹⁹⁹ ».

¹⁹⁷ Voir *ibid.*, p. 113.

¹⁹⁸ Inés Domingo Sanz, « The Rock Art Scenes at Injalak Hill: Alternative Visual Records of Indigenous Socials Organisation and Cultural Practice », *Australian Archaeology* 72, juin 2011, p. 15-22.

¹⁹⁹ *Ibid.*, toutes citations p. 16.

Le travail d'I.D. Sanz s'est concentré sur la figuration des cérémonies dans le rock art : la connaissance ethnologique de cette région souligne que les cérémonies restent le vecteur privilégié d'inculcation des traditions historique au sein des populations de la région est-il ainsi expliqué.

In western Arnhem Land ceremonies were (and still are) the formal context to preserve and inculcate historical traditions, social sanctions and appropriate behaviour for members of the community, strengthening social cohesion and responsibilities.

Cependant, il est souligné que la déduction d'informations relatives aux structures sociales à partir d'une analyse du rock art a ici nécessité le recours à ce que P. Tacon et Chippindale ont défini en 1986 comme étant une méthode « informée ». C'est-à-dire l'introduction de connaissances contextuelles en provenance des populations « ayant usage ou produisant le rock art » :

[...] through ethnography, through ethnohistory, (and so forth), including conversations with Indigenous elders from Gunbalanya, Barunga and Wugularr communities (Arnhem Land), a literature review, and discussion with several scholars working in these areas (especially Claire Smith, Gary Jackson and Sally K. May).

Le corpus de connaissance accumulé sur la signification de certaines cérémonies pose deux questions majeures dans un tel contexte d'interprétation : tenu compte de la dimension non statique de ces cultures, quelle pertinence faut-il donner aux analyses pouvant être considérées comme étant datées ? Il en découle cette deuxième question, si les cérémonies restent le moyen privilégié pour transférer les informations culturelles et sociales, quelles mutations interprétables, c'est-à-dire quelles pertes d'ordre informationnelle, par l'observation de celles-ci sont ainsi mises à jour par les connaissances ethnographiques ? Une sous-question déjà mainte fois abordée au sein de ce travail questionne la différence d'interprétation relative à la subjectivité de l'observateur influencé par le système culturel de référence dans lequel il s'inscrit : dit plus simplement, un observateur occidental et un aborigène australien n'auront pas la même conception de l'importance d'un motif et de sa signification. Là se joue la différence primaire dans l'utilité, l'analyse, l'interprétation, la compréhension et la relation au rock art :

While for non-Indigenous people it is important to place rock art in time-specific frameworks in order to understand its role in a specific point in time and to identify social changes, for Indigenous people rock art is important as a visual transmitter of ancestral cultural values; its chronology simply reflects the continuity of this tradition in constant cultural transition.

« Lire » le rock art afin de mettre en évidence la présence d'informations relatives à l'organisation des communautés aborigènes relève en conséquence de deux aspects majeurs : « the cultural role of rock art in western Arnhem Land and the patterns of social behaviour of Indigenous people ». En ce qui concerne le premier aspect, c'est sa dimension à la fois éducative, socialisante et normative qui est à souligner. Le rock art en ressort plus proches des livres que de simples gribouillages sans importance :

Together with dance, music and oral stories, rock art has been used to pass down ancestral beliefs, traditions and laws regulating Indigenous life. It is a visual account of the creation time, as well as a reminder of how to behave, where to look for food or water, who owns the land and so forth. It is therefore a unique cultural resource to learn about Indigenous life as perceived by Indigenous people. Despite the European impact on Indigenous traditional life, Indigenous elders still remember and pass down their knowledge of their regional rock art traditions from generation-to-generation. Art reminds them of the importance of specific places and the meaning of many depictions, as well as the beliefs and the oral traditions related to them.

Or, si le rock art est un vecteur qui transmet la connaissance (traditional knowledge), les coutumes et lois traditionnelles des populations aborigènes dans cette région ; les relations et interactions sociales entre individus sont quant à elles encadrées par ces mêmes coutumes et lois. Ce sont les catégories totémiques de filiation qui dictent, autorisent et encadrent les droits et devoirs de chaque aborigène au sein de la communauté²⁰⁰. La méthode et l'analyse appliquée par I.D. Sanz sur trois scènes de rock art²⁰¹ ont fait ressortir certains traits principaux qui ont servis aux artistes producteurs à souligner les comportements et structures sociales de leurs communautés, ceux-ci sont : la forme, la couleur, la distribution spatiale et l'animation des figures anthropomorphes. Ces trois scènes sont respectivement une figuration d'une cérémonie funéraire *Kunabibi*,

²⁰⁰ Pour plus de détails voir *ibid.*, p. 17.

²⁰¹ Pour la description de la méthodologie et le choix des scènes voir *idem*.

une cérémonie *Ubarr*, parfois écrits *Wubar*, ainsi qu'une scène de dance caractéristique d'une cérémonie *Corroboree* ou d'échange de cadeaux.

Les informations ethnographiques²⁰² dans la région permettent de savoir que les cérémonies *Kunabibi*²⁰³ vont de pair avec celles dite *Yabbadurruwa*, toutefois la première est caractéristique des populations Duwa, là où la deuxième est associée aux Yirritja. La spécificité de ces cérémonies relève d'une division des tâches dans leur préparation et leur déroulement : « [w]hile the owning group provides the principal dancers, the other performs the essential managerial tasks of preparing the ceremonial grounds and sacred objects²⁰⁴ » expliquait Taylor. Au sein de cette scène, c'est donc par la distribution spatiale des individus et de leur « tâche » accomplie (l'animation) dictée par les lois totémiques qu'il est possible de reconnaître la présence de différentes populations ainsi que de différentes catégories sociales pouvant relever de la langue, du clan ou encore de l'identité totémique. La connaissance « périphérique » apporté par les informateurs n'a principalement valeur que de précision : on sait par exemple que ce type de cérémonie dans la région fut introduit dans la deuxième partie du XXème siècle.

La deuxième scène analysée n'a quant à elle pas été re-effectuée depuis les années 1950, il s'agit d'une cérémonie *Ubarr*²⁰⁵ et plus particulièrement de son rituel de clôture. Cette cérémonie est encadrée par une nécessité de secret culturel, aussi certaines informations n'ont soit pas été transmises aux observateurs, ou alors pas pu être retransmises au sein de l'article²⁰⁶. Cette scène est caractérisée par l'usage de couleurs appliquant une distinction entre les clans participants déjà spatialement séparés : à gauche et en pigment rouge, les Duwa ; à droite et en jaune, les Yirritja. Il est également à dénoter l'utilisation de variations dans les tailles des individus pour les différencier, artifice absent au sein de la scène précédente. Au contraire, faisant écho à cette dernière, il n'existe aucune caractéristique permettant de différencier les hommes et femmes participants à ces deux cérémonies. A nouveau, l'aspect de collaboration entre ces deux populations-parties (moiety) est pleinement souligné par l'auteur, les catégories sociales sont également mises en exergues, soulignant dès lors la codification sociale fondamentale de ce type de cérémonie.

²⁰² I.D Sanz se réfère principalement aux travaux de Taylor dans la région, voir *ibid.*, p. 18.

²⁰³ Voir annexes n°17 et 18.

²⁰⁴ *Ibid.*, p 18-19.

²⁰⁵ Voir annexes n°19 et 20.

²⁰⁶ Plus de détails dans *ibid.*, p. 20.

La troisième est dernière scène est quant à elle marquée par une distinction genrée manifeste : cinq figures anthropomorphes, un homme suivi de quatre femmes, dansent²⁰⁷. Ces motifs sont distingués par des caractéristiques ethnoculturelles et morphologiques : l'homme est doté d'un pénis et de ce qui apparaît comme étant des cuisses musclées ; les femmes sont dessinées avec des poitrines. Alors que l'homme est appareillé d'une coiffe, du côté des femmes ce sont trois motifs couverts de jaune, malheureusement ininterprétable, et un autre motif tenant un bâton courbé, possiblement un boomerang ou un bâton à fouir symbole du genre féminin chez les aborigènes. Suivant Jimmy Galareya et Wilfred Nawirridj²⁰⁸, cette scène de dance est vu comme une cérémonie d'échange de cadeaux entre clans ou groupes linguistique différents. Celle-ci a ainsi été représentée en usant des codes normatifs et appropriés relevant de la pratique sociale d'une telle cérémonie : « [o]nce again, correct social behaviour is indicated by the correct position of the two genders in the dance, since according to the law women 'dance in the background or to one side' (Berndt and Berndt 1999:383), whereas men dance in the front²⁰⁹ », observe I.D Sanz. Cette scène de rock art se constitue en conséquence comme un rappel des bonnes pratiques à observer.

Il ressort de l'analyse des caractéristiques sociales et de genres au sein des scènes et motifs de rock art la possibilité de faire ressortir des modalités de structurations sociales des populations aborigènes. En cela il est ainsi possible de mieux comprendre comment celles-ci se comportaient et à quels types de normes elles étaient soumises à partir des distinctions spatiales, entre les différentes animations, et entre genres présents au sein des manifestations figuratives du rock art.

²⁰⁷ Voir annexes n°21 et 22.

²⁰⁸ Voir *ibid.*, p. 21.

²⁰⁹ *Id.*

3) Le mythe Australien du « contact »

a) Un « premier » contact antérieur aux européens...

Au sein des figurations du rock art australien peuvent être observés des motifs témoignant d'interactions et d'échanges entre les peuples aborigènes australiens et ceux en provenance du nord de l'Océanie. Bien antérieurs à la colonisation du continent par les européens, ces motifs constituent un réseau de témoignages dont on peut se demander s'ils ne constitueraient pas le dessin d'une période de « premier contact ». Si aucun récit ne contredit le fait que le continent australien et ses populations aborigènes aient eut des relations et des échanges avec d'autres populations avant la découverte de l'Australie par les européens, les représentations dominantes qui entourent l'Australie restent figées dans une Australie « sauvage » (wilderness) occupée par des populations relevant plus de la nature que d'une culture humaniste du progrès apportée avec eux par les européens. Cette rencontre, symboliquement ramenée au débarquement en 1770 de James Cook dans ce qui deviendra Botany Bay, et à la colonisation du continent à partir de 1788 par les colons britanniques, une symbolique qui éclipse au passage la présence néerlandaise sur le continent depuis le début du XVII^e siècle, est couramment désignée comme la période dite de « contact » entre les aborigènes et les européens. Toutefois, il n'a pas fallu attendre la fin du XVIII^e siècle pour voir les Aborigènes australiens assimiler au sein de leurs structures sociales et leurs cultures des influences exogènes.

Le nord de l'Australie est une région qui a historiquement été soumise à des interactions inter-régionales entre les Aborigènes des terres d'Australie et, bien souvent, des marins et marchands en provenance de la Mélanésie. Bien qu'encore sujet à débat, les interactions avec la population indonésienne Macassan²¹⁰ (ou Makassar) sont estimées avoir commencé quelque part entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle²¹¹. Si la fourchette de 1650-1750 est la plus établie et utilisée, les analyses radiocarbone d'un motif de prao (*perahu*) indonésien indique que ce dernier serait antérieur à 1664 de

²¹⁰ Il est ici choisi de suivre l'utilisation faite par Taçon et May du terme « Macassan » pour se référer aux populations marchande en provenance de l'Asie du Sud-Est. Pour plus de détails se référer à la note de bas de page n°2 dans Paul. S.C Taçon, Sally. K. May, « Rock art evidence for Macassan-Aboriginal contact in northwestern Arnhem Land », In *Macassan History and Heritage*, 2013, p. 127.

²¹¹ Plus de détails dans Sally K. May et al., « The world from Marralak: Depictions of South-East Asian and European subjects in rock art from the Wellington Range, Australia », *Australian Aboriginal Studies*, Janvier 2013, p. 46-47, et Paul S.C. Taçon et al., « Picturing Change and Changing Pictures: Contact Period Rock Art of Australia », In *Compagnon to Rock Art*, (ed.) Jo McDonald, Peter Veth, 2012, p. 431-432.

notre ère²¹². L'origine des interactions entre équipage Macassans, constitués de marins en provenance de Sulawesi, Madura, ainsi que Java et Bornéo, tout autant que du Timor et de Rote ou bien même de Nouvelle Guinée, est principalement marchande. La pêche au trepang, une espèce d'holothurie, amenait les pêcheurs mélanésiens, et s'inscrit dans un commerce régional de ces dernières avec les populations Chinoises, vers les côtes d'Australie. Des traces de ces interactions culturelles sont ainsi retrouvées dans le rock art des régions de Kimberley, du Queensland ou de la Terre d'Arnhem. S. May expliquait ainsi en 2013²¹³ à propos de la Terre d'Arnhem que « [t]he Wellington Range is home to extensive and diverse rock art, including many examples of paintings that reflect contact between local Aboriginal groups and visitors to their shores ». Les observations archéologiques dans cette région ont mis en évidence trois complexes principaux de rock art relevant de motifs dit « contact ». Ces sites sont ceux de Marralak, Djulirri et Bald Rock²¹⁴, ils se caractérisent par la présence de rock art représentant à la fois des motifs « contact » et « post-contact » liés aux populations européennes, mais aussi aux populations mélanésiennes.

Ainsi du site de Marralak qui présente une figuration blanche typique d'un prao²¹⁵ d'Asie du Sud-Est. Celle-ci est large d'environ 102 centimètres et haute de 99, la voile est repliée et le bateau est sans équipage. On peut également y observer un motif X-ray représentant un couteau mélanésien aux traits rappelant un *Badik* Indonésien²¹⁶. Deux autres motifs sont plus problématiques dans l'interprétation de leur figuration : une scène qui semble présenter un homme et un singe, ou bien peut-être deux singes, dans un arbre, et ce qui a été interpréter comme étant possiblement un fumoir Macassan²¹⁷. La scène des deux singes avait été interprétée par Chaloupka en 1996 comme provenant sûrement du vécu d'un Aborigène ayant voyagé sur un bateau Macassan jusqu'en Sulawesi, celle-ci représenterait donc une scène vue en Indonésie. Des tentatives d'interprétation plus poussées ne permettent jusqu'à présent pas de statuer pleinement sur l'origine et la signification de cette scène, le mystère persiste. Le motif d'un possible fumoir Macassan²¹⁸, rare figuration d'un bâtiment sur le continent australien, présente des difficultés à l'interprétations par la présence de caractéristiques relevant aussi bien de

²¹² Se reporter à Taçon et al., In *Compagnon to Rock Art*, 2012, art. cit., p. 431-432.

²¹³ May et al., *Art. cit.*, p. 46.

²¹⁴ Voir Taçon et al., 2012, p. 431.

²¹⁵ Voir annexe n°23.

²¹⁶ Voir annexe n°24.

²¹⁷ Pour la description des quatre motifs, voir Taçon et May, 2013, p. 129-134. Voir annexe n°25.

²¹⁸ Voir annexe n°26.

constructions macassanes qu'européennes. Une contextualisation de ce motif par d'autres adjacents font tendre May et Tacon vers l'hypothèse d'un bâtiment européen possiblement observé plus au nord au sein des campements des îles de la mer d'Arafura²¹⁹ :

Indeed, it is just as likely to represent a house or church made from sheets of bark or corrugated iron at such settlements. This argument is strengthened by its proximity and similarity in colour and style to two non-Macassan ships— one immediately to the right and one below the house painting. Thus, we are inclined to interpret the building painting as being more European influenced than Macassan, but also are open to the interpretation that the painted structure may exhibit features of both Macassan and European types of buildings and may have been produced during the period of overlap between Macassan visitors and European settlement in the north.

Cela ne serait pas sans rappeler l'observation de Sally May quant au fait que les représentations de rock art sont avant tout caractérisée par leur nature informationnelle, en cela les figurations peuvent parfois se retrouver éloigner des zones d'interactions culturelles d'origines : « [L]ike traded objects, information regarding cross-cultural encounters spreads quickly through wide-ranging social networks. People themselves commonly travelled across social boundaries, enabling new information to rapidly reach faraway places » faisaient ainsi remarquer Robert Gunn et al²²⁰. En conséquence il est possible d'observer au sein du complexe de rock art de Djurray, dans les terres profondes (deep lands) de la Terre d'Arnhem, trois petits navires similaires à des canoés qui ne sont pas sans rappeler, par leurs traits distinctifs, des connections avec la Nouvelle Guinée ou les îles Tanimbar²²¹. L'analyse des traits de ces motifs ainsi que les observations de Wamud Nadjamerrek²²², un artiste de rock art et Ancien aborigène connecté aux terres de Jawoyn, laissent entendre que ces motifs ont été produit après observation directe de ces navires, peut-être comme cartes-postales par des visiteurs en provenance du nord de la Terre d'Arnhem, aussi ces motifs démontrent d'une fine connaissance desdits navires.

Ce type de motif témoigne d'une vie riche en interactions entre populations aborigènes et populations exogènes à l'Australie, mais également de l'assimilations de

²¹⁹ *Ibid.* p. 134.

²²⁰ Robert Gunn et al., « Postcards from the outside: European-contact rock art imagery and occupation on the southern Arnhem Land plateau, Jawoyn lands », In *The Archaeology of Rock Art in Western Arnhem Land, Australia, op. cit.*, p. 167.

²²¹ *Ibid.*, p. 169. Voir annexe n°27.

²²² *Ibid.*, p. 170.

celles-ci au sein des activités à caractère sociale des communautés aborigènes d'avant la colonisation européenne. Effectivement, les figurations de bateaux mélanésien démontrent une familiarité certaine que seule une certaine intimité entre ces peuples peut expliquer. En cela elle forme un contre-discours évident à la construction de l'Australie comme un continent et une société aux fondements occidentaux. Cette contre-histoire est d'autant plus manifeste qu'elle est construite à partir du regard porté par les populations qui se sont vu imposer la rencontre (« those encountered ») plutôt que celles à l'origine de l'initiative (« doing the encountering ») comme le souligne avec justesse Tacon et May²²³. Il devient donc évident qu'une telle approche doit être riche d'enseignements lorsque appliquée aux motifs dit « contact » couramment associés à la colonisation européenne.

b) Une colonisation du rock art ?

Il ne s'agira pas ici de proposer une description des maints types de figuration de rock art relevant de la colonisation du continent, ni même d'analyser la signification probable de certaines d'entre elles. Faire « parler » le rock art, l'écouter, c'est avant tout autoriser un « récit » à se former à partir des caractéristiques intrinsèques du premier. Dans cette noble démarche, une erreur se niche dans la considération que le rock art dit « contact » relèverait d'une « disruption » au sein de la production de ce dernier, c'est-à-dire une représentation de ce dernier comme introduisant une rupture au sein des traditions de rock art le précédent, et par construction d'une rupture effective préalable au sein des structures sociales et organisationnelles aborigènes. Ursula Frederick²²⁴ voit dans cette représentation du « contact rock art » une erreur commune qui convoie un imaginaire d'acculturation. En cela l'introduction dans le rock art de motifs non religieux qui relèveraient des interactions interculturelles entre européens et aborigènes serait représentatif d'une sécularisation de cette pratique et donc d'un changement de « régime de production » de celui-ci au sein des communautés aborigènes. Si cela a pu être vrai, ce fait n'est pas une généralité ; de plus une telle analyse repose sur une emphase des changements et des différences manifestes et observables dans le rock art, la

²²³ *Art. cit.*, p. 134.

²²⁴ Ursula K. Frederick, « At the centre of it all: constructing contact through the rock art of Watarrka National Park, central Australia », *Archaeology in Oceania* 34/3, 1999, p. 132-144.

discontinuité, et éclipse la présence de continuité caractéristique des processus de mutations. En 1999, dans un article plein d'intelligence²²⁵, U. Frederick l'exprimait ainsi :

A consequence of using contact rock art principally as a temporal marker rather than as a theme of investigation within its own right is the tendency to favour change over continuity. While change is an obvious feature of cross-cultural exchange, a preoccupation with only the innovations associated with the rock art of contact may limit our understanding of contact to only the first stage in a long and complicated process of cultural exchange. In viewing contact purely as a moment in time or as an historical event of the past we fail to see the ongoing relationships and social circumstances generated by contact encounters, the essential links between prehistory, the recent past and contemporary times.

Ainsi, si les motifs européens ne sont pas rares sur le continent australien, il est en réalité à remarquer que ces derniers s'inscrivent le plus souvent au sein de complexes de figuration hétérogène. Il est courant que ceux-ci soient entourés de « figuration contact » avec d'autres population comme les Macassan, ou tout simplement de figurations aborigènes traditionnelles. Le complexe de Djurray dans les terres traditionnelles de Jawoyn au sein de la Terre d'Arnhem en est une illustration : plus de 300 images de rock art y sont observables, parmi celles-ci sept sont des figurations de contact avec des européens. On peut notamment remarquer une scène qui domine le reste du mur : un bateau avec en son sein des individus, le tout dessiné à partir de pigments blancs²²⁶. Ce mur est l'objet de multiples figurations aux styles et thématiques variés qui se superposent les unes les autres, parmi celles-ci un large motif X-ray de poisson²²⁷. Ailleurs en terre Jawoyn, ont été observé sept autres motifs de contact européen : deux chevaux dont un avec un cavalier, un boeuf, des outils, et deux individus. Là encore, ces figurations s'inscrivent dans des couches diverses de rock art, même si toutefois les motifs d'individus semblent avoir été les derniers peints²²⁸ :

The ARN-107/3 hatted person is positioned centrally on a vertical panel between two larger macropod paintings in a traditional style (Figure 9.7). Both macropod images were painted in white with red outline and infill that, from differences in pigment preservation, appear to pre-date the hatted person. The macropod to the right of the panel, however, shows evidence of repainting as water-wash across the legs reveals the original underpainting with the red

²²⁵ *Ibid.*, p. 133.

²²⁶ Voir annexe n°28.

²²⁷ Voir Robert Gunn et al., *art. cit.*, p. 167-170. Voir annexe n°29.

²²⁸ *Ibid.*, p. 171.

outline. The repainting was in a similar monochrome white to the hatted person, and both whites are similarly preserved. This suggests that the painting of the hatted person and the repainting of the macropod are contemporaneous. [...] The presence of other, better preserved monochrome white paintings of traditional motifs in adjacent shelters, however, suggests either that the hatted person at ARN-107/3 was painted during a phase of artistic activity that included other nearby rockshelters that provide better protection for their rock art, or that the hatted person was not the most recent image painted within this site complex.

En tout, se sont seize motifs superposés à ceux de contact-européen qui ont pu être observés dans cette région des terres Jawoyn. Plus globalement, cette région contient 1079 sites de rock art recensés au sein de 127 complexes, parmi ces sites, seulement sept contiennent des figurations en lien avec la colonisation européenne. Si dans les rocheuses Wellington les motifs de navire représentent 50% des échantillons « contact », les peintures d'objets, elles, ne représentent que 5% des observations dans près de 150 sites²²⁹. Il en ressort une absence de prégnance de ce type de motif au sein des traditions de figuration de la région, il est ainsi possible d'en déduire une influence relativement modeste de la colonisation sur les structures aborigènes. Les superpositions de motifs, et plus particulièrement de style et thématiques variables indiquent une introduction des motifs contacts dans la chronologie de production du rock art pour des raisons données mais en aucun cas une rupture : la présence de périodes pré et post-contact affiliées à des régimes singuliers de production autre que par l'introduction de motifs dit « contact » n'est ainsi pas observable. Sur le long terme, les interactions avec les Européens n'ont pas bouleversé l'expression traditionnelle du rock art, elles n'ont qu'étaient cosmologiquement intégrées dans un monde déjà existant. Il est néanmoins nécessaire de considérer la localisation géographique de cette région et son éloignement notable des lieux privilégiés de d'interactions avec les européens lors de la colonisation. A cela viendrait se juxtaposer la rapide dépopulation de la région dans la première moitié du XXème siècle et la disparition notable de la pratique du rock art à partir des années 1930²³⁰. Ces deux arguments expliqueraient ainsi la pauvreté quantitative du rock art de type contact au sein des divers sites recensés dans cette région.

