



## Journal de la Société des Océanistes

132 | 1er semestre 2011  
Rongorongo Tablet Keiti & Foncier, patrimoine en  
Océanie

---

### « Murayana va à Garma cette année ! » : cérémonies publiques et rituels contemporains du nord-est de la Terre d'Arnhem (Australie)

Jessica De Largy Healy

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/6306>

DOI : 10.4000/jso.6306

ISSN : 1760-7256

#### Éditeur

Société des océanistes

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 123-134

ISBN : 978-2-85430-030-7

ISSN : 0300-953x

#### Référence électronique

Jessica De Largy Healy, « « Murayana va à Garma cette année ! » : cérémonies publiques et rituels contemporains du nord-est de la Terre d'Arnhem (Australie) », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 132 | 1er semestre 2011, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jso/6306> ; DOI : 10.4000/jso.6306

---

# « Murayana va à Garma cette année ! » : cérémonies publiques et rituels contemporains du nord-est de la Terre d'Arnhem (Australie)

par

Jessica DE LARGY HEALY\*

---

## RÉSUMÉ

*Partant de l'idée que les cérémonies yolngu du nord-est de la Terre d'Arnhem (Australie) relèvent de négociations dynamiques entre des individus, des clans et des ancêtres, cet article examine comment une série d'échanges rituels furent articulés dans le cadre d'un festival culturel ouvert aux touristes. Je montre comment un projet de patrimonialisation numérique insuffla un élan de créativité rituelle dans plusieurs localités de la région et aboutit à une véritable campagne de représentation de soi durant le Festival Garma, un vaste rassemblement qui réunit chaque année des participants venus du monde entier. À travers l'analyse des événements qui précédèrent la première participation du clan Gupapuyngu au festival, l'article propose un éclairage sur les processus politiques qui sous-tendent l'échange rituel contemporain en Terre d'Arnhem.*

MOTS-CLÉS : Yolngu, Terre d'Arnhem, festival, rituel, archivage numérique

## ABSTRACT

*Building on the idea that Yolngu ceremonies from northeast Arnhem Land arise from dynamic negotiations between individuals, clans and ancestors, this article examines how a series of ritual exchanges were performed within the framework of a cultural festival open to tourists. I show how a digital archiving project provided momentum for ritual creativity in several localities within this region, and resulted in a deliberate campaign of self-representation at the Garma Festival, which is a large annual gathering that brings together participants from around the world. Through analysis of the events that first led to the Gupapuyngu clan's participation in this festival, this article sheds light on some of the political processes that underlie contemporary ritual exchange in Arnhem Land.*