Cela amène donc à devoir relativiser les conclusions exprimées ci-dessus et à se tourner vers d'autres études de cas. C'est dans le projet de recherche collectif « Picturing

²²⁹ *Ibid.* p. 190.

²³⁰ *Ibid.* p. 190-192.

Change »²³¹ mené depuis 2008 par, entre autres, P. Tacon, J. Ross, A. Paterson, et S. May qu'il est possible de trouver des analyses représentatives, et donc significatives, des traits du rock art australien. En 2012 ce groupe de chercheurs et chercheuses publiaient un article portant sur l'analyse de quatre régions : Wollemi National Park, la région de Pilbara, mais aussi les déserts et rocheuses d'Australie centrale, et enfin l'Ouest de la Terre d'Arnhem²³². L'article qui regroupe les conclusions portant sur les observations tirées de ces quatre régions souligne une démarche partagée par les Aborigènes en Australie, celle-ci consiste soit en la production de nouveaux motifs, soit en la retouche de motifs traditionnels (les analyses sont également valables pour la rencontre avec des populations non-européennes et non-aborigènes). Le centre de l'Australie est ainsi caractérisé par un repassage (re-making) des anciens motifs, à l'inverse la Terre d'Arnhem aurait plutôt vu une superposition des anciens et nouveaux motifs, souvent en grande quantité, à la suite de la colonisation de cette région. La production de « contact » rock art s'est ainsi le plus souvent faite au plus proche des interactions, il n'est cependant pas rare que cette production soit plus reculée dans l'espace. Celles-ci ont mené à l'introduction de nouveaux motifs et assemblages, bien souvent plus compliqués que ceux de type traditionnel. Si les artistes sont le plus souvent repartis de formes et de schéma de dessin habituels pour reproduire les objets introduit dans leur culture par la colonisation – tels que des chevaux ou des bœufs – cette dernière a également fait émerger de nouvelles techniques dans certaines régions telles que le dessin dans le centre de l'Australie, et de nouveaux outils – en fer. Si cela peut paraître relativement évident, ce sont les sujets (comprendre ce qui est représenté) de grande curiosité et de grande valeur culturelle qui marquent la distribution thématique du rock art de type « contact »²³³. La finesse et la fidélité de certaines représentations s'améliorent avec le temps et l'exercice, cela est l'illustration d'une familiarité en construction avec les objets représentés. Individus, mode de transports, outils, armes et animaux inconnus aux aborigènes avant la colonisation sont ainsi intégrés dans leurs taxonomies ontologiques au travers de leurs représentations sur roche.

Si les modes de réactions aborigènes ne sont pas homogènes en Australie, il est toutefois possible d'affirmer que la production de rock art suite à la colonisation du continent par les Européens a démontré une forte résilience culturelle loin d'une

²³¹ Voir l'article dédié : Tacon et al., 2012, *art. cit.*

²³² La suite se construit à partir des analyses des sites énoncés In *ibid.*, p. 423-25-28-31.

²³³ *Ibid.*, p.433.

acculturation du premier par le deuxième. Cela s'est notamment traduit au travers de l'atténuation et l'assimilation des changements et des nouveautés apportées par la colonisation et ses acteurs, au sein des référentiels cosmogoniques aborigènes. Cette manière d'interagir avec de tels changements a non seulement permis d'éviter toute rupture dans les continuités sociales et culturelles de ces populations, démontrant que celles-ci ne sont non pas « sans-histoire » mais bien dans une relation différente aux influences socio-culturelles que ladite histoire peut avoir sur leurs structures, mais également la construction picturale d'une troisième forme d'archive de la colonisation. Pourtant, il serait malhonnête de ne pas reconnaître que la colonisation, plus particulièrement son déroulé, a effectivement fait émerger un avant et un après « contact » observable chez les populations aborigènes d'Australie, un exemple tenant à la disparition manifeste de la pratique du rock art. Si celle-ci ne relève pas de l'acculturation, qu'est-ce qui caractérise cette fracture historique ?

c) Des violences inaperçues

Répondre à cette question nécessite de lever le voile sur certains *a priori* de la colonisation tels que les caractéristiques du rock art, habituellement affilié à cette dernière, afin de mettre en évidence, et de se concentrer sur, la raison majeure à l'origine de la fracture pointée : les violences coloniales. Il faut pour cela s'en retourner à une réflexion de Ursula Frédérick portant sur la manière dont elle concevait l'imagerie « contact » du rock art avant de travailler avec Andrée Rosenfeld : « [p]ictures of guns, airplanes, buffalo, Macassans, ships and men on horses all capture the vision of how we generally imagine contact art to be²³⁴ ». Comme U. Frederick le souligne, il s'agit là d'un imaginaire commun partagé, et pour cause, ces motifs sont les plus courants pour représenter la société et la culture européenne dans le rock art. Cependant, ils ne permettent pourtant pas de comprendre la colonisation d'un point de vue de ce dernier, ces motifs ne disent finalement que peu de choses ; voir parfois l'exact inverse de ce à quoi on pourrait s'attendre. Il en est ainsi des figurations d'armes à feu : contrairement à un réflexe occidental courant d'association avec des faits de violences, ces premières ne renvoient en réalité pas à ce type de phénomène dans la sémantique du rock art. Leur représentation est factuellement associée à la capacité des populations aborigènes à avoir

²³⁴ Ursula K. Frederick, *art. cit.*, p. 135.

eu accès et posséder de telles armes²³⁵. Ainsi par une analytique des types d'armes représentées il est possible de construire une chronologie et de faire corrélérer ces représentations à l'état des relations entre Aborigènes et colons durant les périodes coloniales correspondantes. Aussi, globalement, plus les relations entre Aborigènes et colons étaient bonnes, plus les populations aborigènes avaient accès à des armes à feu, plus leur représentation picturale était dense ; à l'inverse, plus les colons prenaient des mesures discriminatoires et coercitives envers les populations aborigènes, plus ces dernières voyaient leur accès aux armes à feu disparaître et plus la densité de ce type de représentation observable au sein du rock art est en baisse. Si des symboles picturaux aussi forts que les armes ne renvoient pas pleinement vers les violences coloniales, quel type de motif peut bien le faire ? Il s'agit ici de prendre de la distance vis-à-vis d'un référentiel de lecture occidental pour préférer celui des codes du rock art : c'est ce qu'ont fait avec brio Sally K. May et al. en 2020.

Leur travail²³⁶ part de l'observation d'un nouveau motif de mains peintes²³⁷ (« Painted Hand style ») apparu pendant la période coloniale et ayant subi une forte multiplication pour disparaître dans la foulée. L'analyse portée sur ce motif remarque qu'il en est d'un sujet « universel », les mains sont retrouvées dans toutes les cultures autour de la planète comme objet de représentation. Il s'agit ainsi à la fois de quelque chose de fortement intime, la représentation d'une partie individuelle et, étant donné sa distribution chez tous les humains, de culturellement universelle : le symbole d'une humanité partagée. Le contexte d'émergence de ce motif et son caractère à la fois universel et identitaire amènent à une conclusion majeure : les « Painted Hands style » sont des figurations utilisées par les Aborigènes dans le but de renforcer le lien social et identitaire entre individus mais aussi dans les communautés lors d'une période de troubles. C'est donc une réponse communautaire non pas construite par l'affirmation dominante de son identité mais dans la recherche d'une cohésion sociale qu'illustre l'émergence d'un tel motif explique Sally May et al.²³⁸ :

[...] Wiessner (1983) argues that situations likely to invoke a strong sense of group identity are those where people are fearful, where there is intergroup competition, or situations where

²³⁵ Pour l'analyse complète du sujet voir Daryl Wesley, « Firearms in Rock Art of Arnhem Land, Northern Territory, Australia », *Rock Art Research* 30-2, 2013, p. 235-247.

²³⁶ Sally K. May et al., « Survival, Social Cohesion, and Rock Art: The Painted Hands of Western Arnhem Land Australia », *Cambridge Archaeological Journal* 30-3, 2020, p. 491-510.

²³⁷ Voir annexe n°30.

²³⁸ *Ibid.*, p. 492.

there is a need for co-operation to attain social or political or economic goals. Colonialism, invasion, dispossession and war dominate such discussions [...].

Le contexte de production serait donc celui des troubles de la colonisation ressentis par les communautés aborigènes. Si le dessin d'un tel motif pouvait viser à rassembler au sein de la communauté il pouvait également avoir valeur de signal amical dans la prise de contact avec d'autres populations aborigènes jusque-là inconnues²³⁹. Ce type de rencontre aurait principalement pris place dans un contexte de délocalisation des populations aborigènes par l'expropriation de leurs terres, ou l'expérience de violences coloniales, vers les terres d'autres populations aborigènes.

Dans le Queensland ce sont des peintures de la police coloniale qui ont été remarquées, observées et analysées à l'aide des connaissances apportées par des Aborigènes locaux. Ces motifs sont remarquables par leur valeur inespérée quant à la compréhension et la mesure des conflits entre populations aborigènes et colons et par extension la possibilité de constituer des contre-récits de la période coloniale : « [...] are typical of the 'hidden histories' (Rose 1991) that have emerged to challenge dominant accounts of national identity and enrich archaeology [...]»²⁴⁰. Dans la région de Laura, la colonisation a provoquée l'émergence de fortes tensions entre les colons et les populations aborigènes locales : la ruée vers l'or de la rivière Palmer s'est transformée en occupations coloniales des points de passages maritimes et voies navigables de la région empruntés par les Aborigènes. Les autorités coloniales de la région instituèrent éventuellement une police coloniale indigène montée encadrée par des officiers européens missionnés dans l'administration léthale des conflits avec les populations aborigènes²⁴¹. Cole fait état de 19 représentations de « bullymen »²⁴², le nom aborigène donné à la police montée de la région, recensées. Ces représentations sont marquées par des caractéristiques qui tendent à les distinguer des autres figurations d'anthropomorphes par la finesse des détails et la spécificité donnée à leur identification manifeste : la présence d'yeux, de pieds, parfois rond (« rounded ») interprété comme insérés dans des bottes, souvent nus par la présence d'orteils, mais aussi d'appareils, de chapeaux de police et pour certains d'un pistolet permettant de reconnaître les policiers européens (blanc) des

²³⁹ *Ibid.*, p. 505.

²⁴⁰ Noelene Cole, « Painting the Police: Aboriginal Visual Culture and Identity in Colonial Cape York Peninsula », *Australian Archaeology* 71, 2010, p. 17.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

²⁴² Voir annexes n°31-36.

policiers aborigènes²⁴³. L'inclinaison des représentations de ces policiers les associe avec des référentiels aborigènes de mort, de sorcellerie ou encore de violence : 16 motifs sur les 19 analysés sont positionnés à l'horizontal ou sont inversés. Cela va de pair avec une pratique codée de la sorcellerie au travers du rock art consistant en la représentation d'une figure anthropomorphe et l'insertion d'un élément organique appartenant à la personne à laquelle on souhaite jeter un sort (ou la mort). Dans le cas des policiers l'importance donnée aux détails de leur représentation est interprétée comme remplaçant l'élément personnel vecteur du principe d'identification dans le sort lancé. Il est également à remarquer des trainées faisant lien entre la représentation d'un policier et celle d'un serpent expliqué par un aborigène local comme étant du venin « to put [...] in him²⁴⁴ ». Une ligne dessinée au travers de la tête rappelle la signalétique des Aborigènes consistant à dresser une main ouverte au niveau du front (indiquant ainsi un policier) et à faire signe d'un geste vif de la nécessiter de fuir ce dernier²⁴⁵. On l'aura compris, l'imaginaire aborigène rattachée à la police montée du Queensland missionnée pour les chasser et les abattre dans le cadre des tensions coloniales, est caractérisé par la peur, une forme de haine et une volonté de mort. Les thématiques clefs étant la violence et l'oppression comme le soulignait déjà Richards en 2008 : « the Queensland Native Police were, for Aboriginal people, the symbol of invasion and dispossession throughout the second half of the nineteenth century²⁴⁶ ».

Les violences qui ont marquées cette période sont à l'origine d'une fracture manifeste dans la pratique du rock art en Australie : il est évident à l'observation de ce dernier que cette pratique a diminué au cours de la période coloniale pour pratiquement s'éteindre en Australie au début du XX^{ème} siècle. Les pressions relevant de l'expropriation des territoires aborigènes par l'état australien, les massacres coloniaux (« Colonial Frontier Massacres »)²⁴⁷ de populations aborigènes, bien souvent par ladite police coloniale australienne, mais également la mise en place d'institutions et de législations visant au déplacement d'enfants aborigènes (« stolen generations » ou « stolen children »)²⁴⁸ à des fins d'abandon de leur identité et de leur culture aborigène

²⁴³ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 22-26.

²⁴⁶ Cité in *Idem.*

²⁴⁷ Voir Centre for 21st Century Humanities, « Colonial Frontier Massacres in Australia, 1788-1930 », *University of Newcastle*.

²⁴⁸ La quantité d'enfants aborigènes australiens déplacés est estimée être entre 1 enfant sur 10 voir 1 enfant sur 3, se référer à « The Stolen Generations », *Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies*.

au profits de celles de l'Australie colon a eu pour effet un effondrement démographique des populations aborigènes d'Australie et la perte de repères culturels partagés, transmis et reproduits au sein des communautés aborigènes. Ce n'est pas une acculturation de la part des populations aborigènes que relaye le rock art et sa pratique en Australie, mais bien le récit vivant et les conséquences d'un processus systématique multi-centenaire d'éradication et de purification ethnique et culturel.

III) Rock art et mémoire du Country

1) La Loi des Ancêtres : codes, normes, rituels

a) Le rock art par les femmes

L'anthropologie a historiquement connu une réévaluation et du rôle et de la place des femmes dans les communautés aborigènes ; particulièrement en ce qui concerne le domaine du religieux, expliquait Claire. E. Smith en 1991²⁴⁹. La découverte chez les femmes aborigènes d'une vie religieuse occultée, séparée de celle des hommes, a mis en évidence les responsabilités sociales et religieuses (en ce que celles-ci sont difficilement séparables dans les sociétés totémiques d'Australie) de ces dernières en même temps que leur capacité d'agentivité par leur rôle joué dans l'ordonnement de ces pratiques religieuses. Ces femmes étaient désormais pourvues aux yeux de l'anthropologie culturelle de droits, de responsabilités et de pouvoir²⁵⁰. En cela hommes et femmes aborigènes auraient développé des sphères du sacré différentes et séparées adressant pourtant les mêmes récits et mécanismes traditionnels. Par construction logique il apparaissait en conséquence à C.E. Smith comme une évidence que ces dernières devaient également posséder une tradition de production, d'encadrement et de responsabilités affiliée au rock art :

Reassessment of women's role in ceremonial activity leads naturally to reassessment of women's role as rock artists. If women have a subset of aboriginal culture of hitherto unrecognized significance, are they not also likely to have responsibility for a subset of paintings, and of rock paintings, within that culture?

Les enquêtes menées dans diverses régions et diverses populations aborigènes d'Australie ont fait ressortir la validité partielle de cette thèse. Il faut toutefois garder en mémoire que les observations et analyses restent quelques peu clairsemées mais également que l'ethnologie nous a appris que celles-ci ne peuvent être généralisées au-delà des régions par l'existence de différences significatives entre communautés aborigènes d'Australie pour des questions de filiations dans leur structures élémentaires.

²⁴⁹ Claire E. Smith, « Female artists: The unrecognized factor in sacred rock art production », In *Rock Art and Prehistory*, (éd.) Paul Bahn, Andrée Rosenfeld, 1991, p. 45-46.

²⁵⁰ C. Smith fait entre autres références à Berndt, Bell et Hamilton dans les années 1980, *ibid.*, p. 45.

Les travaux de Deborah Bird Rose et Darrel Lewis dans la région de la rivière Victoria, dans le Territoire du Nord, ont su mettre en évidence des complexes de rock art caractérisés par une restriction, partielle ou totale, concernant l'accès des hommes à ces derniers. Pourtant selon Rose et Lewis, les figurations de rock art ne semblaient présenter aucune différence manifeste avec celles des autres sites. Ces deux anthropologues en ont conclu à une pratique régionale d'un contrôle de l'information et de son accès au travers de celui des complexes de rock art à partir des traits que sont le genre et l'âge²⁵¹. Dans le Kimberley la production de rock art provient d'un statut spirituel donné une fois la qualité *maban* d'un membre socialement reconnu par le groupe. Cette qualité n'est pas restrictive à un genre donné, garçon et fille peuvent naître avec, ou bien l'acquérir par l'apprentissage. Le statut de « headman » est quant à lui celui pourvu aux doyens et doyennes de la communauté et ouvre l'accès à la production de motifs de rock art bien spécifiques tels que ceux s'inscrivant dans des cérémonies d'abondance. Dans cette région la production de rock art suppose ainsi deux possibilités distinctes qui, comme le souligne C.E. Smith²⁵², représentent certes deux mécanismes sociaux équitablement accessibles aux hommes et femmes mais qui ne semblent pas autoriser l'accès à la production de rock art aux enfants de la communauté :

Thus, the two mechanisms through which women in the Kimberley became involved in producing rock art are identical to those through which men became involved in producing rock art: that of being a senior traditional owner, and that of being recognised as having particular spiritual qualities suited to the undertaking of such responsibilities [...] I have found no indication at all that girls or boys could traditionally be involved in rock art production.

Au sein du plateau Mitchell, toujours dans la région du Kimberley, c'est une production de rock art découpée en deux activités principales qui a pu être observé par Vinnicombe. Celle-ci s'est caractérisé en l'ajout de nouveaux pochoirs au site de rock art ; pendant que les hommes s'appliquaient à la création effective des motifs, les femmes chantaient²⁵³. C.E. Smith avance la possibilité, sous la forme d'un contre-argument visant à désarmer ceux amoindrissant l'importance de la présence des femmes dans cette scène, que ces dernières par la pratique de ces chants ouvrent la possibilité aux hommes, que ce

²⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

²⁵² *Ibid.*, p. 48.

²⁵³ Il est indiqué que ces chants relèvent d'une thématique performative en ce qu'ils visent à promouvoir la venue des précipitations.

soit par l'acquisition d'un droit ou d'un pouvoir, d'effectuer l'application des pochoirs au sein du site. Cette scène de rock art est ainsi à analyser au travers d'un référentiel culturel plus large et décrit comme « the contention that designs are actually endowed with meaning through being sung or chanted on²⁵⁴ ». À Beswick Cave, Mactintosh remarquait en 1952 l'existence de motifs qui après analyse pourraient bien relever d'une production majoritairement féminine : ses informateurs (« informants ») parlaient de ce site comme « a women's cave », aussi le profil particulier des motifs analysés par ce dernier fut décrit comme relevant de thématiques que l'on retrouve au sein des *songlines* traditionnellement affiliés aux femmes. Un des motifs, qui représente une femme dans une scène sexuellement connotée²⁵⁵, serait vraisemblablement dangereux à l'observation pour les hommes ; comme l'avance C.E. Smith, il apparaît peu probable que ledit motif puisse donc avoir été produit par des hommes. Elkin avait lui aussi analysé ce complexe et en avait retiré l'hypothèse que les hommes étaient sûrement à l'origine des motifs figuratifs du site bien qu'ayant souligné que dans cette région la pratique du rock art tendait manifestement à être non-exclusive : « [i]nstead of painting a picture, a person (man, woman or child) may paint or stencil his (her) hand on the wall but for the same purpose²⁵⁶ ».

Les observations sont minoritaires et assez peu loquaces, les analyses possèdent leur lot de défauts pointés avec justesse par C.E. Smith²⁵⁷ – il s'agit après tout d'une époque qui souffrait grandement d'une vision des sciences sociales et de méthodes qui invisibilisaient particulièrement les femmes dans les activités aborigènes. Toutefois il est possible de voir se dessiner dans le régime de production du rock art au sein de diverses régions, ici principalement le nord de l'Australie, des différences entre genre et âge dans (1) l'accès à la production du rock art, (2) l'accès aux sites de rock art, (3) le type de motifs ou possiblement les thématiques faisant parties du régime de production accessible ; mais également (4) le rôle joué dans des productions communes et collectives de rock art.

C'est un système social de codes encadrant et régulant la production du rock art selon des caractéristiques relevant du statut social de l'individu qui émerge par l'analyse de ces divers exemples. Il ne s'agit pas tant d'une séparation entre hommes et femmes au sein

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Voir Macintosh (1952:271) cité dans *idem.*

²⁵⁶ Cité dans *idem.*

²⁵⁷ Voir l'analyse qu'en fait C.E. Smith, *ibid.*, p. 48-51.

d'une pratique culturelle, basée simplement sur le genre à des fins de dominations, que de codes s'appliquant aux uns et autres dans un but de régulation et de garantie du bon ordre social parfois construit sur des relations de domination dont l'existence de cette figure de doyen est la clef de voûte.

b) Dessiner, un interdit funeste

En 1980 John J. Bradley s'appliquait à retracer dans un journal son expériences avec des Aborigènes de la communauté Yanyuwa dans le Territoire du Nord. Alors concentré à dessiner, Bradley était interrompu par Isaac Isaac Walayungkuma, un aîné (senior) aborigène de cette même communauté, ce dernier lui faisait ainsi remarquer que dans ces terres dessiner était une activité intimement reliée à la mort d'autrui : « who do you want to kill ? [...] that is the way people die »²⁵⁸. Une récurrence devait survenir peu de temps par la suite alors que le pasteur de la paroisse locale, lui aussi un aborigène Yanyuwa, soulignait l'interdit culturel frappant le dessin dans la région Sud-Ouest du golfe de Carpentarie alors qu'il observait des enfants s'y adonner à l'école locale²⁵⁹ :

It is alright for children to mark the ground with a stick, to paint in school like this. This is merely playing around. However, when they are adults, when they are no longer ignorant, they should not draw. It is bad because to draw is to kill, to make people spirits.

Dans le golfe de Carpentarie, le dessin est une activité de mort en ce qu'il s'agit d'un procédé de rock art affilié à la sorcellerie. Le terme rencontré par Bradley pour se référer à cette pratique est *narnubulabula* (ou *narnu-bulabula*), décrit par L. Brady et J. Bradley comme « a form of sorcery where images were painted onto rocks and sung with power songs to attack the life-force (na-wurdula) of a selected individual²⁶⁰ ».

Les échanges qui ont guidés les études portant sur ce type de sorcellerie ont souligné le caractère fondamentalement social de cette pratique. Si le rock art à usage de sorcellerie a pu être observé et utilisé comme moyen de réponse aux changements induits par la colonisation et ses violences, il s'agit également d'un moyen détourné des modes de justices plus conventionnels visant à adresser des interdits et des transgressions culturelles

²⁵⁸ Liam M. Brady, John Bradley, « 'Who do you want to kill?' Affectual and relational understandings at a sorcery rock art site in the southwest Gulf of Carpentaria, northern Australia », *Journal of Royal Anthropological Institute* 22/4, 2016, p. 884.

²⁵⁹ Cité dans *idem*.

²⁶⁰ *Ibid.*, 885.

au sein des communautés aborigènes²⁶¹. Chez les Yanyuwa, l'usage de la sorcellerie pouvait ainsi avoir lieu pour des raisons de profanation, de parjure ou de violation de la loi²⁶² :

[...] mistakes made during secret and sacred rituals; running away with a promised wife of another man; not accepting a promised husband; not marrying the wife of a deceased brother; and taking possession of a dead person's bones for secondary burial in a hollow log coffin when no authority had been given.

Bruce Joy²⁶³ explique en ces mots la procédure menant à l'usage de la magie noire par des individus non affiliés à l'Ancêtre totémique du site de sorcellerie, ici le serpent de la Mulga (*pseudechis australis*), au sein d'une communauté :

Alright people would argue, they would argue about ceremony, about promised wife, about dead people's bones, they would argue and they would say, 'Kill him! Kill her!' and they would say how do we kill them, do we kill them so we all know or do we do it in a hidden way. Alright they would talk and maybe they would say, 'Pay that old man, pay that old man to put them on the rock, sing that rock and kill them'. Alright they pay him, in the old days might be food, hair string, might even be another wife. Alright that old man paints, might be he paints the Dreaming for that person. You can look here now: dugong, crocodile, snake - Dreaming for all them dead people, poor things.

Il ressort de cette explication une codification entourant une telle pratique : premièrement, l'usage de la sorcellerie n'était manifestement pas une évidence, d'autres modes opératoires existaient, en cela passer par la sorcellerie relevait ainsi, tout du moins dans certains cas, d'une acceptation commune. Bruce Joy semble souligner que cet acte était dévolu à un individu particulier en échange d'un tribut. Aussi se pose la question de pourquoi un individu en particulier était missionné à cette tâche ? La sorcellerie relevait-elle d'un savoir particulier ? Peut-être d'un statut social, l'individu étant caractérisé par son âge (« old ») ? Enfin, la question de la filiation totémique de l'individu à l'origine du motif se pose ; ladite filiation totémique prenant également place par le « sort » jeté et l'identification de l'individu visé au travers, justement, de son totem. L'apparition du lien totémique dans ce témoignage n'est pas sans rappeler la visite en 1985 de J. Bradley et d'un groupe d'ainés provenant des communautés Gudanji, Marra et Yanyuwa du site de

²⁶¹ *Ibid.*, p. 888.

²⁶² *Ibid.*, p. 895.

²⁶³ Cité dans *idem*.

sorcellerie de la région : Kurrmurnnyini²⁶⁴. Une série de motifs représentant pour l'un un imposant dugong et pour l'autre un crocodile y était ainsi interprété comme reliée aux décès d'hommes Yanyuwa ayant respectivement eu le dugong et le crocodile comme esprits ancestraux. Ce site est également traditionnellement associé aux populations GudANJI et Binbingka mais aussi à un autre complexe de sorcellerie Nangkuya avec lequel il « communiquerait » directement.

Si certains individus étaient en capacités de produire des motifs caractérisés par leur fonction de sorcellerie, il apparaît également dans les travaux de Deborah Bird Rose l'existence d'une responsabilité de certains individus sur ces mêmes sites et motifs. D.B. Rose mettait ainsi en évidence l'histoire d'Allan Young, un aborigène du campement de Yarralin, qui après la découverte d'une gravure de magie noire dans un arbre situé au sein du territoire de sa communauté avait dû s'appliquer à empêcher l'exécution funeste du sort. Cette responsabilité relevant des traditions aborigènes « [t]he tree is in his country; it is his and his countrymen's responsibility to assure that harm does not come to others from his country » écrivait Rose²⁶⁵. Cela s'était ainsi traduit par la nécessité de retrouver la personne visée, le commanditaire du mauvais sort mais également d'entrer en communication avec l'esprit totémique associé au site de la gravure et effacer cette dernière. Un autre cas de sorcellerie est celui de l'oncle maternel de Leonard Norman, lorsqu'il apparut clair que ce dernier avait été ensorcelé, Willie O'Keefe, un aborigène aîné affilié par son totem au site de Kurrmurnnyini, parti effacer le motif de rock art à l'origine du sort dans le vain espoir d'annuler celui-ci.

Dans un article différent²⁶⁶, L. Brady, J. Bradley et Amanda Kearney pointent l'affiliation entre l'Ancêtre totémique a-Kuwaykuwayk (« Sorcery Stone Bird ») et le clan Rrumburriya. Il est toutefois également fait la démonstration de relation multiple à de tels être : le clan Garrwa, dans l'Est des terres Yanyuwa, est lui relié à cet Ancêtre par la sorcellerie, aussi il retire de cette relation la possibilité de tuer à partir des pouvoirs de a-Kuwaykuwayk. Au contraire, le clan Yanyuwa est lui en disposition de capacités de soin et de contre-sorcellerie au mal provoqué par a-Kuwaykuwayk ; en cela ce clan possède la possibilité de pouvoir dessiner cet Ancêtre sans en retirer de danger²⁶⁷.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 893.

²⁶⁵ Cité dans *ibid.*, p. 895.

²⁶⁶ Liam M. Brady et al., « Rock Art as Cultural Expressions of Social Relationships and Kinship », In *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, (éd.) Bruno David, Ian J McNiven, 2017, p. 671-693.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 678.

Néanmoins, ce ne sont pas n'importe quels individus qui sont en capacité (comprendre pouvoir, avoir le droit) de dessiner des représentations de a-Kuwaykuwayk ; Brady, Bradley et Kearney soulignent que seul les personnes *jungkayi* possèdent ce droit. Dans la région de Yanyuwa, être *jungkayi*, gardien d'une région, d'une terre donnée, consiste à être affilié par descendance maternelle à la région du complexe de Kurrmurnnyini et à présenter une compréhension étendue des Ancêtres et de la Loi²⁶⁸ :

A jungkayi (the 'guardian' of a specific area of land) is a person whose mother comes from Kurrmurnnyini and could also be trained to use narnu-bulabula if they desired, but, again, a demonstrated capacity to understand the Law of that country and the Ancestral Being present was a prerequisite. A jungkayi who also had a degree of knowledge about the power of the activities that took place here was also in a good position to try to reverse the effects of narnu-bulabula if they wanted [...].

L'analyse de la sorcellerie a permis de mettre en lumière un système normatif construit à partir d'un ensemble de règles relevant des structures de parenté totémique (« kinship ») et encadrant la production de rock art dans une région où la relation aux Ancêtres totémiques peut aussi bien relever d'une tradition de figurations funestes que de soins. Ce système de contrôle social repose sur la nécessité d'assurer la stabilité et l'ordre dans les relations interpersonnelles et intercommunautaires au travers de la médiation du pouvoir des Ancêtres et de la sagesse de certains aînés ou de celle des *jungkayi*. Toutefois, jusqu'à présent ces régulations semblent s'être exprimées de manière indifférenciée selon les motifs, aussi de quoi ce système normatif est-il exactement l'expression ?

c) Ritualiser : production et modification

Une extension directe des observations et conclusions précédemment énoncées repose dans les processus culturels aborigènes de retouche des motifs de rock art. Si une telle action peut apparaître comme étant extrêmement trivial aux premiers abords, elle relève en réalité de mécanismes culturels particulièrement complexes, normatifs et encadrés. En effet, pour L. Brady, R. Gunn et Joakim Goldhahn²⁶⁹, la retouche des motifs de rock art au sein des communautés aborigènes australiennes est en réalité à

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 677.

²⁶⁹ Liam M. Brady, R. G. Gunn, Joakim Goldhahn, « Rock Art Modification and its Ritualized and Relational Contexts », In *The Oxford Handbook of the Archaeology of Indigenous Australia and New Guinea*, (éd.) Ian J. McNiven, Bruno David, 2021.

culturellement resituer et interpréter à la fois comme séquences d'actions ritualisées et comme une pratique sociale ; aussi différencient-ils plusieurs formes de retouches (« modified rock art ») : « [...] including superimposed, re-marked, re-touched, repainted, and recarved motifs »²⁷⁰.

Considérer le rock art comme une forme ritualisée de production et d'activité sociale n'amène pas obligatoirement à sa production comme faisant partie d'un rituel ou à destination d'un rituel²⁷¹. Il faut plutôt ici comprendre cette notion de rituel par ses caractéristiques sociales d'expressions, à savoir « a type of repeated, communicative performance or social action that can be used to understand and interpret aspects of culturally ordered social life at various points in time and in range of contexts²⁷² ». Pour Ross et Davidson, la différence avec le mythe est à trouver dans l'action performative engagée, aussi le médium d'énonciation ou d'action en devient partie inhérente du message énoncé ou de l'action accomplie²⁷³. Par cette trajectoire d'analyse les sphères sociale et culturelle sont amenées à se croiser aux points de jonctions des réseaux de parentés et d'interrelations des communautés aborigènes. Ces dernières, matrices originelles de productions et de modifications du rock art, forment la structure de cette ritualisation :

These performances or social actions are usually defined as symbolic and meaningful; they are thought to communicate messages, ideas, and values; and they typically follow some form of set orders or procedures that show that these actions are enmeshed in a nexus of relatedness.

Rappaport²⁷⁴ mettait ainsi en évidence sept critères constituant la structure du rituel : l'invariance, la répétition, une période d'accomplissement donnée, un lieu donné, des comportements ou une mise en scène « stylisées », un spectacle ou une prestation impliquant une nécessité commune de participation et enfin une forme permettant à la fois de porter et transférer un message normatif.

Un motif de rock art n'est donc jamais neutre, il est toujours encodé au sein d'une matrice de sens culturelle supposé par un système de nœuds normatifs garants des

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 1/26.

²⁷¹ June Ross, Iain Davidson, « Rock Art and Ritual: An Archaeological Analysis of Rock Art in Arid Central Australia », *Journal of Archaeological Method and Theory* 13/4, 2006, p. 306.

²⁷² Brady et al., 2021., *art. cit.*, p. 2/26.

²⁷³ J. Ross, I. Davidson, 2006, *art. cit.*, p. 312.

²⁷⁴ Cité dans *idem*.

relations sociales et produit par les structures de parentés aborigènes. En d'autres termes, au travers de la production du rock art et de sa modification c'est la loi des Ancêtres qui s'observe et s'expérimente ; de là la nécessité logique de suivre les normes sociales, leurs codes et d'instituer une ritualisation des pratiques à cet effet :

In an Indigenous Australian context, to physically engage with these rock art materialisations typically equates to engaging with associated spiritual powers. The results of this engagement could be both positive and negative. For example, touching rock art could potentially be harmful for uninitiated people who did not follow proper cultural protocols (Chaloupka 1993; Layton 1992), while in other cases, re-marking could have positive outcomes if such protocols were followed [...].

Dans le Kimberley, la retouche des motifs dits Wanjina est encadré par les structures de parenté et d'organisation sociale des communautés de la région. La ritualisation des retouches se fait à l'échelle des clans et est construit en fonction de l'affiliation des membres aux Ancêtres Wanjina. Chaque année, à la fin de la saison sèche il revient ainsi aux membres initiés des clans de la région de pratiquer une retouche des motifs dans les sites traditionnels de ces derniers. Dans le cas de la disparition d'un clan, les responsabilités qui lui incombaient sous la loi des Ancêtres et l'ordre établi par ces derniers sont dévolus à un autre clan de ces terres relevant de la même patrimoine²⁷⁵. Un autre exemple est celui des populations Dhuwa et Yirritja dans la région de Barunga au sud de la Terre d'Arnhem. De leur appartenance à des affiliations données découle une responsabilité réciproque de gardiennage du « Country » inscrite dans leurs interrelations sous la forme de deux statuts sociaux : *gidjan* (titulaire) et *junggayi* (ou *jungkayi* – gardien) explique Smith²⁷⁶. Aussi la retouche et la rénovation des motifs de rock art relèvent strictement de la responsabilité et de la relation des patrimoines *Junggayi*. Il faut ici comprendre que seuls les *junggayi* Dhuwa peuvent agir sur la rénovation des motifs en terres Yirritja et, inversement, seuls les *junggayi* Yirritja peuvent retoucher les motifs en terres Dhuwa. Cet exemple est représentatif et démontre la présence des structures de parentés qui sont au cœur des pratiques de rock art dans la terre d'Arnhem. Dans l'Ouest de la terre d'Arnhem les populations appartenant à la patrimoine (« moiety ») ngraidgu et semi-moiety (« semi-moiety ») jarijaning sont ainsi autorisées à pratiquer la peinture et la retouches de motifs relevant de leur affiliation totémique clanique. Toutefois, la

²⁷⁵ Brady et al., 2021, p. 12/26.

²⁷⁶ *Ibid.*

retouche d'un motif doit être autorisé par les titulaires traditionnels de la terre concernée, la modification pourra ensuite être appliquée une fois un artiste junggayi appartenant à la patrimonie missionnée des retouches en cette terre, et les négociations avec les *gidjan* de celle-ci effectuées.

Au sein des communautés aborigènes d'Australie, l'emphase sociale appliquée sur les structures de parenté s'exprime par une importance accrue des statuts sociaux tels que ceux de gardien, titulaire, aîné ou encore « headman » et de la filiation avec les Ancêtres totémiques. Ces deux piliers principaux forment la structure des procédés de ritualisation encadrants la production et la rénovation du rock art. Le rock art est en réalité un motif codé à la fois comme message social mais également comme représentation des esprits et Ancêtres totémiques. C'est cette interaction directe avec les êtres du Dreaming et l'ordre établi par ces derniers qui implique et nécessite le contrôle social ritualisé observé autour de la pratique du rock art. Celle-ci renvoie en conséquence directement vers la cosmogonie aborigène et ses récits qui infusent les complexes de rock art parsemant les régions du continent. En 1999, Morphy l'énonçait de cette manière²⁷⁷ :

Art is seen as a form of spiritual power; it is an intervention of the world of the mythical past in the present. It is a means by which knowledge is passed from generation to generation... People learn about mystic events through learning meanings that are encoded in paintings and explained in song.

Les sites de rock art ne sont donc pas simplement des lieux de socialisation, ce sont des sites sacrés qui marquent la genèse des terres durant le Dreaming (le Temps du Rêve) et forment la topographie totémique du paysage et de ses relations : le « Country ».

²⁷⁷ Cité dans Ken Mulvaney, « Transformations – rock walls to canvas: representations of the totemic geography in Aboriginal Australia », *Before Farming 2*, 2003, p. 297.

2) Une représentation des Ancêtres

a) Les Wanjina

Comprendre la dimension sacrée des fondements ontologiques qui relient les Aborigènes aux divers sites de rock art comme étant eux aussi perçus et marqués par une certaine sacralité demande de se plonger dans les récits cosmogoniques de ces populations et par là de faire ressortir le rôle joué par ces lieux pour mieux en saisir les normes qui les entourent.

La région du Kimberley est couramment associée à de larges représentations d'anthropomorphes principalement caractérisées par une importante tête sans bouche, aux yeux ronds et supplantée d'une sorte de halo rayonnant écrivait Sandra Bowdler en 1988²⁷⁸ : « [t]he most famous of the Kimberley paintings are the Wandjina, large round-eyed mouthless anthropomorphic figures with radiating headdresses ». En 1930, l'anthropologue Adolphus Peter Elkin soulignait à la fois l'impensé et l'interdit qui entourait l'ajout d'une bouche à ces figurations ; à la question de l'absence de cette dernière au sein des motifs de Wanjina, ses locuteurs lui répondaient une impossibilité : « it cannot be done²⁷⁹ ». Valda J. Blundell lors de ses observations de terrains dans la région remarquait que les Wandjinas sont principalement présent dans les zones montagneuses du Nord-Ouest de l'Australie mais étaient également à retrouver en groupes associés à d'autres représentations de peintures à connotation mythologique comme le serpent Ungud²⁸⁰. Il ressortait des observations de Blundell que ces peintures étaient présentes au sein de quatre terres traditionnels correspondant aux populations aborigènes Worora, Ngarinjin et Wunambal, ces dernières étant linguistiquement affiliées et présentant des similarités culturelles. La quatrième région était celle de la population Unggumi désormais disparue et qui présentait vraisemblablement des caractéristiques semblables aux trois communautés précédentes.

Dans le Kimberley, ces représentations sont culturellement admises comme n'étant pas une production provenant de la main de l'homme bien que les communautés aborigènes locales aient ritualisé la rénovation annuelle des motifs de Wanjina.

²⁷⁸ Sandra Bowdler, « Repainting Australian rock art », *Antiquity* 62, 1988, p. 518.

²⁷⁹ A.P. Elkin, « Rock-Paintings of North-West Australia », *Oceania* 1/3, 1930, p. 260.

²⁸⁰ Valda J. Blundell, « The Wandjina Cave Paintings of Northwest Australia », *Arctic Anthropology* 11, 1974, p. 213.

Il ressort des échanges de Blundell et Elkin avec les populations aborigènes du Kimberley que les Wanjina sont les premiers êtres, au côté de Ungud, ayant vécu et parcouru le continent. Ces êtres Ancestraux (« Dreaming Beings ») auraient ainsi créé et modelé le monde au travers de leurs voyages (« travel » ou « journey ») le dotant de ses aspects et spécificités²⁸¹. Le voyage de cette genèse terminé, les Wanjina se seraient retiré dans la terre laissant leur marques ou ombres (« shadows ») là où ces derniers seraient passés, au sein des diverses grottes et abris²⁸² de la région :

Upon finishing their creative journeys across the Kimberley landscape, the Wanjina returned to the spirit world by entering the walls of rock shelters and in doing so left their imprints as paintings.

Ces marques ou ces ombres seraient en conséquence les motifs dits Wanjina de rock art. Les lieux où ces motifs sont présents sont ainsi inscrit dans la cosmogonie des Aborigènes du Kimberley comme lieux de leur repos après leurs efforts durant la genèse des terres au travers des récits mythologiques.

Non seulement les Wanjina sont des êtres créateurs, ils sont également ontologiquement liés au climat en ce qu'ils régulent la pluie. Plus globalement ces êtres du Dreaming sont associés à l'eau, la fertilité et par extension l'abondance. En cela ils sont au cœur des relations économiques et écologiques aborigènes de la région du Kimberley dont la rénovation annuelle des motifs Wanjina par les communautés aborigènes est censée assurer la stabilité et la pérennité²⁸³.

La retouche des motifs Wanjina est associée à la pluie, Elkin fait état d'un lieu commun chez ces Aborigènes : la fin de la saison sèche ou le début de la saison humide voit les motifs Wanjina d'un clan être repeints afin d'« assurer » la pluie et le bon déroulé de la saison humide. L'être Wanjina est ainsi une incarnation de la pluie ou tout du moins du pouvoir, au sens de *potentia*, de cette dernière ; Elkin faisait ainsi remarquer²⁸⁴ à propos d'un complexe de rock art associé à la fertilité et l'accroissement démographique :

Wondjina is the rain, or the rain-power. Retouching his representation causes the wet season to function normally with its storms and rains. Since *nalgo* and kangaroo then increase, there is some causal connection between the rain and the increase of the species. Babies are

²⁸¹ *Ibid.*, p. 221.

²⁸² Brady et al., 2021, p. 9/26.

²⁸³ Blundell, 1974, *art. cit.*, p. 221-222.

²⁸⁴ Elkin, 1930, p. 263.

connected with the wet season, because a man might "find" or see a baby in the rain and lightning which is coming down all around him. A normal wet season therefore increases the likelihood of thus finding a baby.

C'est ici que se joue le lien entre *potentia* de l'eau, et de la période humide, incarnée par les Wanjina, et la fertilité-abondance en région du Kimberley. Cette double dimension s'exprime par la présence d'un corpus de motifs d'animaux présents au sein des complexes de rock art du Kimberley qui pourraient représenter d'autres Ancêtres du Dreaming, mais qui sont surtout interprétés comme étant des espèces animales rattachées au culte de l'abondance entourant les figures Wanjina. Rénover ces dernières constitue une réactivation de leur présence, de leur essence vitale et se traduira ainsi par une abondance des espèces animales et végétales dans la région²⁸⁵. La question de la fertilité est plus ambiguë, elle repose sur la possible existence de représentation Wanjina hommes (Elkin fait état de pierres reposant aux pieds de certaines figures Wanjina et interprétées comme étant les testicules de ces dernières) et de Wanjina femmes. Les figurations de femmes seraient ainsi associées à un processus dit de « baby-increase » lui aussi activé par la retouche des motifs concernés au début de la saison humide :

Two others in less conspicuous places also appear to be fairly fresh. The heads are said by the Aborigines to represent wondjina women. If they are retouched with ochre, charcoal or pipe-clay, women will have babies²⁸⁶.

Aux fondements de la cosmogonie aborigène, ces figures relèvent d'une relation vivante avec les clans aborigènes auxquels ils sont attachés. Les repeindre, les retoucher ou encore les rénover chaque année est un moyen de faire perdurer le Dreaming. Loin d'être un événement du passé, il s'agit d'une séquence transcendant le passé, le présent et le futur pour les transformer en cycle d'une continuité de la vie. En cela chaque clan repose sur la responsabilité des autres dans la rénovation de leurs motifs traditionnels à l'entrée de la saison humide. Echouer à accomplir cette responsabilité entraînera l'effondrement de l'ordre cosmologique qui est le leur :

If paintings are neglected and the myths and laws of the tribes forgotten, aborigines of the area believe that the world will end and ungod and the Wandjinas will die. The land will become a rainless desert and death will come to men and beasts. The stone columns

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 277.

²⁸⁶ *Ibid.*, p 262.

beyond the horizon which support the sky will collapse and the world will return to the state of chaos which existed before life began²⁸⁷.

b) Ungud ou le serpent arc-en-ciel

Elkin fait également état de séries de motifs renvoyant vraisemblablement au serpent arc-en-ciel, un mythe partagé, dans ses grandes lignes, au travers de l'Australie ; particulièrement dans le nord du continent, du Kimberley au Queensland. Le nom donné en Kimberley à cet être central à la mythologie aborigène est Ungud. L'hétérogénéité des récits mythologiques en Kimberley ne permet pas de dresser un profil exact de Ungud. Elkin fait toutefois remarquer que celui-ci, comme les Wanjina, est également associé à l'eau, la pluie et la fertilité²⁸⁸ ; Elkin raconte ainsi : « [a]nother version runs that Ungud, the rain, carries baby spirits whom he makes on his shoulders ». Il s'agirait également d'une entité Ancestrale ayant participé à la modélisation des sites sacrés tels qu'ils sont aujourd'hui expérimentés, « [t]hese artificial arrangements were said by my guide to be "rain" and to have been put there by Ungud, that is, by some one in times long past » relate une nouvelle fois Elkin. Ici se confond la signification entre Ungud, le serpent arc-en-ciel, et Wanjina, l'Ancêtre du Dreaming. Parmi toutes les significations²⁸⁹ que recouvre le terme de « Ungud », Elkin fait remarquer l'interchangeabilité manifeste des deux termes Wanjina et Ungud, et de leur proximité mythologique évidente :

Connected with its significance as the power that makes rain or through which rain can be made to come, is the association of wondjina with Ungud, in the sense that it is the rainbow-serpent. Sometimes, it is said that Ungud, a large "quiet" edible snake is the mate or totem of wondjina, and therefore it is painted on a gallery beside a wondjina head. But sometimes, the term Ungud is used instead of wondjina and as such it means rain and rainbow, that is, the rainbow-serpent.