KEYWORDS : Yolngu, Arnhem Land, festival, ritual, digital archiving

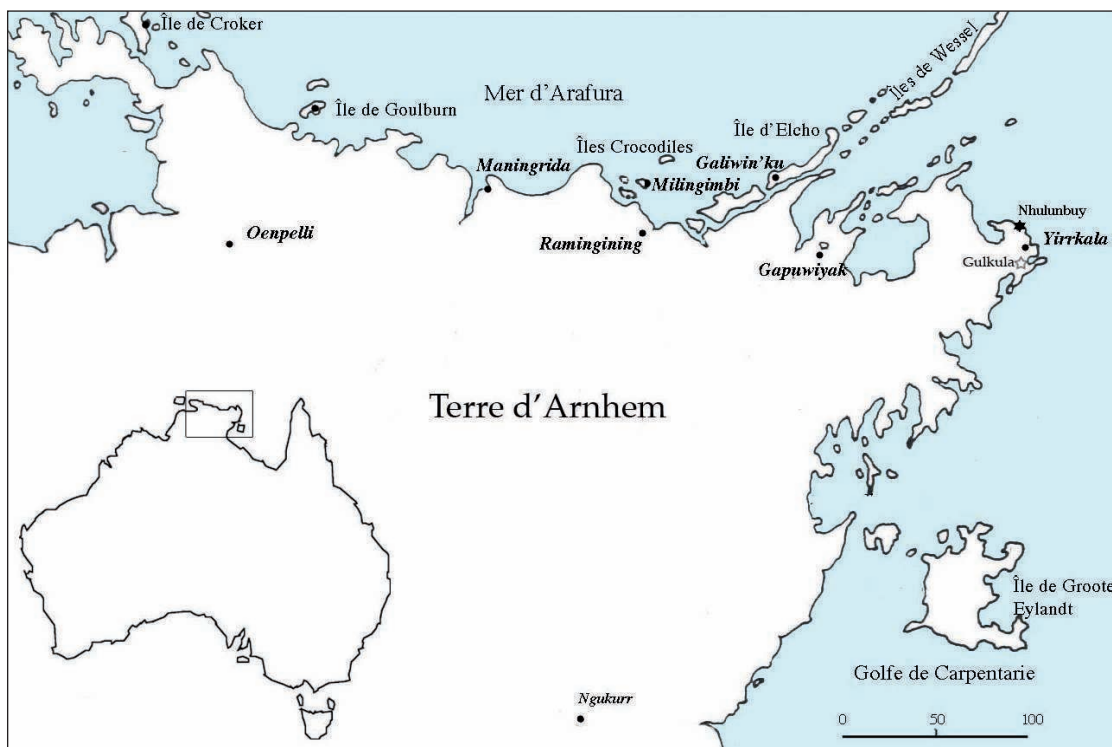
---

En août 2004, le clan des Daygurrurr Gupapuyngu participait pour la première fois au Festival Garma, une vaste manifestation culturelle aborigène organisée tous les ans au nord-est de la Terre d'Arnhem, sur les côtes septentrionales de l'Australie (carte 1). Depuis son inauguration en 1999, le festival réunit des centaines de visiteurs venus

du continent et de l'étranger afin de découvrir la culture des Yolngu<sup>1</sup>. Gulkula, le site boisé sur lequel se déroule le festival, non loin de la ville minière de Nhulunbuy, dans la péninsule de Gove, possède une signification mythique particulière pour les organisateurs de l'événement. C'est là que durant le passé ancestral, Ganbulabula, un esprit chasseur de

1. La société yolngu, anciennement connue en anthropologie sous le nom de murngin (Warner, 1931 ; Lévi-Strauss, 1949), se compose d'une trentaine de clans patrilinéaires (*bäpurruru*) répartis dans deux moitiés exogames nommées Dhuwa et Yirritja. Chaque clan détient un patrimoine foncier et rituel qui lui est propre et qu'il a hérité d'une série d'êtres créateurs hybrides qui traversèrent le paysage et instituèrent la Loi (*Rom*) durant un passé ancestral appelé *wangarr*. La « dotation sacrée » (Williams, 1986) des clans comprend des étendues marines et terrestres, des chants, des cérémonies, des objets rituels, des motifs peints, ainsi qu'un dialecte qui leur est propre.

\* Anthropologue, affiliée au Laboratoire d'anthropologie sociale, j.delargyhealy@orange.fr



CARTE 1. – Terre d'Arnhem, Territoire du Nord

miel, appelait les clans de la région à se rassembler pour l'organisation des cérémonies *garma*.

Le nom du festival tire sa signification d'un concept yolngu transversal qui se rapporte plus généralement au domaine public, ouvert et « extérieur » (*warrangul*) du savoir, par opposition aux domaines secrets, fermés et « intérieurs » (*djinawa*) réservés aux anciens et aux initiés (De Largy Healy, 2010a). Le concept de *garma* désigne par ailleurs l'espace physique sur lequel se déroulent les cérémonies publiques telles que les funérailles, les initiations de garçons et les rituels de diplomatie. Au cours des cérémonies *garma*, comme pour celles qui ont lieu dans le cadre du festival, les groupes en présence se succèdent sur la piste de danse, dans un ordre établi selon le contexte et les itinéraires ancestraux retenus pour donner sens à la performance rituelle. Chaque groupe interprète une série d'épisodes mythiques qui lui est propre mais qui, associée à celles des autres participants, fera émerger les connexions qui existent entre les différents clans, leurs ancêtres et les terres dont ils proviennent.