Ce n'est donc pas tant la dénomination de l'Ancêtre, également parfois nommé Wondjad ou Ninjamalen, qui importe, que ses caractéristiques mythiques : Ungud transporte les esprits-bébé (« spirits-babies ») jusqu'aux sources d'eau fraîches et aux puits (« waterholes ») parsemant les terres du Kimberley et il est le plus souvent

²⁸⁷ Cité dans Blundell, *art. cit.*, p. 222.

²⁸⁸ Elkin, *art. cit.*, p. 263.

²⁸⁹ Pour un détail des usages du terme Ungud, voir les notes de bas de page n°7 et 8, page 269, ainsi que l'explication page 276 in *ibid.* On remarquera les traits communs entre certains motifs du serpent arc-en-ciel et ceux de Wanjina, voir annexe n°37.

représenté comme un serpent à l'origine des arcs-en-ciel. Ungud est également la qualité conférée au lieu de naissance d'un individu explique Elkin²⁹⁰ : « Ungud is the term for a person's spirit-centre, that is, the place "along water" where his father found him (or her) ». Comme les Ancêtres Wanjina avec lesquels il tend à se confondre, Ungud semble être une expression du serpent arc-en-ciel dont la compréhension est contingente à certains lieux, le plus souvent d'eau, où ses pouvoirs s'exprimeraient.

Bien que sujet à diverses transformations selon les clans et les régions d'Australie²⁹¹, le mythe du serpent arc-en-ciel tend à se constituer à partir de la même base : une opposition entre le serpent arc-en-ciel et les chauve-souris *pteropus* dits renards volants (flying foxes), analysée par Kenneth Maddock comme étant en réalité une opposition métaphorique entre ciel et mer²⁹². Le mythe dominant se déroule généralement comme suit : une entité incarnant sous sa forme encore humaine un *pteropus* abat ou blesse le serpent arc-en-ciel, lui aussi sous forme humaine, après que celui-ci ait, soit avalé les enfants (deux garçons) du renard volant²⁹³, soit volé une des deux compagnes de ce dernier²⁹⁴. S'en suit une fuite sous forme de métamorphose du renard volant dans les airs et du serpent arc-en-ciel dans les eaux.

Luke Taylor voit dans ces mythes la constitution symbolique et métaphorique de certains lieux significatifs dans la compréhension topographique qu'ont les populations aborigènes des régions du nord de l'Australie. Les interactions qui peuvent avoir lieu entre certaines entités au sein de ces mythes ont ainsi lieu dans des localisations qui naissent ontologiquement, c'est-à-dire qui prennent géologiquement et phénoménologiquement forme à partir de celles-ci. Tel Adam nommant les êtres et les choses, la topographie aborigène est née des voyages et combats de leurs Ancêtres du Dreaming. Pour Taylor²⁹⁵, c'est l'action d'avalier (« swallow ») qui symboliquement et métaphoriquement est génératrice de topographie :

²⁹⁰ *Ibid.* p. 277.

²⁹¹ Se référer à W.E.H Stanner, « On Aboriginal Religion. IV. The Design-Plan of a Riteless Myth », *Oceania* 31/4, 1961, p. 233-258, qui retrace la structure du mythe au travers de ses variantes de récits chez les Marithiel, les Wagaman, les Nangiomeri et les Murinbata. Il est également possible de se tourner vers la lecture métaphorique effectuée dans Luke Taylor, « The Rainbow Serpent as Visual Metaphor in Western Arnhem Land », *Oceania* 60/4, 1960, p. 329-344.

²⁹² Cité dans Paul Taçon et al., « Birth of the Rainbow Serpent in Arnhem Land Rock Art and Oral History », *Archaeology in Oceania* 31/3, 1996, p. 119.

²⁹³ Voir le résumé fait du mythe Badmardi dans *ibid.*, p. 117-119.

²⁹⁴ Stanner, 1961, *art. cit.*

²⁹⁵ Luke Taylor, *art. cit.*, p. 331. Ici Taylor fait référence à un mythe Kunwinjku du serpent arc-en-ciel dans lequel ce dernier serait un serpent femelle, Yingarna, ayant donné naissance à deux autres serpents dont un aîné mâle : Ngalyod. Toutefois Yingarna et Ngalyod sont parfois utilisés de manière interchangeable ; le

This journey is cited as the basis for the links between sites throughout western Arnhem land. However, the myths which relate to the creation of specific sites often take the form of an ancestral being meeting, and arousing the anger of, Ngalyod who proceeds to 'swallow' them. The swallowing metaphor is used to describe the act of transformation into features of landscape. Thus Yingarna is associated with creation of sites at the macrocosmic level, while Ngalyod is said to be involved in more specific creation stories.

Chez les Badmardi, la création de la topographie est produite à partir de la mort du serpent arc-en-ciel et de l'éparpillement de ses morceaux par le renard volant : « Gulinj then rescued his sons by killing the Serpent with a bolt of lightning and cutting open its body. Cutting the Serpent into several pieces, he threw them in all directions 'naming the localities where they landed'²⁹⁶ ». Le mythe Murinbata reconstruit partiellement par Stanner fait quant à lui état d'un serpent arc-en-ciel (Kunmanggur) blessé mortellement par la lance de son fils renard volant (Tjinimin) après que ce dernier ait commis un inceste avec ses deux jeunes sœurs. Agonisant, Kunmanggur serait ensuite partie dans un voyage au travers de divers sites qu'il aurait participé à former. Certains de ces sites sont ainsi des lieux où des trous furent creusés pour y faire de grand feu, ces derniers auraient ainsi fini par être remplis d'eau et seraient par conséquent devenu des sources d'eau fraîches. D'autres sites sont marqués par l'abandon de certaines parties du corps de Kunmanggur ou de certaines de ses affaires²⁹⁷ :

At many, but not all, places his wives and sons dug a hole in the ground, made a fire to heat stones, and tried fruitlessly to staunch his bleeding wounds, and at each such place water came up through the flames. At many places Kunmanggur performed many feats of wonder ; as at Kulindang, where he left one of his three testicles ; or at Kiringjingin, where he left his signs, in the shape of a body and footprints, on the wall of a vast cave ; or at Dirinbilin, where his blood still seeps out through the rocks and water. At other places he left personal possessions: his stone-axe and fishing net at Kiringjingin, and his forehead- band at Kandiwuli in a pool of glass-like water.

Entouré d'interprétations et de caractères différents, le serpent arc-en-ciel, selon les récits, est marqué d'attributs parfois féminins, parfois masculins, il est parfois cet être marin cherchant à attraper par leur cheville les Aborigènes peu méfiants à l'aide de sa

sexe de ces serpents est également assez peu clair comme l'explique Taylor : il est sûrement plus précis de parler d'un état correspondant aux caractéristiques des sexes masculin et féminin. Taylor parle de « bisexual qualities ». Voir p. 330.

²⁹⁶ Taçon et al, 1996, *art. cit.*, p. 118.

²⁹⁷ Stanner, *art. cit.*, p. 245-246.

queue dans les eaux d'Australie. Ou encore ce serpent qui viendra dévorer les femmes impures²⁹⁸ ou punissant la destruction de sites sacrés par les maladies ou des inondations. Il est bien plus souvent entouré de récits qui lui confèrent de grands pouvoirs dont ses couleurs sont l'illustration²⁹⁹, un être Ancestral qui, chez certains, est protecteur, en tant que « first mother »³⁰⁰ ou bien esprit gardien ; un Ancêtre à l'origine des arcs-en-ciel, si bien que son nom au sein de certaines communautés se confond avec celui de ces derniers. En cela il est faiseur de pluie ou bien, encore, « Spirit of Water »³⁰¹ et par extension associé à la fertilité et l'abondance de l'écologie d'Australie durant les saisons humides. Aussi résiderait-il dans les points d'eau qui parsèment le continent et autour desquels les Aborigènes structurent leur déplacement et leur (sur)vie.

En cela les motifs du serpent arc-en-ciel ont ce pouvoir d'adresser directement la mémoire et l'identité collective des aborigènes australiens par un rappel à la genèse de leur monde au travers des mythes auxquels ils sont associés.

c) Des représentations par les ancêtres

To those with 'inside' knowledge, to be 'swallowed by the Serpent' is no disaster at all. On the contrary, to be so engulfed is to feel an immense sense of collective solidarity and strength. [...] We are here discussing what in Arnhem Land Thomson (1949: 41) called 'the solidarity (the marr) of a group, members of which are bound together by the sharing of a special bond'. The highest expression of this collective 'reproductive power', in adjacent regions termed ungod, wondjina, bolung (Maddock 1978a), is found in the physical intimacies of ritual life [...]³⁰².

Dans leur symbolique, les entités Ancestrales renverraient en réalité à un lien communautaire de solidarité indéfectible trouvé et construit au travers des diverses cérémonies et rassemblement effectués par les aborigènes au cours de leur vie. En suivant cette logique, construite d'après Chris Knight à partir de l'analyse métaphorique et symbolique des mythes aborigènes effectuée par Maddock, la confusion soulignée en Kimberley entre les termes de Wanjina et Ungud ne serait qu'une question de signifiants

²⁹⁸ Chris Knight, « Levi-Strauss and the Dragon: Mythologies Reconsidered in the Light of an Australian Aboriginal Myth », *Man* 18, 1983, p. 24.

²⁹⁹ Se référer à la magnifique analyse sur le lien entre couleurs, significations et utilisations dans les sociétés aborigènes d'Australie proposée in Paul S.C. Taçon, « Rainbow Colour and Power among the Waanyi of Northwest Queensland », *Cambridge Archaeological Journal* 18/2, 2008, p. 163-176.

³⁰⁰ Taylor, *art. cit.*, p. 330.

³⁰¹ Stanner, 1961 p. 233.

³⁰² Chris Knight, *art. cit.*, p. 24.

appliqués à une ritualisation et une mise en scène de la construction de ce lien spécial et d'une solidarité aussi bien intra qu'inter-claniques qui en découlerait. En conséquence, ces motifs ne serviraient qu'à incarner et catalyser dans un « récipient » donné, pour mieux les réguler, l'ensemble des dynamiques sociales constitutrices de cette solidarité. Ces motifs seraient en cela non pas une production des êtres du Rêve mais une production des communautés aborigènes ayant pour visée le rassemblement identitaire de la communauté dans un souci de construire une solidarité active de tous ses membres dans la reproduction de leur société. Les propos recueillis de Neidjie³⁰³ seraient ainsi non pas à prendre au premier degré mais bien dans un sens métaphorique ; la disparition des motifs Wanjina serait le signe de la disparition de la loi Ancestrale et *in fine* de la communauté :

I worry about that place . . . secret place. That got painting there, inside cave. It got to be looked after because my father, granddad all look after. Now me, I got to do the same. If that painting get rubbed off there might be big trouble. That important story. It for all round this area.

La construction picturale des figures mythologiques apparaissant au sein des mythes aborigènes, et par extension les altérations observables au sein des mythes eux-mêmes, a été démontré par P. Tacon, M. Wilson et C. Chippindale, au travers de leur analyse de motifs composites de certaines figurations du serpent arc-en-ciel en Terre d'Arnhem. Celle-ci est dépendante du contexte sociale et environnementale qui lui est attachée. Aussi le serpent arc-en-ciel ne serait pas tant l'être à l'origine du monde qu'un mythe, un symbole de paix et de rassemblement émergeant dans le contexte du passage du Pléistocène à l'Holocène et par là de troubles sociaux et environnementaux majeurs³⁰⁴ : « [p]erhaps the Rainbow Serpent emerged not only to define and describe the nature of a changing universe, along with the position of humans within it, but also to bring people together, to unite them behind a shared symbol, experience and common cause ». Les volontés de rassembler et d'unifier autour d'identités partagées apparaissent comme sous-jacentes aux motifs des Ancêtres du Rêve.

³⁰³ Cité in Robert Layton, « Rock Art, Identity, And Indigeneity », In *A Compagnon to Rock Art*, 2012, *op. cit.*, p. 440.

³⁰⁴ Taçon et al., 1996, *art. cit.*, 120-121.

En terre de Murujuga, rapportait en 1975 Kingsley Palmer³⁰⁵, ce sont les gravures locales (pétroglyphes) qui sont interprétées comme étant l'œuvre des Margas, des êtres non humains ayant vécu au temps du Rêve. Ces derniers seraient, selon les récits locaux, à l'origine des lois et des constructions sociales de la région bien que n'étant pas à l'origine du monde pour autant : cela étant l'œuvre de Mingala, la figure divine de la région. En Murujuga, les pétroglyphes sont ainsi des représentations de la Loi Ancestrale³⁰⁶ : « [t]he engravings were therefore an unalterable part of the law, left by the Margas themselves who had founded the law and whose position in the mythology was still kept alive by tradition ». Ceux-ci représentent parfois les Margas, ces derniers sont généralement représentés comme étant allongées, grands, fins et possédant des pénis démesurés. Selon les locuteurs de Palmer, les Margas auraient procédé à une série d'autoreprésentation au travers des pétroglyphes afin de faire perdurer leur mémoire et leur loi : « [w]ell, because they was . . . you know . . . they won't be here, they all pass away after that. That's why they leave the picture »³⁰⁷. La mythologie entourant les Margas souligne également une circoncision de leur attribut masculin après qu'une femme aborigène se soit plainte à son mari ; ce dernier à l'aide d'une pierre tranchante (« cutting stone ») aurait en conséquence coupé de moitié le pénis des Margas. Le récit est rapporté de cette manière par un Aborigène auprès de Palmer :

[...] He pulled this out of his belt, and he said, 'You fellows seen this one? This one cut you fellows'. And then he told the prick, 'Fall in half. And that was the finish. The prick fall in half. And ever since they had like, small ones, like ordinary ones.

Si ce mythe renvoi à la régulation des pratiques sexuelles des jeunes aborigènes³⁰⁸, il est également possible d'y voir une transition vers une représentation des hommes Margas plus proche des Aborigènes et d'attributs plus commun à l'espèce humaine. Cela ne serait pas sans rappeler la sémantique du terme Marga soulignée par Palmer, et qui signifierait vraisemblablement « homme » (« man »). Autant de traces laissées dans les traditions et les mythes locaux qui font des Margas, non pas des Ancêtres du Rêve, mais des ancêtres fait de chair et d'os dont la réification de leur substance historique en mythe participe

³⁰⁵ Voir Kingsley Palmer, « Petroglyphs and Associated Aboriginal Sites in the North West of Western Australia », *Archaeology & Physical Anthropology in Oceania* 10/2, 1975, p. 155.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 156.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 155.

³⁰⁸ Voir la note de bas de page in *ibid.*, p. 156.

d'entériner leur lois et coutumes en Loi Ancestrale inaltérable dont les pétroglyphes sont un rappel tangible.

Il n'est pas seulement qu'en Murujuga où les motifs de rock art représentent les ancêtres des populations aborigènes. Décrit par J. Doring et Paddy Nyawarra comme « static or animated and single or group anthropomorphous red to black paintings from miniature to metres in scale » ayant pour fonction de faire perdurer la Loi et l'identité ancestrale locale³⁰⁹, les motifs Gwion du Kimberley sont en réalité une représentation des anciennes populations de la région et de leur mise en scène sous la forme de la Loi coutumière Ancestrale appelée Wunan, encore appliquée et respectée par les populations aborigènes contemporaines telles que les Nyawarra ou les Ngarinyin. Doring et Nyawarra l'expliquent de cette manière :

All Gwion paintings reflect Wunan laws in a complex variety of ways. Apart from personal images of family identity that signify ancestral connections to local flora and fauna, artists also recorded their history though millennia producing numerous scenes of cultural events but negligible scenes of conflict.

Les motifs Gwion sont ainsi compris comme un corpus de scènes représentant l'identité culturelle de ces populations au travers de l'histoire de la région et par là sont perçus comme représentation des titres de propriétés traditionnels aborigènes sur les terres de la région de Kimberley. Ces motifs sont en cela fondamentalement un catalyseur de l'identité culturelle historique partagée par les communautés de cette région ; il en découle par extension des sites de rock art qui se retrouvent au cœur des processus culturels de construction et de reconnaissance d'identité(s).

Il ressort de cette démarche d'analyse des mythes aborigènes en liens avec les êtres du Temps du Rêve que le rock art ne fonctionne jamais seul : c'est sa faculté à être à la fois associé et à renvoyer aux récits mythologiques qui produit sa signification culturelle. En cela il est à la fois preuve tangible des récits du Rêve (« Dreaming tracks ») et artefact de réactivation des pouvoirs de reproduction des Ancêtres. Le rock art est à la fois ancrage des récits cosmogoniques dans la topographie expérimentée par les Aborigènes, et ancrage dans celle-ci de l'identité de ces derniers par l'expression culturelle et historique de l'identité de leurs Ancêtres et des coutumes de ces derniers. Ancêtres et ancêtres se confondent en conséquence dans une construction mémorielle ritualisée : la Loi.

³⁰⁹ Jeff Doring, Paddy Nyawarra, « Gwion Artists and Wunan Law: the origin of society in Australia », *Rock Art Research* 31, 2014, p. 4.

3) Rock art et mémoire

a) Mémoire sociale et rock art

De la production et l'expérience du rock art ressort une relation intime de ce dernier avec la mémoire. Néanmoins, le terme de mémoire invisibilise plus qu'il ne met en lumière : mémoire de qui ou de quoi ? Quel type de mémoire ? Construite ou accessible de quelle manière ? Cette mémoire est-elle homogène, universelle et uniforme, pour tous les individus ? Est-elle contingente au rock art, ou s'exprime-t-elle de manière externalisée à celui-ci ? Il ne s'agira pas ici de dresser une typologie exhaustive, mais plutôt de pointer une démarche possible permettant d'adresser la question de la mémoire au travers du rock art, voir l'inverse.

Première remarque, le type de mémoire associée à un motif dépend de ce dernier : un motif de Wanjina, un pochoir de main ou encore la représentation d'un outil ou d'une arme ne renvoient pas à la même signification et par extension au même type de mémoire. De là une deuxième remarque, signification et mémoire sont intimement reliées. La signification voulue d'un motif de rock art lors de sa production influence la réception mnémotique de celui-ci par les autres aborigènes. Impossible par conséquent d'éviter le contexte (social) de production du rock art dans l'analyse de sa dimension mémorielle. Par cette contrainte, c'est une troisième remarque qui émerge : cette mémoire est sociale, à la fois collective à l'échelle de la communauté et individuelle, intime, à l'échelle des aborigènes directement concernés par le motif produit. Il est ici atteint le cœur du mécanisme mnémotique abordé ; remarque numéro quatre : la mémoire ne réside pas dans le rock art, elle est une projection à la fois intime et collective dans les motifs et les complexes qui les accueillent. Elle est en cela construite par un système de référents et d'associations qui la catalyse au sein des représentations de rock art et des espaces géographiques. Il est ici possible de conclure à divers types de mémoires caractérisant les motifs de rock art auxquels ils sont associés et observables par (1) le contexte de production de ces derniers, (2) leur inscription au sein de la vie collective des communautés aborigènes et (3) les récits qui les entourent.

En Australie, les motifs d'êtres du Rêve sont associés à une mémoire sacrée, il a été vu que l'apparition de ces motifs est le plus souvent renvoyé aux temps mythiques de la genèse : ils ne sont pas la production des humains, ils sont les traces de la présence de ces êtres après leur « disparition » dans la terre qu'ils ont construite. Leur production n'est

pas profane, elle est hautement transcendante à l'existence des Aborigènes. Encadré par un système de ritualisation, le rock art et la mémoire vers laquelle il renvoie par conséquent sont cycliquement positionnés au sein des relations humaines et écologiques des populations aborigènes. Les récits mythologiques servent à la fois de cadre d'interprétation de ces motifs, de légitimation de la mémoire du Rêve qui y est ancrée mais également et surtout de discours leur donnant leur sens. Ce type de motif s'adresse par là à la collectivité aborigène en tant qu'entité unifiée par une même identité, les mêmes codes et une même mémoire sociale—collective. S'insérer dans une relation à un motif du Rêve, c'est s'insérer en tant que membre du collectif dans une relation directe à ce dernier. C'est prendre la responsabilité de faire perdurer la mémoire de ses origines, des ancêtres et de son identité : faire perdurer la Loi.

Il existe au contraire des motifs de rock art relevant entièrement du profane, ainsi la méthode de figuration sur rocher par pochoir a été analysée³¹⁰ comme démarche possible de mémorisation au sein des sociétés aborigènes. Celle-ci serait réservée à des objets particuliers ayant valeur à être sauvé de l'oubli générationnel de par leurs attributs symbolique ou métaphysique : « making them into iconic emblems, as permanent stencils, suggests those objects chosen to be stencilled had symbolic and metaphysical aspects attributed to them³¹¹ ». Ce type de pochoir relève ainsi d'une nécessité de se souvenir du passé ou de connaissances accumulées en rapport avec un individu, un lieu ou un objet³¹² : [c]ultures that were non-literate used a range of mnemonic devices in order to memorize the learning that had been built up and transmitted over millennia through oral, performance and visual traditions [...] ». Les boomerangs ou les sacs étaient ainsi sujet à devenir motifs de pochoirs par une valeur sociale associée à leurs différences provenant des échanges effectués entre clans et régions. C'est donc d'une mémoire sociale collective dont il est ici fait état au travers d'un tel processus de mémorisation profane. Il est toutefois à remarquer que cette technique pouvait également servir à mémoriser l'origine mythologique de certains objets³¹³ comme en Terre d'Arnhem où les sacs et paniers présents parmi les formes de pochoirs sont pensés comme provenant de la « Mère », un autre être de l'expression local du Rêve.

³¹⁰ Voir John A. Hayward et al., « Memorialization and the Stencilled Rock Art of Mirarr Country, Northern Australia », *Cambridge Archaeological Journal* 28/3, 2018, p. 361-378.

³¹¹ *Ibid.*, p. 361.

³¹² *Ibid.* p. 374.

³¹³ *Ibid.* p. 371.

Les motifs de types pochoirs, plus particulièrement de mains, sont également et principalement associés à des individus. Si parfois ils servent à marquer le décès d'un proche, ils sont plus souvent la trace intime laissée par un individu dans un lieu donné ; signant ainsi le passage et parfois la valeur associée à un lieu par une personne, voir une marque de propriété³¹⁴. C'est une mémoire intime, non collective, ou rarement, qui s'exprime ici. La mémoire close des familles aborigènes dont le signifiant est pourtant exposé à la vue de tous. Il en est ainsi pour Josie Gumbuwa Maralngurra et des motifs produits par son père dans les années 1950-1960. De retour au sein de certains complexes de rock art dans l'Ouest des Terres d'Arnhem, Josie est marquée par les mémoires de sa jeunesse qui résident en ces lieux et des proches qui l'ont quittée. En effet, c'est là où, plus jeune, avec son père et d'autres membres de sa famille³¹⁵ elle passait des jours entiers à bivouaquer et aider son père « Old » Nym Djimongurr et son grand-père Nayombolmi (non pas par lien génétique mais par affiliation au sein du système de parenté classificatoire totémique de la région) à remplir leurs fonctions de gardiens traditionnels en, entre autres, produisant des motifs de rock art.

Il est possible de pointer d'autres modalités de rock art marquées par une dimension mémorielle importante, telles que la représentation d'entités faisant irruption dans le quotidien des Aborigènes et qui nécessitent une assimilation et une réorganisation des structures de compréhension ontologiques de ces populations afin de s'y adapter. Les motifs non-figuratifs de la colonisation en sont un exemple. Ce type d'introduction relève de l'inscription de mémoires dans un récit continu plus étendue : l'histoire de ces populations. La résilience sociale et culturelle qui en ressort provient par-là d'un processus mnémorique d'acceptation de ces changements. À partir de ces exemples, ce sont deux types de mémoires majeures qui ressortent : une mémoire sacrée, relevant du Rêve, et une mémoire profane, relevant de la vie des communautés aborigènes et des aborigènes en tant que composantes individualisées de ces communautés. Puis deux modalités de celles-ci. D'abord les mémoires collectives qui s'adressent à la communauté dans son ensemble, à ses responsabilités et son identité ; et qui impliquent en conséquence les individus dans leur appartenance à celle-ci. Ensuite les mémoires individuelles,

³¹⁴ Au sens d'exploitant et gardien en vertu des structures classificatoires traditionnelles, voir également Liam M. Brady et al., « Rock Art and Ethnography in Australia », *In The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, op. cit., p. 15/24.

³¹⁵ Voir Joakim Goldhahn et al., « Children and Rock Art: A Case Study from Western Arnhem Land, Australia », *Norwegian Archaeological Review* 53, 2020, p. 59-82 et Sally K. May et al., « 'This Is My Father's Painting': A first-hand Account of the creation of the most iconic Rock Art in Kakadu national park », *Rock Art Research* 36/2, 2019, p. 199-213.

intimes, qui réinscrivent le vécu du « Country » à l'échelle de l'individu et de l'individuation de son expérience et dont la dimension sacrée est représentée, par exemple, par les *Churinga Ilkinia* (ou Tjurunga) d'Australie Centrale. Des motifs marqués par des restrictions relevant d'affiliations totémiques des individus Arranda et dont l'expérience est recluse à une minorité d'aborigènes³¹⁶ par une auto-référentialité immanente à son expression du Rêve Arranda³¹⁷. L'échelle du quotidien aborigène se dessine par là comme étant faite d'interrelations mémorielles, au travers d'une synchronie du passé, du présent et du futur, avec les ancêtres, les Ancêtres du Rêve et les autres aborigènes ; et de la signification singulière que cela donne à un individu aborigène de sa propre expérience spatio-temporelle du « Country » dont le rock art n'est finalement qu'une médiation et non pas l'objet.

b) Ontologie relationnelle et mémoire

En tant que médiation picturale des relations aborigènes à leur canevas ontologique, le rock art ne relève pas d'une analyse esthétique reposant et s'arrêtant à une mise en évidence de caractéristiques inhérentes à des types de motifs : une « grammaire des formes ». Mais bien plutôt à une mise en forme picturale du système d'ordonnement des relations formant l'ontologie des Aborigènes australiens, c'est-à-dire une « morphologie des relations³¹⁸ ». Si la dimension visible, tangible, de ces figurations amènent à pouvoir ancrer dans l'espace les discours et rites sociaux dont ces dernières sont l'objet, en réalité ces discours et rites adressent et s'expriment au travers de (c'est à-dire aménagent) la dimension invisible bien que perceptible et active de ces figurations. Cette « doublure d'invisible » pointé par Merleau-Ponty et défini par P. Descola³¹⁹ comme « un schème à la fois sensible et intelligible au moyen duquel une matière et une forme se combinent, selon des conventions qui demeurent souvent informulées, afin de produire une image qui réponde aux attentes de tous ceux par qui et pour qui elle est engendrée ». Cette attente, c'est la mémoire sociale culturelle et collective à laquelle elle

³¹⁶ Liam M. Brady et al., « Rock Art and Ethnography in Australia », *art. cit.*, p. 3/24.

³¹⁷ Voir l'analyse des diverses formes de Churinga et de leurs mécanismes culturels et culturelles par Marika Moisseeff, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », *Genèses* 17, 1994, p. 8-32.

³¹⁸ Phillipe Descola, « L'envers du visible : ontologie et iconologie », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 2009, p. 9.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

renvoie, car c'est bien par cette dernière que les Aborigènes font et donnent sens à leurs expériences ontologiques.

Le système épistémique aborigène se construit en cela à partir du système mémoriel à la fois créateur et lui-même récipient de mémoire qu'est le triptyque rock art-récits/songlines-loi des Ancêtres. Celui-ci se caractérise également comme un corps dynamique d'herméneutique des traces laissées par les Ancêtres : c'est-à-dire de lui-même. Le fonctionnement mémoriel et herméneutique ici établit apparaît comme étant un contre-sens. Il n'en est pourtant rien, la clef de compréhension réside dans la dynamique de réinterprétation générationnel du sens donné et reçu au triptyque énoncé et par là de l'ontologie relationnelle au sein de laquelle les Aborigènes s'inscrivent. Il faut par-là comprendre qu'au sein de l'ontologie relationnelle aborigène, le sens des essences n'est pas fixé et relève plutôt d'un (ré)engagement³²⁰ instituant, par exemple, la multi-vocalité du rock art :

[...] rock art has many levels of relatedness, and they need not be tied to questions only about "original" meaning or be concerned with the complexities of Indigenous ontology, epistemology, and kinship. Instead, relationships can be seen through other processes such as the re-engagement with rock art that occurs when sites are rediscovered or when meanings are shared with a younger generation for future retention and interaction.

Mémoire et relation(s) en ressortent difficilement discernables ; la première est une structuration de la bonne conduite et du bon déroulé de la deuxième ; pendant que celle-ci reproduit et transmet au travers des générations celle-là. La mémoire est par conséquent à la fois dans la terre et dans les relations que supposent les structures sociales de parentés dictées par la loi des Ancêtres, elle-même récipient de la mémoire du Rêve. C'est un nœud complexe qui se présente ici à partir du Rêve, celui-ci relève de la mémoire attribuée à la construction ontologique totémique d'identification des populations aborigènes australiennes par une interrelation des relations de parentés, du temps et de l'espace, ce que Barbara Glowczewski³²¹, en parlant du terme « Dreaming », décrit comme non pas

[...] la simple métaphore d'un passé originaire opposé à la réalité présente, mais indique plutôt que le temps possède une dimension où il se condense et devient synchronique. C'est de cela que le rêve permet de faire l'expérience, étant un moyen d'accéder à une mémoire non pas tant collective qu'enregistrée par la terre. En ce sens, il y a non pas une seule explication aux

³²⁰ Liam M. Brady et al., 2017, *art. cit.*, p. 20/26.

³²¹ Barbara Glowczewski, « Histoire et ontologie en Australie aborigène », *L'Homme* 36/137, 1996, p. 213.

formes prises par les images peintes ou les récits racontés, mais une polysémie d'interprétations.

Cette polysémie provient des deux aspects de la mémoire qui se dégage au sein des communautés aborigènes : celle relevant des interactions sociales et celle hébergée dans les mythes ; ce que Assman appelle « communicative memory » et « cultural memory »³²² :

One dimension is provided by memory that is related and reproduced in social interactions on a continuous basis. The other dimension of social memory is always related to origins, myths and practices that are temporally situated such as rituals. Cultural memory is periodically reproduced, actively and consciously created and 'artificially implemented'. [...] In cultural memory, history is transformed into myth. Assmann suggests that the difference between communicative and cultural memory is the difference between the memory of everyday life and the memory of sacred times.

La multi-vocalité provient ainsi de la signification mémorielle que se voudrait fixer les discours (récits et autres *songlines*) et les rites dans, par exemple, le rock art là où ce dernier est réinterprété par une mémoire différente intégrée et produite par les relations sous-jacentes à chaque nouvelle génération d'Aborigènes. Il est en effet impossible de fixer une mémoire culturelle en ce qu'il s'agit d'un objet « vivant », dynamique et culturel et qui évolue en synchronicité des sujets qui la structure et sont structurés par cette dernière. Cela est encore moins possible en ce qu'une image tend à se transformer en un signe réceptacle des projections affectives d'un individu et par là intimement interprétable au sein d'un référentiel personnel et non plus collectif : elle est en conséquence figuration par sa capacité à être doté d'une « agence », une faculté projetée d'intentionnalité dans ses déterminations par sa constitution en écran relationnel³²³ avec la réalité. De là découle l'observation d'un Rêve aborigène comme continuum en constante construction de sa signification et de son histoire au travers d'un paysage social fait de connexions, d'interrelations, de partage et de transmissions d'une connaissance millénaire intimement assimilée par des singularités toujours à la fois

³²² Voir Martin Porr, « Art, Social Memory and Relational Ontology in the Kimberley, North West Australia », In *Places of Memory*, (éd.) Christian Horn et al., 2020, p. 130.

³²³ Philippe Descola, « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France* 109, 2010, p. 521-522.

pareils et différentes³²⁴ dans leur processus d'individuations. Le rock art est au cœur de ces relations et de ces mécanismes en ce qu'il permet un ancrage³²⁵ tangible dans la topographie aborigène des mémoires de ces populations et par là rend celles-ci durables pendant que la mémoire, elle, sémiotise l'espace en une entité intime, relationnelle, dont la compréhension relève du mode d'identification totémique des populations aborigène d'Australie, et adaptée aux problématiques rencontrées par ces dernières. Le pratique du rock art est ainsi une pratique de production d'« images » investies des virtualités des territoires existentiels aborigènes sous la forme de leurs affects, de leurs mémoires et de leurs identités qui marque une topographie dans laquelle B. Glowczewski³²⁶ voyait une :

véritable ontologie où l'homme, les animaux, les plantes, l'eau et toute la vie sociale sont pensés comme l'actualisation de virtualités constamment en feedback avec l'espace-temps des Jukurrpa, les Dreamings, les itinéraires de ces voyageurs ancestraux appelés Rêves Kangourou, Prune, ou Bâton à four. Ces êtres et leurs pistes de voyage sont en effet définis comme étant en devenir : dormant dans des centaines de lieux, sources, rochers, et interagissant avec les humains dans leurs propres rêves et rituels qui visent à renforcer les liens entre toutes les choses vivantes : rêver était pratiqué comme un moyen de ressourcer la vie.

³²⁴ Voir le commentaire de B. Glowczewski sur l'égalité chez les Aborigènes australiens in Glowczewski, 1996, *art. cit.*, p. 221.

³²⁵ Jean-Luc Piveteau, « Le territoire est-il un lieu de mémoire ? », *Espace Géographique* 24/2, 1995, p. 114-115.

³²⁶ Barbara Glowczewski, « Guattari et l'anthropologie : aborigènes et territoires existentiels », *Multitudes* 3/34, 2008, p. 86.

Conclusion

L'insistance de certains acteurs au sein des communautés aborigènes australiennes sur la fragilité, la destruction et la disparition du rock art d'Australie, souvent soutenu par des spécialistes de la recherche dans le domaine et bien que datant déjà de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, a été démontré comme n'étant pas une problématique à ignorer. Effectivement, bien qu'il ne soit pas possible de conclure exactement à l'état de santé des divers complexes et motifs de rock art d'Australie, il est toutefois possible d'analyser l'état de santé de la biodiversité et de l'environnement du continent ainsi que celui des populations aborigènes et de leur culture. La pratique du rock art étant l'inscription du deuxième dans le premier. Cette analyse permet d'estimer que le rock art est très probablement dans une condition convenable, à l'image de l'environnement global australien, bien que ne subissant plus aucune rénovation ponctuelle et bien que cette pratique ait quasiment disparu au sein des communautés aborigènes d'Australie. Il faut également prendre en compte l'âge de celui-ci et donc les dégradations déjà encourues au travers des millénaires. Viennent ensuite s'ajouter les pressions externes de type climatiques ou environnementales et celles d'ordre anthropiques telles que l'urbanisation du continent. Il est en conséquence possible de conclure à une mise en danger à l'échelle du continent à moyen terme. Il s'agirait là d'une perte de premier ordre : le rock art est un spectre de figurations dont le nombre se calcule en Australie à l'échelle du million et qui possèdent une diversité d'expressions aussi riche que variée. Il est toutefois nécessaire de pointer que l'Australie est une nation dont la population et les institutions s'inscrivent dans des processus de protection et de conservation de son patrimoine naturel, urbain et aborigène toujours plus étendue et efficace. La mise en place d'une multiplicité de législations fédérales comme régionales au travers du pays illustrent cet engagement des autorités australiennes à protéger et conserver son patrimoine, même aborigène. En réalité, bien que cela ait prit du temps et soit loin d'être parfait, l'Australie voit sa caractérisation du patrimoine, de la culture, et de l'identité des Aborigènes australiens s'affiner depuis les années 1990. Depuis les années 2010 se sont la présence, l'observation, la consultation et la représentation des populations aborigènes au sein des processus et des plans de gestion, de protection et de conservation de leur héritage traditionnel qui sont mis au centre des préoccupations. La reconnaissance de la valeur du rock art en bénéficie ainsi énormément bien que la situation soit encore loin d'être

parfaite. Les plans d'installations et de constructions de diverses industries dans la zone économique de la péninsule de Burrup illustrent parfaitement une difficulté à faire cohabiter des volontés aborigènes relatives à une reconnaissance et une protection de leur terres et heritage traditionnel avec des volontés structurelles de développement urbain et économique. Cela remet au centre des débats la reconnaissance et la valeur des titres aborigènes sur leurs terres traditionnelles. Une problématique en théorie semi-résolue depuis 1992 et l'affaire Mabo vs Queensland et son extension législative le Native Title Act de 1993.

Pourtant, le cas des destructions et des endommagements de rock art en Murujuga représente une continuité avec la situation d'avant 1992 : la non-reconnaissance de la valeur culturelle, identitaire et l'immanence d'un droit foncier de ces artefacts relève d'un effacement de l'histoire et par extension de la présence des populations aborigènes depuis des milliers d'années sur ce continent. Par construction, cela revient à invisibiliser la reconnaissance de leurs droits historiques et à pratiquer à la fois une réécriture de l'histoire du continent et une nouvelle forme de doctrine *terra nullius*. C'est ici que se joue la pertinence et la valeur mémorielle des récits millénaires contenu dans le rock art qui parsème le continent australien. Par l'analyse des figurations du rock art il est possible de reconstruire leur contexte de production et par là d'estimer la présence des Aborigènes sur le continent australien. Ces motifs laissent s'exprimer en leur travers ce que fut l'écologie de l'Australie par les figurations observables de faune et de flore ; par une analyse contextuelle et temporelle il est également possible de retracer les transformations climatiques et environnementales du continent et ses conséquences sur les comportements et les structures sociales des populations aborigènes qui furent soumises à de tels changements. Les figurations ayant pour thématiques des motifs figuratifs ou non-figuratifs d'ordre humain peuvent permettre d'en apprendre plus sur les structures et les organisations sociales qui furent en vigueur au sein des communautés aborigènes dans certaines régions. Par là ce sont également les interactions et les migrations de populations passées qui sont observables et reconstituables. De la même manière, les motifs de rock art dans le nord de l'Australie démontrent de contacts avec des populations externes au continent bien avant la colonisation par les Européens et d'une assimilation culturelle des échanges ayant eu cours. A l'inverse, les motifs relevant de la colonisation de l'Australie par les Européens laissent entrevoir la représentation de violences dont les conséquences relèvent d'un effondrement démographique et culturel moins que d'une influence culturelle sur des structures sociales et des expressions culturelles aborigènes fort

résilientes par leurs capacités d'assimilation et d'adaptation au changement. La colonisation est en conséquence représentée au travers des récits du rock art comme un génocide ethnique et culturel et non pas comme l'apport réussi de la civilisation.

Enfin, une lecture des figurations du rock art permet de mettre en évidence la mémoire sociale entourant cette pratique. Analyser les différences dans la pratique et l'accès au rock art a mis en lumière l'existence de codes et de statuts sociaux régulant la production de rock art autour de la figure des aînés au sein des communautés aborigènes australiennes. La pratique d'un rock art caractérisé par sa dimension de sorcellerie à elle soulignée l'existence d'un système normatif entourant celle-ci, et construit à partir des structures de parentés totémiques structurant l'organisation sociale des communautés aborigènes. Il en est ressorti une ritualisation de la pratique du rock art, plus particulièrement au travers de l'analyse des conditions culturelles de modification de ce dernier. Cette ritualisation passe par la construction d'un pont épistémique entre la temporalité du sacré, les mythes composants le Rêve, de certains motifs de rock art et la temporalité mondaine, profane, des communautés aborigènes en se calquant sur les cycles saisonniers attachés aux figures mythiques au centre de la ritualisation du rock art. Cet aspect qui illustre une dichotomie du rock art entre sacrée et profane provient d'une représentation des Ancêtres du « Dreaming » au travers de certains motifs. Ces derniers, considérés comme n'étant pas des productions aborigènes mais comme des traces de ces êtres ou une matérialisation de leur présence dans les terres d'Australie sont associés à des récits et des *songlines* narrant les exploits de ces êtres durant le « Dreaming ». Entités ordonnatrices du monde tel qu'il est vécu, se présente et est compris par les Aborigènes, les Ancêtres ont fait émerger des espaces géographiques et des aspérités topographiques qui relèvent d'une relation ontologique intime au sein des systèmes culturels aborigènes. Ces récits mythologiques, leurs assimilations et leurs passations au sein des communautés aborigènes démontrent une forme de continuité entre l'espace-temps mythique du Rêve et l'espace-temps commun, mondain des Aborigènes et autres populations non mythiques. Cela se traduit plus particulièrement par les récits d'Aborigènes humains, de leurs coutumes et leurs structures sociales, dont la présence dans le temps relève du lointain et d'une mémoire sociale longue, hypostasiés en des récits mythologiques et une loi ancestrale immuables. Dit autrement, ces récits d'être mythiques associés aux figurations de rock art sacrées semblent avoir transformés la mémoire des ancêtres aborigènes en une mémoire et une Loi intemporelle des Ancêtres du Rêve. À partir de ce constat, il est possible de mettre en exergue la présence de phénomènes mnémoniques en

lien avec la pratique et la réception du rock art chez les Aborigènes australiens. Deux formes de mémoires apparaissent : celle à valeur sacrée et celle à valeur mondaine, toutes deux caractérisées par une expression collective et une expression intime de leurs mécanismes de projection. Ces mémoires s'expriment en premier lieu au travers des contextes de production du rock art auquel elles sont associées et qui sont les leurs, puis par l'inscription de ce dernier dans la vie collective des Aborigènes et des discours qui servent d'ancrages à ces mémoires. Il est à partir de là possible de comprendre le lien tenu entre la dimension relationnelle et culturelle des Aborigènes à leur environnement et leurs propres structures sociales. Mais aussi la présence de la mémoire dans leurs instances culturelles ; le rock art s'illustrant comme étant au cœur des mécanismes reliant les Aborigènes à leur « Country ». Cela par l'ancrage territoriale, spatial, que celui-ci offre à la mémoire culturelle de la communauté au travers de sa propre sémiotisation en un espace géographique intimement compris, vécu et internalisé par les populations aborigènes.

La présence et la sauvegarde du rock art en Australie n'est pas à comprendre comme devant relever d'un devoir de mémoire. Celui-ci s'établit au cœur des relations ontologiques et épistémiques d'un système culturel et relationnel complexe caractérisant la relation des populations aborigènes australiennes à leur « Country ». Ce n'est pas un patrimoine, un capital, tangible ou intangible, constitué au travers du temps, reçu de ceux qui nous ont précédé et qui doit être légué à ceux qui viendront après nous. Ce n'est pas non plus un héritage dont on se devrait être le digne récepteur et le valorisateur. Le rock art relève du visible par son aspect de représentation, et de l'invisible par une « agentivité » culturelle et affective qui illustre une vision ontologique holiste de notre monde et de ses relations. En cela il n'est pas un simple élément isolé dans l'espace géographique du continent australien, il est partie intégrante d'un système culturel, ontologique et épistémique participant d'une cartographie relationnelle de l'Australie. Il est à la fois récit, histoire et mémoire de ces populations, relations de celles-ci avec leur passé et leur spiritualité mais également catalyseur des interrelations entre individus. Enfin, il est également preuve des droits traditionnels et historiques de ces populations sur des terres perdues et volées durant la colonisation. La disparition du rock art est en cela un symptôme direct et un rappel de la disparition des coutumes aborigènes, de celle de leurs connaissances et pratiques traditionnelles et plus globalement du délitement social et démographique de ces populations. On aurait ainsi tort de parler comme le fait le professeur Paul Tacon d'une disparition du rock art ; il s'agit en réalité de celle entérinée

d'une pratique culturelle et par extension de la dynamique cosmogonique qui s'y rattache : symptômes de la mort d'une culture.

Références bibliographiques

Archives, textes de lois et base de données

Australian Heritage Database

Australian Heritage Database. « Brewarrina Aboriginal Fish Traps (Baiaime's Ngunnhu), Doyle St, Brewarrina, NSW, Australia ». *Australian Government* <https://www.environment.gov.au/cgi-bin/ahdb/search.pl?mode=place_detail;search=list_code%3DNHL%3Blegal_status%3D65%3Bkeyword_PD%3D0%3Bkeyword_SS%3D0%3Bkeyword_PH%3D0;place_id=105778>

Australian Heritage Database. « Dampier Archipelago (including Burrup Peninsula), Karratha Dampier Rd, Dampier, WA, Australia ». *Australian Government* <https://www.environment.gov.au/cgi-bin/ahdb/search.pl?mode=place_detail;search=place_name%3DBurrup%3Bkeyword_PD%3Don%3Bkeyword_SS%3Don%3Bkeyword_PH%3Don%3Blatitude_1dir%3DS%3Blongitude_1dir%3DE%3Blongitude_2dir%3DE%3Blatitude_2dir%3DS%3Bin_region%3Dpart;place_id=105727>

Australian Heritage Database. « First Government House Site, 41 Bridge St, Sydney, NSW, Australia ». *Australian Government* <https://www.environment.gov.au/cgi-bin/ahdb/search.pl?mode=place_detail;search=list_code%3DNHL%3Blegal_status%3D65%3Bkeyword_PD%3D0%3Bkeyword_SS%3D0%3Bkeyword_PH%3D0;place_id=10576>

Australian Heritage Database. « Quinkan Country, Peninsula Developmental Rd, Laura, QLD, Australia ». *Australian Government* <https://www.environment.gov.au/cgi-bin/ahdb/search.pl?mode=place_detail;search=place_name%3DQuinkan%3Bkeyword_PD%3Don%3Bkeyword_SS%3Don%3Bkeyword_PH%3Don%3Blatitude_1dir%3DS%3Blongitude_1dir%3DE%3Blongitude_2dir%3DE%3Blatitude_2dir%3DS%3Bin_region%3Dpart;place_id=106262>

Archives

Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. UNESCO, 2003.

Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. UNESCO, 1972.