La venue très attendue de la délégation gupapuyngu à la cinquième édition du Festival Garma doit se comprendre comme l'aboutissement d'un processus de patrimonialisation de l'héritage culturel du clan commencé l'année précédente, sur l'initiative de plusieurs dirigeants du groupe. La décision de participer au programme cérémoniel du Festival Garma s'inscrivait en effet dans la continuité d'une série de performances réalisées en public afin d'actuali-

ser et de transmettre aux jeunes générations le savoir associé à l'une des principales séquences rituelles du corpus sacré (*madayin*) gupapuyngu. Quatre mois plus tôt, une importante cérémonie d'échange, dite cérémonie du mât *marradjiri*, dont la précédente occurrence remontait à plus d'un demi-siècle, avait réuni dans la municipalité de Milingimbi, au large de la Terre d'Arnhem centrale, les membres des trois branches agnatiques du clan Gupapuyngu qui résident ordinairement dans plusieurs localités avoisinantes. La cérémonie avait mis en scène les actions d'un esprit chasseur de miel appelé Murayana dont les pérégrinations mythiques relient les différents territoires gupapuyngu entre eux, et à ceux d'autres clans de la moitié Yirritja. Une réunion des dirigeants, « détenteurs des noms sacrés » (*dalkaramirri*) du clan, vint parachever la cérémonie d'échange sur l'annonce retentissante « Murayana va à Garma cette année! ». La cérémonie *marradjiri* servit en quelque sorte de répétition générale pour le festival, faisant apparaître l'esprit Murayana sur la piste de danse pour représenter les factions unifiées du clan Gupapuyngu sur la scène politique locale puis devant une audience nationale et internationale.

Partant de l'idée que les cérémonies relèvent d'une négociation dynamique et permanente entre des individus, des clans et des ancêtres, les rituels aborigènes pouvant être assimilés à une « monnaie du savoir » (*currency of knowledge*) (Dussart, 2000), il s'agit de voir dans cet article les manières créatives dont ces échanges sont ar-

ticulés aujourd'hui dans le cadre d'un festival ouvert aux touristes. Je montre comment un projet de patrimonialisation centré sur la conception d'une archive numérique autochtone insuffla un élan de créativité rituelle dans plusieurs localités yolngu et aboutit à une véritable campagne de représentations de soi durant le Festival Garma. À travers l'examen détaillé des événements qui précédèrent la première participation des Gupapuyngu au festival, des actes fondateurs des êtres ancestraux aux entreprises historiques de leurs aïeux, l'article propose un éclairage sur les différents enjeux qui sous-tendent l'échange rituel contemporain en Terre d'Arnhem.

### Un programme de patrimonialisation aborigène

Depuis la fin des années 1990 en Australie, l'aménagement d'infrastructures technologiques dans les communautés aborigènes isolées du continent et le développement concomitant des nouveaux média ont donné lieu à l'élaboration de collaborations de recherche innovantes entre les Aborigènes, les universités et les musées. Soutenu financièrement par le gouvernement, le mouvement de restitution des données aborigènes aux communautés dites « sources » s'inscrit dans le prolongement d'une politique muséale qui se veut « ouverte » et d'une éthique scientifique de plus en plus influencée par des méthodes de recherche participatives<sup>2</sup>.