Mason C.J., Deane Brennan, Toohey Dawson. *Mabo and Others Vs Queensland (N°2)*. High Court of Australia, 1992. *BarNet Jade* 19 Oct 2022 <<https://jade.io/article/67683>>

State of Western Australia, Western Australia Land Authority, Contracting Parties. « Burrup and Maitland Industrial Estates Agreement ». *Crown Solicitor's Office* <<https://www.wa.gov.au/system/files/2019-06/Burrup%20and%20Maitland%20Industrial%20Estates%20Agreement.pdf>>

State of Western Australia, Western Australia Land Authority, Contracting Parties. « Burrup and Maitland Industrial Estates Agreement Implementation Deed ». *Crown Solicitor's Office* <<https://www.wa.gov.au/system/files/2019-06/Burrup%20and%20Maitland%20Industrial%20Estates%20Implementation%20Deed.pdf>>

State of Western Australia, Contracting Parties. « Ratification Deed ». <<https://www.wa.gov.au/system/files/2019-06/Burrup%20Ratification%20Deed.pdf>>

Textes législatifs

Aboriginal Cultural Heritage Act 2021. State of Western Australia.

Aboriginal Relics Amendment Act 2017. State of Tasmania.

Aboriginal Heritage Act 2006. State of Victoria.

Aboriginal Cultural Heritage Act 2003. State of Queensland.

Aboriginal Sacred Sites Act 1989. Northern Territory.

Aboriginal Heritage Act 1988. South Australia.

Aboriginal and Torres Strait Islander Heritage Protection Act 1984. Australian Government 1984, *Federal Register of Legislation* 19 Oct 2020 <<https://www.legislation.gov.au/Details/C2016C00937>>

Aboriginal Relics Act 1975. State of Tasmania.

Aboriginal Heritage Act 1975. State of Tasmania.

Heritage Act 2011. Northern Territory.

Heritage Act 2004. Australian Capital Territory.

Heritage Object Act 1991. Australian Capital Territory.

Heritage Conservation Act 1991. Northern Territory.

National Parks and Wildlife Amendment (Aboriginal Ownership) Act 1996. State of New South Wales.

Native Title Act 1993. Australian Government, *Federal Register of Legislation* 19 Oct 2022 <<https://www.legislation.gov.au/Details/C2017C00178>>

Protection of Movable Cultural Heritage Act 1986. Australian Government, *Federal Register of Legislation* 19 Oct 2022 <<https://www.legislation.gov.au/Details/C2016C01056>>

Torres Strait Islander Cultural Heritage Act 2003. State of Queensland.

Articles de Presse, magazines en ligne et communiqués :

Alec, Josie, Cooper, Raelene. « We must defend Australia's ancient history from further desecration ». *Sydney Morning Herald* 12 juillet 2022 <<https://www.smh.com.au/national/we-must-defend-our-ancient-history-from-further-desecration-at-murujuga-20220711-p5b0or.html>>

« Australia's rock art threatened ». *Current World Archaeology* 6 septembre 2011 <<https://www.world-archaeology.com/world/australiasia/australia/australias-rock-art-threatened/>>

Bucci, Nino. « Tanya Pilbersek urged to protect Indigenous rock art up to 50,000 years old by blocking fertiliser plant ». *Guardian* 6 juin 2022 <<https://www.theguardian.com/australia->

[news/2022/jun/07/tanya-plibersek-urged-to-protect-indigenous-rock-art-up-to-50000-year-old-by-blocking-45bn-wa-fertiliser-plant](https://www.abc.net.au/news/2022/jun/07/tanya-plibersek-urged-to-protect-indigenous-rock-art-up-to-50000-year-old-by-blocking-45bn-wa-fertiliser-plant)>

« Call for Moratorium on Burrup Peninsula Development ». *Conservation Council of Western Australia* 10 juin 2020 <https://www.ccwa.org.au/moratorium_on_burrup>

Elizabeth Finkel. « Mysterious Australian rock art may depict the chaos following rising seas ». *Science* 5 février 2020, 28 Oct 2022 <<https://www.science.org/content/article/mysterious-australian-rock-art-may-depict-chaos-following-rising-seas>>

Fortescue, Elizabeth. « ‘Broken’ heritage laws : Australia launches investigation after 46,000-year-old Aboriginal rock art is obliterated ». *Art Newspaper* 2 juillet 2020 <<https://www.theartnewspaper.com/2020/07/02/broken-heritage-laws-australia-launches-investigation-after-46000-year-old-aboriginal-rock-art-is-obliterated>>

Fowler, Courtney. « Kakadu National Park: Rangers train to preserve sacred rock art ». *ABC News* 17 août 2016 <<https://www.abc.net.au/news/rural/2016-08-17/kakadu-rock-art-program/7751388>>

Jabour, Bridie. « Cape York World heritage nomination on track, says environment minister ». *Guardian* 24 janvier 2014 <<https://www.theguardian.com/world/2014/jan/24/cape-york-world-heritage-nomination-on-track-says-environment-minister>>

Knowles, Rachael. « United Nations fronted by Traditional Owners fighting to save Country ». *National Indigenous Television* 7 juillet 2022 <<https://www.sbs.com.au/nitv/article/united-nations-fronted-by-traditional-owners-fighting-to-save-country/ytq7o6ikk>>

Kotarba-Morley, Anna M., Enid, Tom, Lacey, Marcus, Gorrige, Shawnee. « From crumbling rock art to exposed ancestral remains, climate change is ravaging our precious Indigenous heritage ». *Australian Geographic* 19 septembre 2022 <<https://www.australiangeographic.com.au/topics/history-culture/2022/09/from-crumbling-rock-art-to-exposed-ancestral-remains-climate-change-is-ravaging-our-precious-indigenous-heritage/>>

Kurmelovs, Royce. « Fertiliser company urged to halt plans to remove Burrup Peninsula Indigenous rock art ». *Guardian* 11 mars 2022 <<https://www.theguardian.com/australia-news/2022/mar/12/fertiliser-company-urged-to-halt-plans-to-remove-burrup-peninsula-indigenous-rock-art>>

Lewis, Danny. « Vandals destroyed 8,000-year-old Aboriginal artworks in Tasmania ». *Smithsonian magazine* 8 juin 2016 <<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/vandals-destroyed-8000-year-old-aboriginal-artworks-in-tasmania-180959328/>>

Matt Stirn. « Where the World Was Born : Newly discovered rock art panels depict how ancient Aboriginal ancestors envisioned climate change and creation ». *Archaeology* mai/juin 2021, 28 Oct 2022 <<https://www.archaeology.org/issues/426-2105/letter-from/9623-australia-maliwawa-rock-art>>

Milman, Olivier. « Race to protect Australia’s rock art: ‘I don’t know if we need to do an ice bucket challenge or what’ ». *Guardian* 13 septembre 2014 <<https://www.theguardian.com/world/2014/sep/13/-sp-race-to-protect-australia-rock-art#comments>>

Ogilvie, Felicity. « The art of stealing ». *ABC News* 10 novembre 2019, 28 Oct 2022 <<https://www.abc.net.au/news/2019-11-10/aboriginal-petroglyphs-stolen-and-missing-from-tasmania/11663382>>

« Protection of Aboriginal rock art of the Burrup Peninsula ». *Parliament of Australia* <https://www.aph.gov.au/Parliamentary_Business/Committees/Senate/Environment_and_Communications/BurrupPeninsula>

Sheperd, Tory. « Global heating is destroying rock art tens of thousands of years old, experts warn ». *Guardian* 16 novembre 2021 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/nov/16/global-heating-is-destroying-rock-art-tens-of-thousands-of-years-old-experts-warn>>

Taçon, Paul S.C., Sally K. May. « Introducing the Maliwawa Figures: a previously undescribed rock art style found in Western Arnhem Land ». *Conversation*, 30 septembre 2020 <<https://theconversation.com/introducing-the-maliwawa-figures-a-previously-undescribed-rock-art-style-found-in-western-arnhem-land-145535>>

Taçon, Paul S.C. « Australian rock art is threatened by a lack of conservation ». *Conversation* 17 octobre 2014 <<https://theconversation.com/australian-rock-art-is-threatened-by-a-lack-of-conservation-32900>>

Wahlquist, Calla. « ‘The rock remember’: the fight to protect Burrup peninsula’s rock art ». *Guardian* 27 Août 2018 <<https://www.theguardian.com/environment/2018/aug/27/the-rocks-remember-the-fight-to-protect-burrup-peninsulas-rock-art>>

Wahlquist, Calla. « Burrup peninsula rock art: Western Australia to seek World heritage listing ». *Guardian* 27 Août 2018 : <<https://www.theguardian.com/australia-news/2018/aug/27/burrup-peninsula-rock-art-western-australia-to-seek-world-heritage-listing>>

Wahlquist, Calla. « Indigenous owners ‘left out’ of rock art site’s world heritage listing talks ». *Guardian* 22 mars 2018 <<https://www.theguardian.com/australia-news/2018/mar/22/indigenous-owners-left-out-of-rock-art-sites-world-heritage-listing-talks>>

Wahlquist, Calla. « WA accused of undermining Burrup peninsula’s world heritage listing ». *Guardian* 23 avril 2018. <<https://www.theguardian.com/australia-news/2018/apr/24/wa-accused-of-undermining-burrup-peninsulas-world-heritage-listing>>

Willacy, Mark. « Cape York rare Indigenous ‘library of rock art’ under threat by gold mine, traditional owners say ». *ABC News* 28 septembre 2016 <<https://www.abc.net.au/news/2016-09-28/rare-indigenous-library-of-rock-art-under-threat/7867386>>

Young, Emma Toscano, Nick. « ‘Incomprehensible’: how Rio Tinto reduced a 46,000 years of history to rubble ». *WAtoday* 5 juin 2020 <<https://www.watoday.com.au/business/companies/incomprehensible-how-rio-tinto-reduced-46-000-years-of-history-to-rubble-20200605-p54zx7.html>>

Rapports, plans, études

Agnew, Neville, Janette Deacon, Nicholas Hall, Terry Little, Sharon Sullivan, Paul Taçon. *Rock Art: A cultural treasure at risk*. Getty Conservation Institute, LA, 2015.

Australian Heritage Strategy. Commonwealth of Australia. 2015.

Environment and Communications References Committee. *Report: Protection of Aboriginal rock art of the Burrup Peninsula*. Parliament of Australia, 2018.

Government of Western Australia. *Murujuga National Park Management Plan 74: 2013*. Department of Environment and Conservation.

Heritage Chairs of Australia and New Zealand. *Dhawura Nglian: A vision for Aboriginal and Torres Strait Islander heritage in Australia*. Department of Agriculture, Water and the Environment. Canberra, 2020.

Janke, Terri, Zena Cumpston, Rosemary Hill, Emma Woodward, Pia Harkness, Stephanie Von Gavel, Joe Morrison. *Australia state of the environment 2021: Indigenous*. Canberra, 2021.

Mackay, Richard, A.M Mackay, Mackay Strategic, GML Heritage. *Australia state of the environment 2016: heritage*. Canberra, 2017.

McConnel, Anne, Terri Janke, Zena Cumpston, Ian Cresswell. *Australia state of the environment 2021: heritage*. Canberra, 2021.

McDonald, Joséphine, Lucia Clayton. *Rock Art Thematic Study: Report to the Department of the Environment and the Australian Heritage Council*. Centre for Rock Art Research and Management, University of WA, 2016.

Murujuga National Park management plan 78 : 2013, Draft Amendment 2022, Department of Biodiversity, Conservation and Attractions.

Samuel, Graeme. *Final Report of the Independent Review of the Environment Protection and Biodiversity Conservation Act 1999 (EPBC Act)*. Australian Government, 2020.

Schneirer, Eloise, Sylvie Ellsmore, Stephan Schneirer. *State of Indigenous cultural heritage 2011*. State of the Environment 2011 Committee, Canberra, 2011.

State of the Environment 2011 Committee. *State of the Environment 2011: heritage*. Canberra, 2011.

Articles savants

Ackerman, Kim. « Interaction between humans and megafauna depicted in Australian rock art? ». *Antiquity Project Gallery* 83, 2009, 01 Nov. 2022 <https://www.academia.edu/17321691/Interaction_between_humans_and_megafauna_depicted_in_Australian_rock_art_2009_Project_Gallery_Antiquity_83_322_Available_at_http_www_antiquity_ac_uk_projall_akerman322>

Ambroise-Rendu, Anne-Claude, Stéphane Olivesi. « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives Critiques ». *PUF 2/N°258-259-260*, 2017, p. 265-279, *CAIRN* 22 Oct. 2022 <<https://www.cairn.info/revue-diogene-2017-2-page-265.htm>>

Aubert, Maxime. « A review of rock art dating in the Kimberley, Western Australia ». *Journal of Archaeological Science* 39, 2013, p.573-577, 16 Oct. 2022 <<https://doi.org/10.1016/j.jas.2011.11.009>>

Blundell, Valda J. « The Wandjina Cave Paintings of Northwest Australia ». *Arctic Anthropology* 11, 1974, p. 213-223, *JSTOR* 11 Nov. 2022 <<https://www.jstor.org/stable/40315817>>

- Bowdler, Sandra. « Repainting Australian rock art ». *Antiquity* 62, 1988, p. 517-523, 11 Nov. 2022 < <https://doi.org/10.1017/S0003598X00074639>>
- Brady, Liam M., John Bradley. « ‘Who do you want to kill?’ Affectual and relational understandings at a sorcery rock art site in the southwest Gulf of Carpentaria, northern Australia ». *Journal of Royal Anthropological Institute* 22/4, 2016, p. 884-901, WILEY ONLINE < <https://rai.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9655.12495>>
- Chaloupka, George, Peter Murray. « Dreamtime or reality? Reply to Lewis ». *Archaeology in Oceania* 21/2, 1986, p. 145-147, JSTOR 26 Oct. 2022 < <https://www.jstor.org/stable/40386741>>
- Clottes, Jean. « Rock Art: An Endangered Heritage Worldwide ». *Journal of Anthropological Research* 64/1, 2008, p. 1-18. JSTOR 16 Oct. 2022 < <https://www.jstor.org/stable/20371178>>
- Cole, Noelene. « Painting the Police: Aboriginal Visual Culture and Identity in Colonial Cape York Peninsula ». *Australian Archaeology* 71, 2010, p. 17-28, < <https://doi.org/10.1080/03122417.2010.11689381>>
- Davallon, Jean. « Le patrimoine : une « filiation inversée » ?. *Espaces Temps* 74-75, 2000, p. 6-16, PERSEE 22 Oct. 2022 < https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2000_num_74_1_4083>
- David, Bruno, Noelene Cole. « Rock art and inter-regional interaction in northeastern Australian prehistory ». *Antiquity* 64, décembre 1990, p. 788-806, 01 Nov. 2022 < <https://doi.org/10.1017/S0003598X00078881>>
- Descola, Philippe. « Anthropologie de la nature ». *L'annuaire du Collège de France* 109, 2010, p. 521-538, OpenEdition Journal le 13 Nov. 2022 < <https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.367>>
- Descola, Philippe. « L'envers du visible : ontologie et iconologie ». *Les actes de colloques du musée du Quai Branly Jacques Chirac*, 2009, p. 1-11, OpenEdition Journal le 13 Nov. 2022 < <https://doi.org/10.4000/actesbranly.181>>
- Di Méo, G. « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle ». *Espaces et sociétés* 78/4, 1994, p. 15-34. CAIRN 22 Oct. 2022 < <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-1994-4-page-15.htm>>
- Doring, Jeff, Paddy Nyawarra. « Gwion Artists and Wunan Law: the origin of society in Australia ». *Rock Art Research* 31, 2014, p. 3-13, IFRAO 11 Nov. 2022 < <http://www.ifrao.com/wp-content/uploads/2015/04/31-1-Doring.pdf>>
- Elkin, A.P. « Rock-Paintings of North-West Australia ». *Oceania* 1/3, 1930, p. 257-279, JSTOR 9 Nov. 2022 < <https://www.jstor.org/stable/40327327>>
- Frederick, Ursula K. « At the centre of it all: constructing contact through the rock art of Watarrka National Park, central Australia ». *Archaeology in Oceania* 34/3, 1999, p. 132-144, 01 Nov. 2022 < <https://doi.org/10.1002/j.1834-4453.1999.tb00443.x>>
- Glowczewski, Barbara. « Guattari et l'anthropologie : aborigènes et territoires existentiels ». *Multitudes* 3/34, 2008, p. 84-94, CAIRN le 13 Nov. 2022 < <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-84.htm>>
- Glowczewski, Barbara. « Histoire et ontologie en Australie aborigène ». *L'Homme* 36/137, 1996, p. 211-225, PERSEE le 13 Nov. 2022 < https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1996_num_36_137_370044>

Goldhahn, Joakim, Sally K. May, Josie Gumbuwa Maralngurra, Jeffrey Lee. « Children and Rock Art: A Case Study from Western Arnhem Land, Australia ». *Norwegian Archaeological Review* 53, 2020, p. 59-82, < <https://doi.org/10.1080/00293652.2020.1779802>>

Gunn, Robert, David, Bruno, Douglas, Leigh, Delannoy, Jean-Jacques, Harper, Sam, Heaney, Pauline. « 'Kimberley stout figures': a new rock art style for Kimberley rock art, North-Western Australia ». *Australian Archaeology* 86/3, 2019, p.208-225, 16 Oct. 2022 <<https://doi.org/10.1080/03122417.2019.1681129>>.

Gunn, Robert, Douglas L.C., Whear, R.L. « The complexity of Arnhem Land Rock Art Complexes ». *Rock Art Research* 35, 2018, p. 3-24, 16 Oct. 2022 < https://www.researchgate.net/publication/325348139_The_complexity_of_Arnhem_land_rock_art_complexes>

Gunn, Robert, L.C. Douglas, R.L. Whear. « The 'Ngar-Mimi' Motif from The Arnhem Land Plateau ». *Rock Art Research* 30/2, 2013, p. 217-234, 16 Oct. 2022 < <https://search.informit.org/doi/10.3316/ielapa.201222112>>

Hayward, John A., Iain G. Johnston, Sally K. May., Paul S.C Taçon. « Memorialization and the Stencilled Rock Art of Mirarr Country, Northern Australia ». *Cambridge Archaeological Journal* 28/3, 2018, p. 361-378, < <https://doi.org/10.1017/S095977431800015X>>

Jelinek, Jan. « The Social Meaning of North Australian Rock Paintings ». *Anthropologie* 14-1/2, 1976, p. 83-87, *JSTOR* 16 Oct. 2022 <<https://www.jstor.org/stable/26293100>>

Knight, Chris. « Levi-Strauss and the Dragon: Mythologiques Reconsidered in the Light of an Australian Aboriginal Myth ». *Man* 18, 1983, p. 21-50, *JSTOR* 11 Nov. 2022 < <https://www.jstor.org/stable/2801763>>

May, Sally K., Josie Gumbuwa Maralngurra, Iain G Johnston, Joakim Goldhahn, Jeffrey Lee, Gabrielle O'Loughlin, Kadeem May, Christine Ngalbarndidj Nabobbob, Murray Garde, Paul S.C. Taçon. « 'This Is My Father's Painting': A first-hand Account of the creation of the most iconic Rock Art in Kakadu national park ». *Rock Art Research* 36/2, 2019, p. 199-213, < <https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/informit.403534277165289>>

May, Sally K., Luke Taylor, Catherine Frieman, Paul S.C. Taçon, Daryl Wesley, Tristen Jones, Joakim Goldhahn, Charlie Mungulda. « Survival, Social Cohesion, and Rock Art: The Painted Hands of Western Arnhem Land Australia ». *Cambridge Archaeological Journal* 30-3, 2020, p. 491-510, <<https://doi.org/10.1017/S0959774320000104>>

May, Sally K., Paul S.C. Taçon, Alistair Paterson, Meg Travers. « The world from Marralak: Depictions of South-East Asian and European subjects in rock art from the Wellington Range, Australia ». *Australian Aboriginal Studies*, 2013, p. 45-56, 01 Nov. 2022 < <https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/informit.423026902489790>>

Moisseff, Marika. « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable ». *Genèses* 17, 1994, p. 8-32, *PERSEE* 13 Nov. 2022 < https://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1994_num_17_1_1259>

Mulvaney, Ken. « Transformations – rock walls to canvas: representations of the totemic geography in Aboriginal Australia ». *Before Farming* 2, 2003, p. 297-308, 11 Nov. 2022 < <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/bfarm.2003.2.5>>

Palmer, Kingsley. « Petroglyphs and Associated Aboriginal Sites in the North West of Western Australia ». *Archaeology & Physical Anthropology in Oceania* 10/2, 1975, p. 152-160, *JSTOR* 11 Nov. 2022 < <https://www.jstor.org/stable/40386247>>

Piveteau, Jean-Luc. « Le territoire est-il un lieu de mémoire ? ». *Espace Géographique* 24/2, 1995, p. 113-123, *PERSEE* le 13 Nov. 2022 < https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_num_24_2_3364>

Ross, June. « A Continent of Nations: The emergence of new regionally distinct rock art styles across Australia ». *Quaternary International* 285, 2013, p.161-171, *Science Direct* 16 Oct. 2022 <<https://doi.org/10.1016/j.quaint.2012.01.007>>

Ross, June, Iain Davidson. « Rock Art and Ritual: An Archaeological Analysis of Rock Art in Arid Central Australia ». *Journal of Archaeological Method and Theory* 13/4, 2006, p. 304-340, < <https://link.springer.com/article/10.1007/s10816-006-9021-1>>

Sanz, Inés Domingo. « The Rock Art Scenes at Injalak Hill: Alternative Visual Records of Indigenous Socials Organisation and Cultural Practice ». *Australian Archaeology* 72, 2011, p. 15-22, 01 Nov. 2022 <<https://doi.org/10.1080/03122417.2011.11690527>>

Stanner, W.E.H. « On Aboriginal Religion. IV. The Design-Plan of a Riteless Myth ». *Oceania* 31/4, 1961, p. 233-258, *JSTOR* 11 Nov. 2022 <<https://www.jstor.org/stable/40329281>>

Taçon, Paul S.C., Sally K. May, Ronald Lamilami, Fiona McKeague, Iain G. Johnston, Andrea Jalandoni. « Maliwawa figures-a previously undescribed Arnhem Land rock art style ». *Australian Archaeology* 86, septembre 2020, p. 208-225, 1 Nov. 2022 <<https://doi.org/10.1080/03122417.2020.1818361>>

Taçon, Paul S.C. « Interpreting the In-between: Rock Art Junctions and Other Small Style Areas between Provinces ». *Time and Mind* 6, 2013, p. 73-80, 01 Nov. 2022 <<https://doi.org/10.2752/175169713X13500468476682>>

Taçon, Paul S.C. « Rainbow Colour and Power among the Waanyi of Northwest Queensland ». *Cambridge Archaeological Journal* 18/2, 2008, p. 163-176, 11 Nov. 2022 < <https://doi.org/10.1017/S0959774308000231>>

Taçon, Paul S.C., Meredith Wilson, Christopher Chippindale. « Birth of the Rainbow Serpent in Arnhem Land Rock Art and Oral History ». *Archaeology in Oceania* 31/3, 1996, p. 103-124, *WILEY ONLINE* 11 Nov. 2022 < <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/j.1834-4453.1996.tb00355.x>>

Taçon, Paul S.C. « Socialising Landscapes: The Long-Term Implications of Signs, Symbols and Marks on the Land ». *Archaeology in Oceania* 29/3, 1994, p. 117-129, 01 Nov. 2022 <<https://doi.org/10.1002/arco.1994.29.3.117>>

Taçon, Paul S.C. « Regionalism in the Recent Rock Art of Western Arnhem Land, Northern Territory ». *Archaeology in Oceania* 28/3, 1993, p. 112-120, *JSTOR* 16 Oct. 2022 < <https://www.jstor.org/stable/40386969>>

Taylor, Luke. « The Rainbow Serpent as Visual Metaphor in Western Arnhem Land ». *Oceania* 60/4, 1960, p. 329-344, *JSTOR* 11 Nov. 2022 < <https://www.jstor.org/stable/40332450>>

Veth, Peter, Cecilia Myers, Pauline Heaney, Sven Ouzman. « Plants before farming: The deep history of plant-use and representation in the rock art of Australia's Kimberley region ». *Quaternary International* 486, 2017, p. 26-45, 01 Nov. 2022 <<https://doi.org/10.1016/j.quaint.2016.08.036>>

Wesley, Daryl. « Firearms in Rock Art of Arnhem Land, Northern Territory, Australia ». *Rock Art Research* 30-2, 2013, p. 235-247, 02 Nov. 2022 <<https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/ielapa.201222113>>

Sites Internet

« About Us ». *Australian Government*, 16 Oct 2022 <<https://parksaustralia.gov.au/about/>>

« About Australia's heritage ». *Department of Climate Change, Energy, the Environment and Water*, 22 Oct 2020 <<https://www.dcceew.gov.au/parks-heritage/heritage/about>>

« About the Australian Heritage Council ». *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*, 19 Oct 2022 <<https://www.dcceew.gov.au/parks-heritage/heritage/organisations/australian-heritage-council/about>>

« About the EPBC Act ». *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*, 19 Oct 2022 <<https://www.dcceew.gov.au/environment/epbc/about>>

« About Murujuga ». *Murujuga Aboriginal Corporation*, 19 oct 2022 <<https://www.murujuga.org.au/about/about-murujuga/>>

« Australian rock art destroyed by fire ». *Bradshaw Foundation* 8 Janvier 2020, 16 Oct 2022 <https://bradshawfoundation.com/news/rock_art.php?id=Australian-rock-art-destroyed-by-fire>

« Australia's World Heritage Areas under threat ». *Environmental Defenders Office* 2014, 16 Oct 2020 <<https://www.edo.org.au/australias-world-heritage-areas-under-threat/>>

« Burra Charter ». *Department for Environment and Water*, 19 Oct 2022 <<https://www.environment.sa.gov.au/topics/heritage/conserving-our-heritage/burra-charter>>

« Burrup SIA - Overview ». *DevelopmentWA*, 19 Oct 2022 <<https://developmentwa.com.au/projects/industrial-and-commercial/burrup-sia/overview>>

« Burrup and Maitland Industrial Estates Agreement Implementation Deed ». *ATNS*, 19 Oct 2022 <<https://database.atns.net.au/agreement.asp?EntityID=1920&SubjectMatter=18>>

Centre for 21st Century Humanities. « Colonial Frontier Massacres in Australia, 1788-1930 ». *University of Newcastle*, 02 Nov. 2022 <<https://c21ch.newcastle.edu.au/colonialmassacres/introduction.php>>

« Dampier Rock Art Complex ». *WMF* février 2019 (dernière mise à jour), 16 Oct 2022 <<https://www.wmf.org/project/dampier-rock-art-complex>>

« EPBC Act – Frequently asked questions ». *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*, 19 Oct 2022 <<https://www.dcceew.gov.au/environment/epbc/publications/factsheet-epbc-act-frequently-asked-questions>>

« First Rock Art ». *National Museum of Australia* 21 septembre 2022 (dernière mise à jour), 16 Oct 2022 <<https://www.nma.gov.au/defining-moments/resources/first-rock-art>>

Flanagan, Frances. « The Burrup Agreement: A case study in future act negotiation ». *Parliament of Australia*, 19 Oct 2022 <[https://www.parliament.wa.gov.au/publications/tailedpapers.nsf/displaypaper/4013653cf2452bb31bf84d5f482585280004a618/\\$file/tp-3653.pdf](https://www.parliament.wa.gov.au/publications/tailedpapers.nsf/displaypaper/4013653cf2452bb31bf84d5f482585280004a618/$file/tp-3653.pdf)>

« History ». *Aboriginal Areas Protection Authority*, 22 Oct 2022 <<https://www.aapant.org.au/about-us/history>>

« Indigenous heritage laws ». *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*, 19 Oct 2022 <<https://www.dcceew.gov.au/parks-heritage/heritage/laws/indigenous>>

« Indigenous Ranger Program ». *Australian Government*, 16 Oct 2022 <<https://www.niaa.gov.au/indigenous-affairs/environment/indigenous-ranger-programs>>

« Mimi Spirits », *Artlandish Aboriginal Art Gallery*, 16 Oct 2022 <<https://www.aboriginal-art-australia.com/aboriginal-art-library/mimi-spirits/>>

« Movable cultural heritage ». *Department of Infrastructure, Transport, Regional Development, Communications and the Arts*, 19 Oct 2022 <<https://www.arts.gov.au/what-we-do/cultural-heritage/movable-cultural-heritage>>

« Murujuga Cultural Landscape ». *UNESCO*, 16 Oct 2022 <<https://whc.unesco.org/fr/listesindicatives/6445/>>

« Murujuga National Park ». *Department of Biodiversity, Conservation and Attractions*, 19 Oct 2022 <<https://exploreparks.dbca.wa.gov.au/park/murujuga-national-park>>

« Murujuga Land and Sea Unit ». *Murujuga Aboriginal Corporation* <<https://www.wa.gov.au/system/files/2019-06/Burrup%20Ratification%20Deed.pdf>>

« National Heritage Places - Brewarrina Aboriginal Fish Traps (Baiame's Ngunnhu) ». *Australian Government*, 16 Oct 2022 <https://www.environment.gov.au/cgi-bin/ahdb/search.pl?mode=place_detail;search=list_code%3DNHL%3Blegal_status%3D65%3Bkeyword_PD%3D0%3Bkeyword_SS%3D0%3Bkeyword_PH%3D0;place_id=105778>

« Parc national de Kakadu ». *UNESCO*, 16 Oct 2022 <<https://whc.unesco.org/fr/list/147>>

« Parc national d'Uluru-Kata Tjuta ». *UNESCO*, 16 Oct 2022 <<https://whc.unesco.org/fr/list/447/>>

Pilbara Development Commission. « Who we are ». *Government of Western Australia*, 19 Oct 2022 <<https://www.pdc.wa.gov.au/commission/about-us/who-we-are>>

« Preparing new Aboriginal cultural heritage legislation ». *Department of Natural Resources and Environment Tasmania*, 22 Oct 2022 <<https://nre.tas.gov.au/about-the-department/aboriginal-legislative-reform/aboriginal-heritage-act>>

« Program: Murujuga Rock Art ». *Government of Western Australia*, 19 Oct 2022 <<https://www.wa.gov.au/service/aboriginal-affairs/aboriginal-heritage-conservation/program-murujuga-rock-art>>

Rock Art Australia, 16 Oct 2022 <<https://rockartaustralia.org.au/rock-art/>>

« The Director of National Parks ». *Department of Climate Change Energy, the Environment and Water*, 19 Oct 2022 <<https://www.dcceew.gov.au/parks-heritage/national-parks/parks-australia/director-national-parks>>

« The Stolen Generations ». *Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies*, 02 Nov. 2022 <<https://aiatsis.gov.au/explore/stolen-generations>>

« Why Australia's Aboriginal rock art will disappear ». *Creative Spirits* janvier 2020, 16 Oct 2022 <<https://www.creativespirits.info/aboriginalculture/arts/why-australias-aboriginal-rock-art-will-disappear>>.

Ouvrages et chapitres d'ouvrage

Brady, Liam M., R. G. Gunn, Joakim Goldhahn. « Rock Art Modification and its Ritualized and Relational Contexts ». In *The Oxford Handbook of the Archaeology of Indigenous Australia and New Guinea*, (éd.) Ian J. McNiven, Bruno David, 2021.

Brady, Liam M., John Bradley, Amanda Kearney. « Rock Art as Cultural Expressions of Social Relationships and Kinship ». In *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, (éd.) Bruno David, Ian J. McNiven, 2017.

Brady, Liam M., Robert G. Gunn, Claire Smith, Bruno David. « Rock Art and Ethnography in Australia ». In *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, (éd.) Bruno David, Ian J. McNiven, 2017.

Choay, Françoise. Introduction. *Le Patrimoine en questions : Anthologie pour un combat*. Paris : Seuil, 2009, p. III-XLXIX. CAIRN le 22 Oct 2020

Congrès IFRAO, (dir) Jean Clottes. *L'art Pleistocène dans le monde : Actes du Congrès IFRAO*. Tarascon-sur-Ariège : Société préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012.

David, Bruno, Paul S.C. Taçon, Jean-Jacques Delannoy, Jean-Michel Geneste. *The Archaeology of Rock Art in Western Arnhem Land, Australia*. Australie : ANU Press, 2017.

Layton, Robert. « Rock Art, Identity, And Indigeneity ». In *A Companion to Rock Art*, (éd.) Joséphine McDonal, Peter Veth, 2012.

Ouzman, Sven, Peter Veth, Cecilia Myers, Pauline Heaney, Kevin Kenneally. « Plants Before Animals?: Aboriginal Rock Art as Evidence of Ecoscaping in Australia's Kimberley's ». In *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, (éd.) Bruno David, Ian J. McNiven, 2017.

Porr, Martin. « Art, Social Memory and Relational Ontology in the Kimberley, North West Australia ». In *Places of Memory*, (éd.) Christian Horn, Gustav Wollentz, Gianpiero Di Maida, 2020.

Smith, Claire E. « Female artists: The unrecognized factor in sacred rock art production ». In *Rock Art and Prehistory*, (éd.) Paul Bahn, Andrée Rosenfeld, 1991.

Taçon, Paul. S.C., Sally. K. May. « Rock art evidence for Macassan-Aboriginal contact in northwestern Arnhem Land ». In *Macassan History and Heritage: Journeys Encounters and Influences*, 2013.

Taçon, Paul S.C., June Ross, Alistair Paterson, Sally May. « Picturing Change and Changing Pictures: Contact Period Rock Art of Australia », In *A Compagnon to Rock Art*, (éd.) Joséphine McDonald, Peter Veth, 2012.

Taçon, Paul, Wayne Brennan, Ronald Lamilami. « Rare and curious thylacine depictions from Wollemi National Park NEW South Wales and Arnhem Land, Northern Territory ». In *Technical Reports of the Australian Museum*, 2011.

Table des illustrations

Couverture et page de garde : Wanjina Rock art, photos par l'université de Queensland. Egan, Joanna. « Did Mega-Drought destroy Aboriginal culture ? ». *Australian Geographic* 17 décembre 2012 <<https://www.australiangeographic.com.au/travel/2022/10/let-your-senses-run-wild-on-an-epic-aat-kings-australian-adventure/>>

Page 15 : **Figure 1** – Régions de rock art identifiées en Australie (J. McDonald et L. Clayton, 2016, p. 6, fig. 5).

Page 42 : **Figure 2** – Cultural Heritage Laws en vigueur dans les États et Territoires d'Australie (tableau de l'auteur).

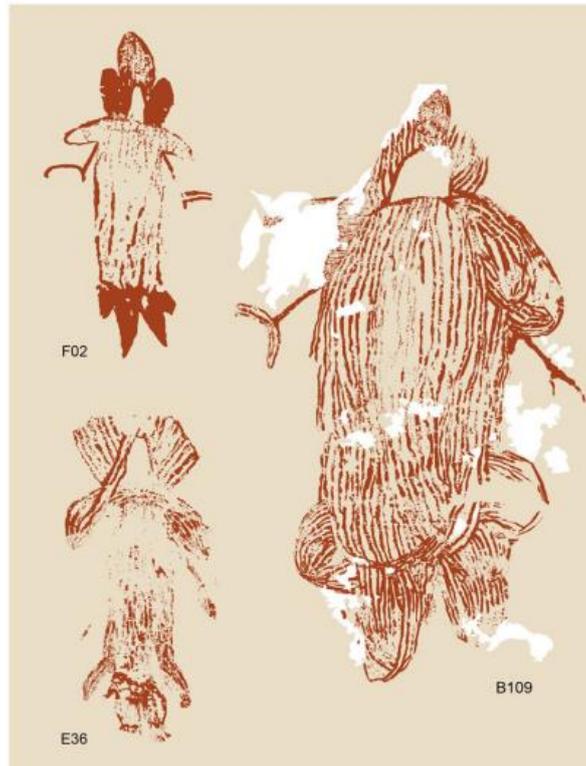
Table des matières

Introduction	1
I) Une vue de l'Australie par le Rock Art	9
1) État des lieux	9
a) De l'âge et des « styles » du rock art.....	9
b) Quantité et distribution géographique du rock art.....	15
c) De l'état et de l'intégrité générale du rock art en Australie.....	21
2) Encadrement politique et juridique	27
a) Le cas de la péninsule de Burrup ou Murujuga	27
b) Les « National Heritage Laws ».....	32
c) Les « cultural heritage laws » : États et Territoires d'Australie	37
3) L' « heritage » : une question d'archive(s)	43
a) Le Patrimoine.....	43
b) L'heritage.....	46
c) L' « Indigenous cultural heritage »	48
II) Fragments de contre-histoire ?.....	51
1) Récits d'écologie passée	51
a) Souvenir d'une faune passée.....	51
b) D'un « ecoscaping » millénaire ?.....	55
c) L'holocène « gravée dans la roche » ?	57
2) Récits d' « avant contact »	61
a) D'une terre de mouvement(s)	61
b) Régionalisme en Terre d'Arnhem	64
c) Figurer les structures sociales	67
3) Le mythe Australien du « contact »	72
a) Un « premier » contact antérieur aux européens.....	72

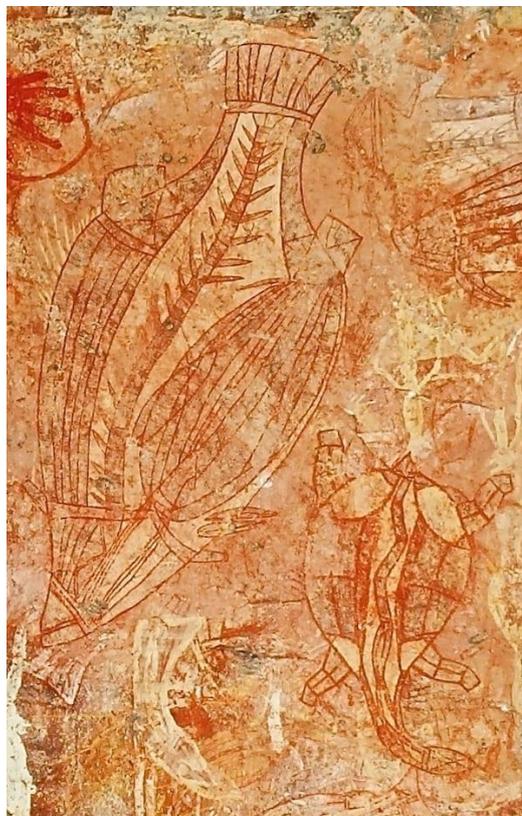
b)	Une colonisation du rock art ?	75
c)	Des violences inaperçues	79
III)	Rock art et mémoire du Country	84
1)	La Loi des Ancêtres : codes, normes, rituels.....	84
a)	Le rock art par les femmes.....	84
b)	Dessiner, un interdit funeste	87
c)	Ritualiser : production et modification.....	90
2)	Une représentation des Ancêtres	94
a)	Les Wanjina	94
b)	Ungud ou le serpent arc-en-ciel	97
c)	Des représentations par les ancêtres.....	100
3)	Rock art et mémoire.....	104
a)	Mémoire sociale et rock art	104
b)	Ontologie relationnelle et mémoire.....	107
	Conclusion.....	111
	Références bibliographiques	116
	Archives, textes de lois et base de données	116
	Australian Heritage Database	116
	Archives.....	116
	Textes législatifs	117
	Articles de Presse, magazines en ligne et communiqués :	117
	Rapports, plans, études.....	119
	Articles savants	120
	Sites Internet	124
	Ouvrages et chapitres d’ouvrage.....	126
	Table des illustrations	128
	Table des matières	129

Annexes..... 132

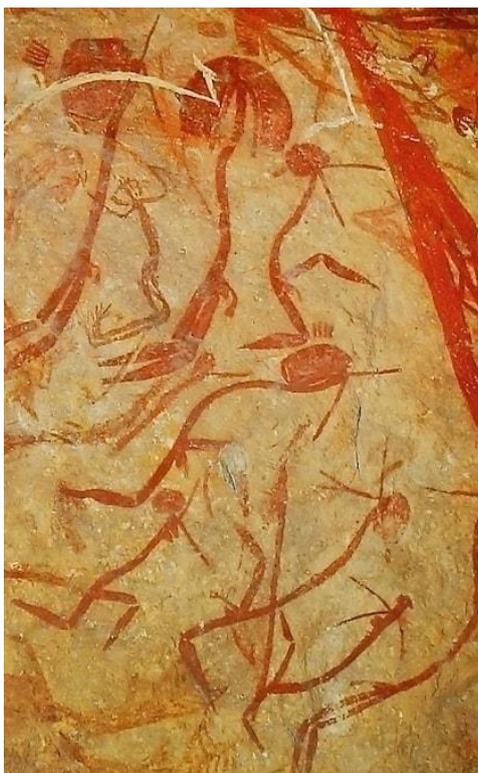
Annexes



Annexe n°1 – Figurations de type Kimberley Stout au site de Borologa 1.
 (Robert Gunn *et al.* 2019, p. 7, fig. 7)



Annexe n°2 – Représentations X-ray d'un Barrmundi à gauche et d'une tortue à droite.
 (© www.aboriginal-bark-paintings.com)



Annexe n°3 – Rock art de type « Mimi » en Terre d'Arnhem.

(© www.aboriginal-bark-paintings.com)

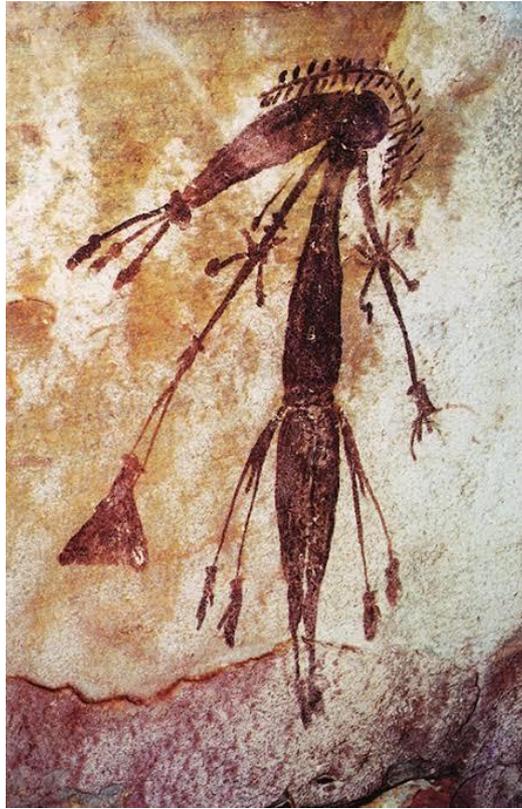


Annexe n°4 – Figuration Wanjina en Kimberley.

(© www.aboriginal-bark-paintings.com)

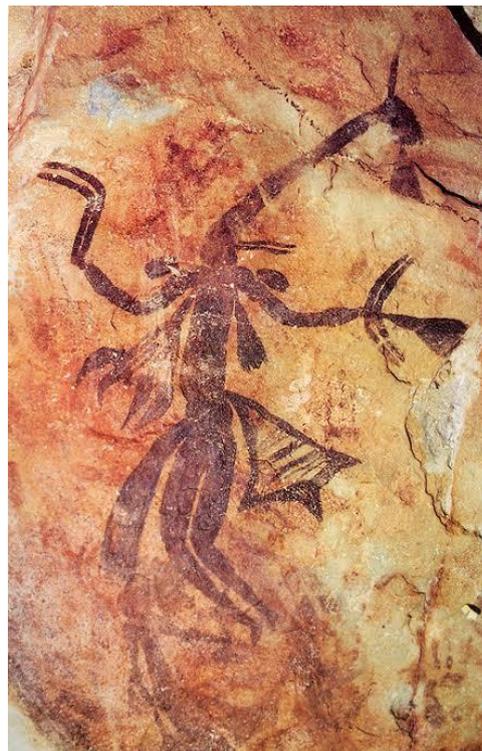
Annexe n°5 – Représentation Gwion de type Ngunuru.

(© www.aboriginal-bark-paintings.com)



Annexe n°6 – Motif Gwion dans sa variation Yowna, on remarquera la flexion des jambes.

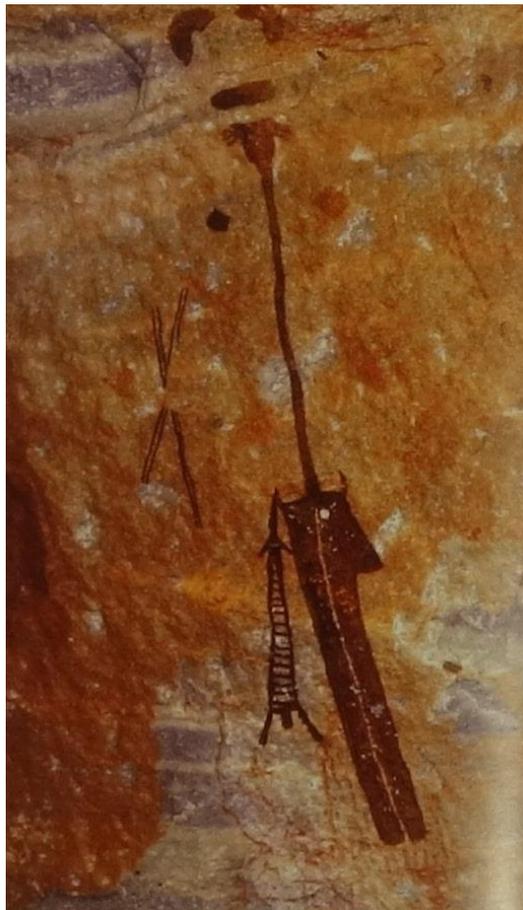
(© www.aboriginal-bark-paintings.com)





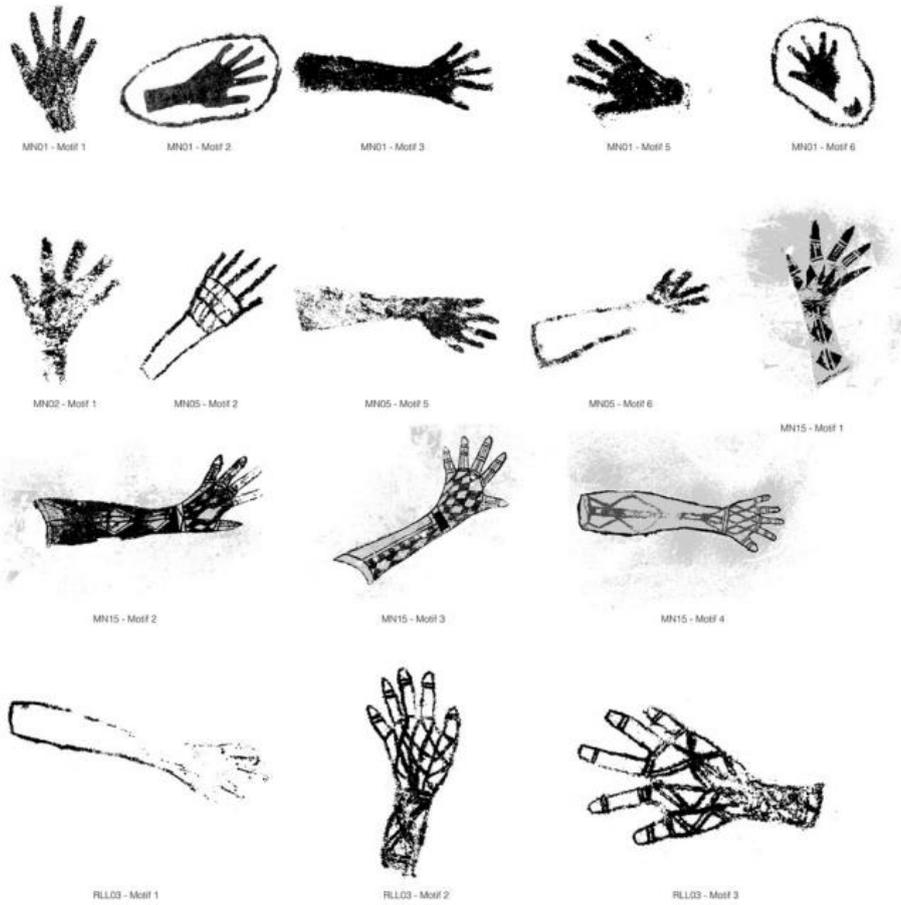
Annexe n°7 – Variation dite « dynamique » des motifs Gwion.

(© www.aboriginal-bark-paintings.com)



Annexe n°8 – Figuration Gwion de type Balal ou Clothes Peg Figure(s).

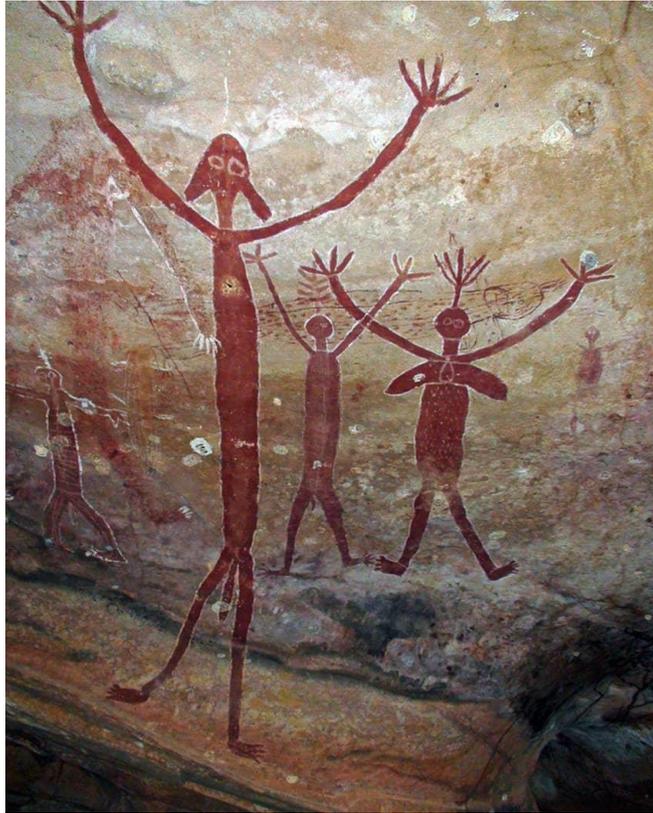
(© www.aboriginal-bark-paintings.com)



Annexe n°9 – (Re)traçage numérique de certains motifs de mains « Painted Hands » provenant du site Minjnymirnjdawabu. (Sally K. May et al., 2020, p. 494, fig. 2)



Annexe n°10 – Pétroglyphe de la péninsule de Burrup. (photographie de Ken Mulvaney)



Annexe n°11 – Motifs « Quinkan » provenant de la région de Quinkan dans le Queensland.

(© www.aboriginal-bark-paintings.com)



Annexe n°12 – Pochoirs /« stencils » de mains, de boomerangs et autres ustensiles provenant de la gorge de Carnarvon, Queensland. (© www.aboriginal-bark-paintings.com)



Annexe n°13 – Motif dit Maliwawa provenant du site Awunbarna dans l’Ouest de la Terre d’Arnhem. (Photographie par Paul Taçon).



Annexe n°14 – Représentation d’un chasseur repoussant ou transperçant un animal rayé de grande taille provenant de la région de la rivière Drysdale, Kimberley, Australie Occidentale. (Kim Ackerman, 2009, p. 2, fig. 2)



Annexe n°15 – Motif de type « Yam Style ». (© www.aboriginal-bark-paintings.com).



Annexe n°16 – Représentation du Serpent Arc-en-Ciel (Bolung) provenant du site de Ubirr dans le parc national de Kakadu. (Photographie par Parks Australia)



Annexe n°17 – Figuration rock art d’une cérémonie *Kunabibi*, Injalak Hill.

(Inès Domingo Sanz, 2011, p. 18, fig. 3)



Annexe n°18 – Reconstitution numérique à l’échelle de la scène de rock art *Kunabibi* du site

Injalak Hill. (Inès Domingo Sanz, 2011, p. 18, fig. 4)

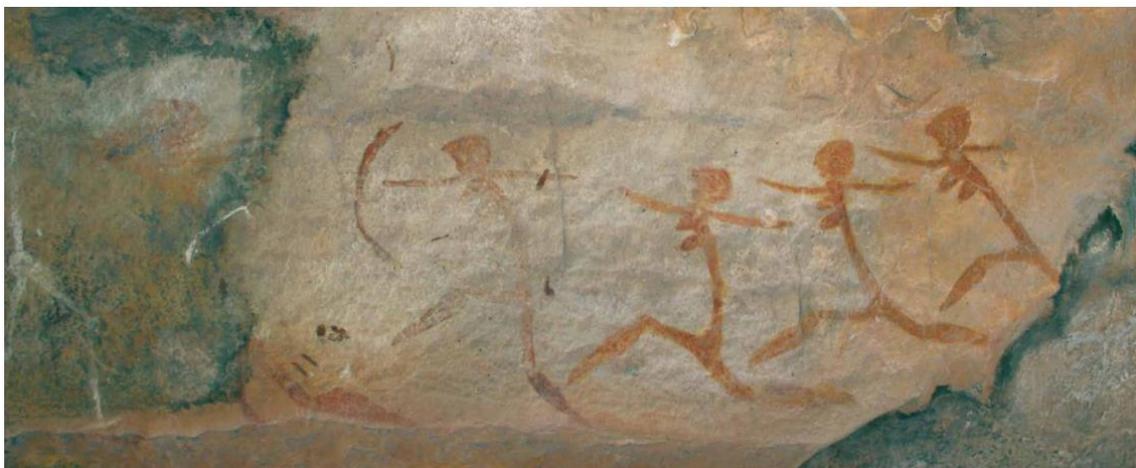


Annexe n°19 – Représentation d’une scène de clôture d’une cérémonie *Ubarr*, Injalak Hill.

(Inès Domingo Sanz, 2011, p. 19, fig. 5)



Annexe n°20 – Reconstitution numérique à l'échelle de la cérémonie *Ubarr* du site Injalak Hill.
 (Inès Domingo Sanz, 2011, p. 19, fig. 6)



Annexe n°21 – Scène de danse au sein d'une cérémonie d'échange de cadeau, Injalak Hill.
 (Inès Domingo Sanz, 2011, p. 20, fig. 7)



Annexe n°22 – Reconstitution numérique à l'échelle de la cérémonie *Corroboree*, Injalak Hill.
 (Inès Domingo Sanz, 2011, p. 20, fig. 8)



Annexe n°23 – Dessin d'un Prao (*Perahu*) Macassan au site de Malarrak, Terre d'Arnhem.
(P. Taçon, S.K. May, 2013, p. 130, fig. 8.3)



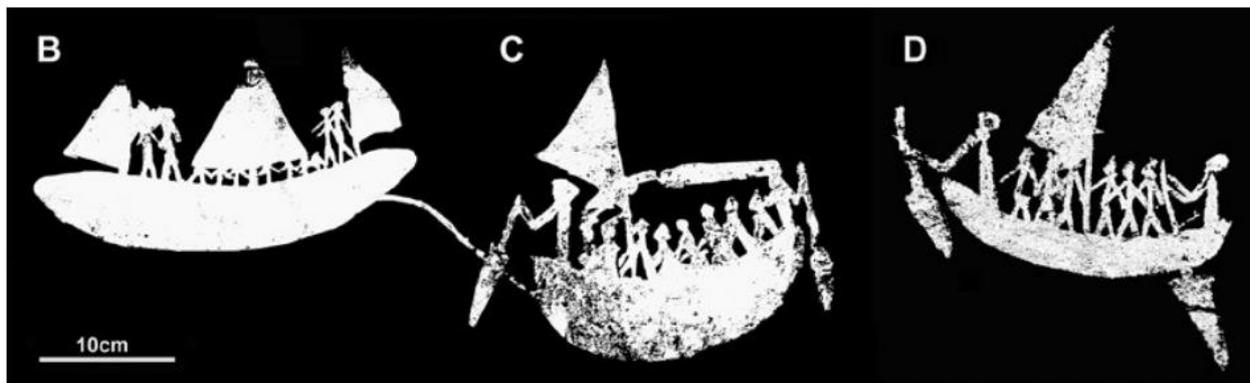
Annexe n°24 – Représentation d'un couteau (*Badik*) au site de Marralak, Terre d'Arnhem.
(P. Taçon, S.K. May, 2013, p. 131, fig. 8.4)



Annexe n°25 – Scène rupestre représentant vraisemblablement un singe et un humain dans un arbre, Malarrak, Terre d'Arnhem. (P. Taçon, S.K. May, 2013, p. 132, fig. 8.6)



Annexe n°26 – Peinture d'un bâtiment, probablement d'un fumoir Macassan, Malarrak, Terre d'Arnhem. (P. Taçon, S.K. May, 2013, p. 133, fig. 8.7)



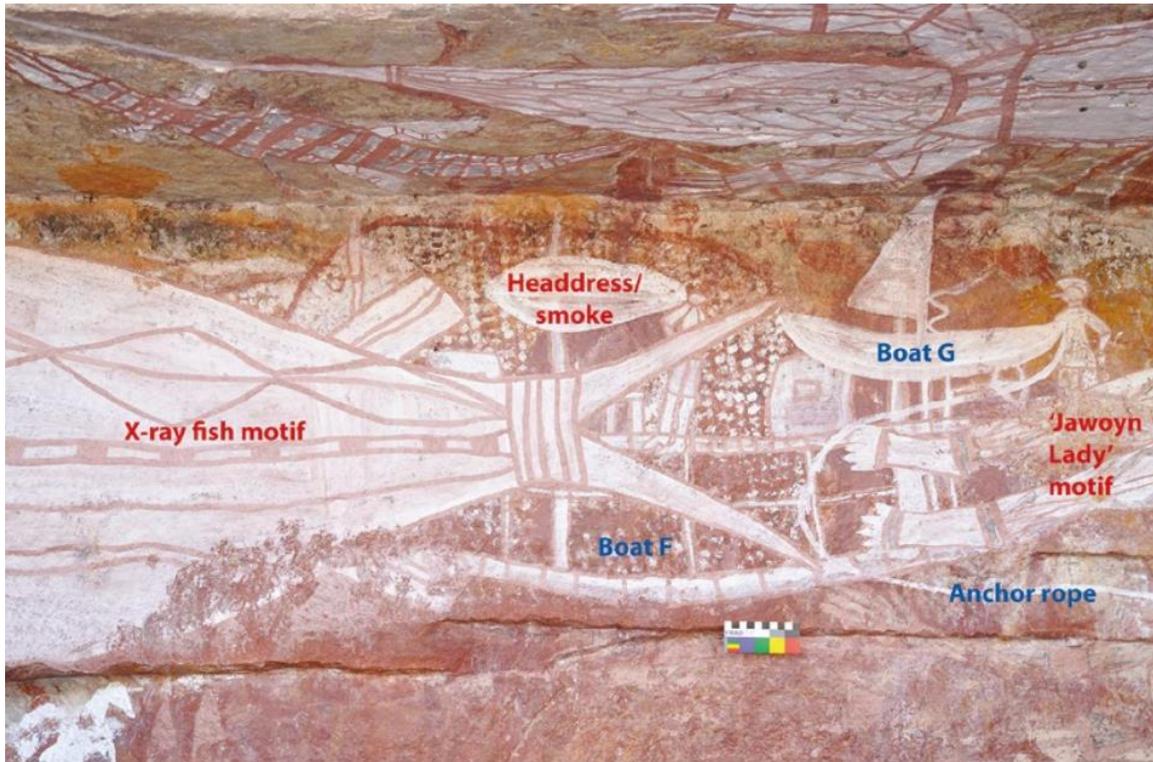
Annexe n°27 – Récupération numérique en négatif de trois motifs de petits navires au site de Djurray, plateau de la Terre d’Arnhem.

(Robert Gunn et al., In Bruno David et al., 2017, p. 168. fig. 9.4)



Annexe n°28 – Motif monochrome blanc d’un bateau occidental et d’hommes occidentaux appareillés d’un chapeau, complexe de Djurray, Terre d’Arnhem.

(Robert Gunn et al., In Bruno David et al., 2017, p. 168. fig. 9.3)



Annexe n°29 – Superposition de motifs monochromes blanc au site de Djurray, Terre d’Arnhem, on remarquera la moitié postérieure d’un imposant motif X-ray de poisson.

(Robert Gunn et al., In Bruno David et al., 2017, p. 169. fig. 9.6)



Annexe n°30 – exemple d’un motif de « Painted Hand style » apparu pendant la période coloniale repéré par Sally K. May et al., site d’Awunbarna, Ouest de la Terre d’Arnhem.

(Sally K. May et al., 2020, p. 492, fig. 1)



Annexe n°31 – Motifs de policiers bichrome, Crocodile 1, plateau de Laura Deighton.
(Noelene Cole, 2010, p. 20, fig. 3)

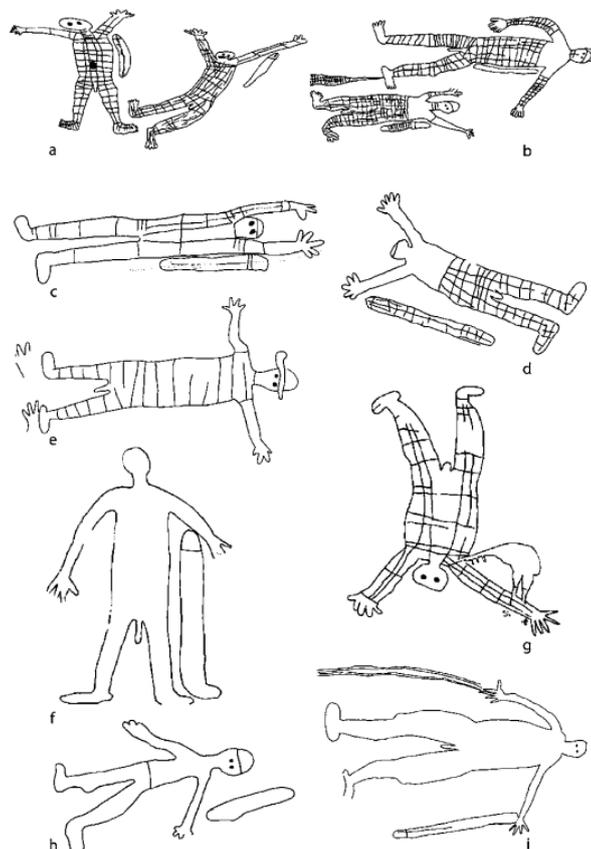


Annexe n°32 – Figurations de policiers coloniaux, site de Lee Cheu, rivière Little Laura.
(Noelene Cole, 2010, p. 21, fig. 8)

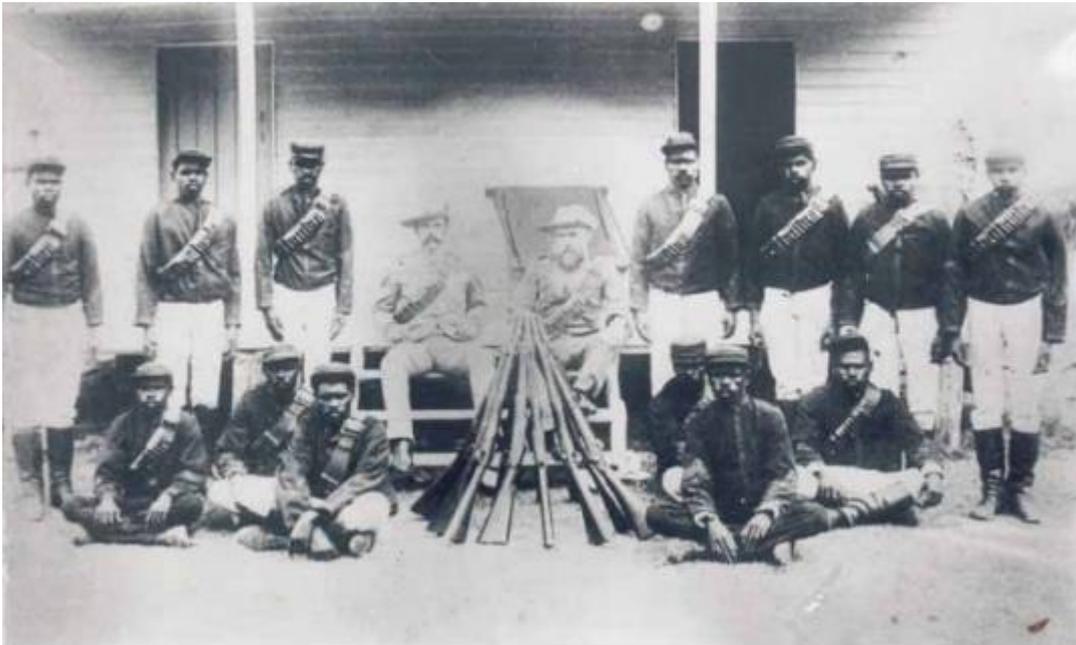


Annexe n°33 – Reconstitution de la surface arborant les motifs de policiers au site d’Emu, plateau de Laura Deighton. (Noelene Cole, 2010, p. 20, fig. 6)

Annexe n°34 – Reconstitution et sélection de certains motifs de rock art de policiers coloniaux dans les environs de Laura. (Noelene Cole, 2010, p. 22, fig. 9)

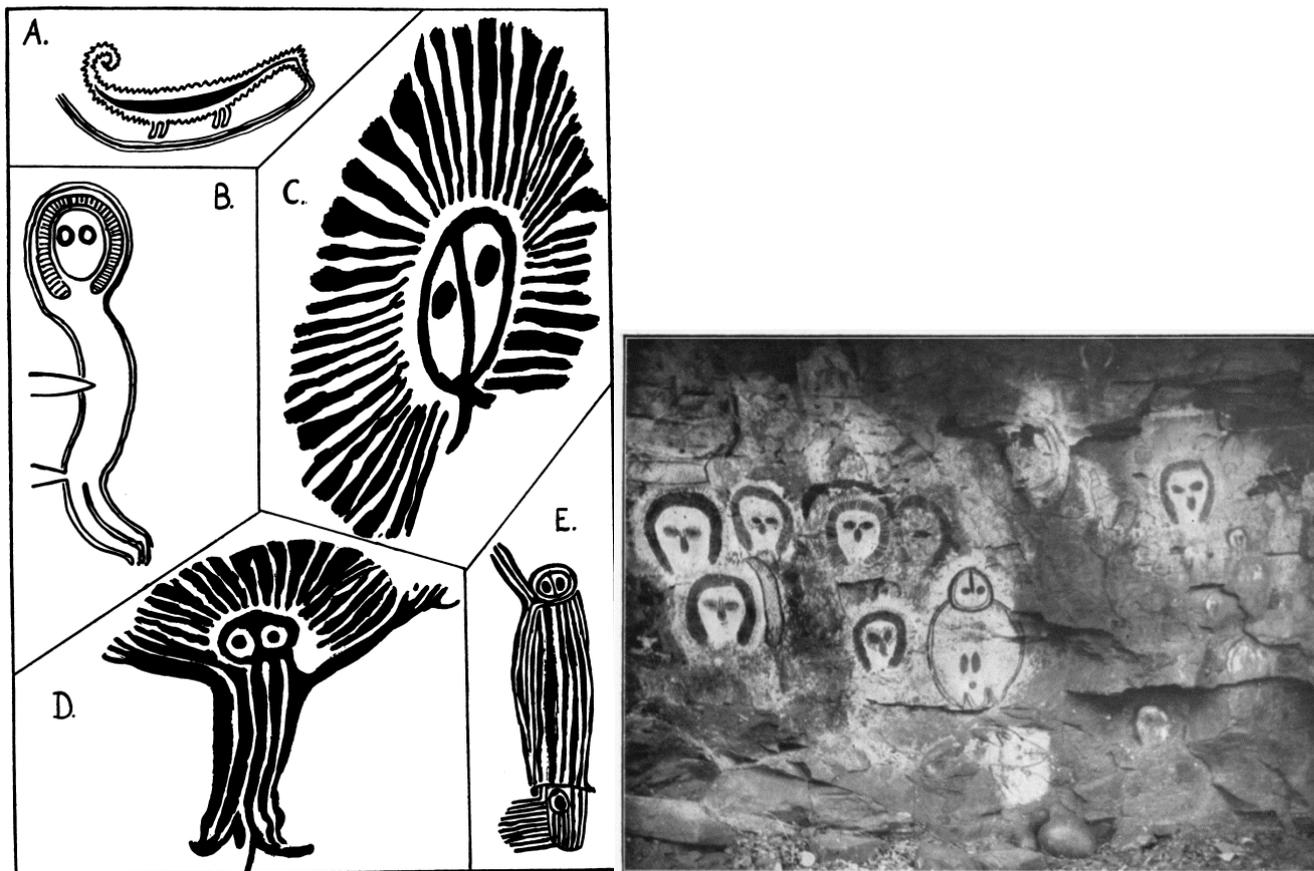


Annexe n°35 – Détachement d'une force de policiers montés aborigènes, Coen, Péninsule de Cape York, 1890s. (Noelene Cole, 2010, p. 26, fig. 10)



Annexe n°36 – Policiers au camp de police montée aborigène de Lower Laura (Boralga). (Noelene Cole, 2010, p. 26, fig. 11)





Annexe n°37 – À gauche, cinq motifs de serpent arc-en-ciel. (Stanner, 1961, p. 250)

À droite, motifs Wanjina, site de Bindjibi, Ouest-Kimberley. (Elkin, 1930, p. 272, fig. A)