En 2003, trois hommes Gupapuyngu résidant dans la municipalité de Galiwin'ku, sur l'île d'Elcho, à 500 km à l'est de Darwin, la capitale du Territoire du Nord, décidèrent de s'associer à des anthropologues, des ethnomusicologues et à des conservateurs de plusieurs musées australiens afin d'entreprendre un vaste projet patrimonial intitulé le *Gupapuyngu Legacy Project* (De Largy Healy, 2007a). Ce projet avait pour objectif de compléter et de développer pour les générations futures le contenu des archives yolngu figurant actuellement dans les musées et autres collections scientifiques. Parallèlement, la démarche consistait à localiser, à identifier et à

rapatrier virtuellement les documents matériels associés à leur clan : photographies ethnographiques, premiers enregistrements sonores et filmiques, objets et peintures sur écorce. Ces documents « historiques », ainsi que des enregistrements de rituels contemporains, devaient être rassemblés et préservés localement sur une archive numérique en cours de conception au Centre des Savoirs, le *Galiwin'ku Indigenous Knowledge Centre*, une organisation communautaire pilote ouverte récemment dans la municipalité insulaire (De Largy Healy, 2004).

Tout en étant à la pointe des applications des nouvelles technologies, la recherche patrimoniale des Gupapuyngu n'en demeurait pas moins soumise à une façon de faire traditionnelle, une épistémologie aborigène fondée sur l'interprétation dynamique des traces ancestrales : les Yolngu disent « suivre le chemin des ancêtres » (*dhinthun wayawu*) (Tamisari and Milmilany, 2003 : 7 ; Christie and Marika, 1995 : 60). Avec le projet gupapuyngu, il s'agissait de pister les traces des ancêtres mythiques et historiques du clan, tant dans le paysage que dans les collections muséales et scientifiques du monde, afin de renouveler cet héritage culturel à travers de nouvelles interprétations. Le retour virtuel des peintures, des photos et des objets donnait lieu à une grande créativité rituelle et artistique dans les communautés « sources » (De Largy Healy et Gumbula, 2007).

Joe Gumbula<sup>3</sup>, un initié gupapuyngu et chercheur invité à l'université de Melbourne, mandaté par les anciens pour localiser les objets du clan, concevait sa mission dans la continuité d'une entreprise patrimoniale familiale, une « généalogie du dialogue » initiée dans les années 1930 par son grand-père paternel et poursuivie par son père à partir des années 1950 (De Largy Healy, 2007a). Ngarritj Ngarritj, l'ancêtre commun aux trois branches du clan Gupapuyngu-Daygurrurr, fut le premier à exposer au monde extérieur le patrimoine rituel du clan en posant notamment pour l'anthropologue et photographe australien Donald Thomson (Peterson, 2005)<sup>4</sup>. Tom Djäwa (c.1905-1980), l'un de ses trois fils et expert rituel charismatique, s'était lancé dans un travail d'enregistre-

2. Les principales directives de la politique muséale australienne actuelle sont détaillées dans la publication au titre révélateur *Previous possessions, new obligations: policies for museums in Australia and Aboriginal and Torres Strait Islander People* (1993) du Conseil de l'Association des musées australiens. En ce qui concerne la recherche scientifique, les universités australiennes exigent la signature et la ratification d'un protocole éthique avant toute enquête impliquant des humains, que ces derniers soient Aborigènes ou non. Voir par exemple les consignes de recherche promulguées par l'Institut australien des Études aborigènes et des Insulaires du Détroit de Torres (AIATSIS), voir <http://www.aiatsis.gov.au/research/ethics.html>.

3. Joe Neparrnga Gumbula s'est vu décerner en 2007 un Doctorat *honoris causa* par l'université de Sydney pour son travail sur le patrimoine sonore des Yolngu. En 2009, il fut le commissaire de l'exposition *Makarr-garma: Aboriginal Collections from a Yolngu perspective* au Musée Macleay de Sydney.

4. Donald Thomson (1901-1970) était un anthropologue, zoologue et botaniste australien. Ses collections, constituées en Terre d'Arnhem au cours des années 1930 sont conservées au Victoria Museum à Melbourne et représentent le plus grand corpus ethnographique existant sur les sociétés aborigènes de la région juste avant la sédentarisation de la population. Ses photos ont inspiré l'intrigue du film *10 Canoës, 150 Lances et 3 Épouses* de Rolf de Heer, primé à Cannes en 2006 dans la sélection « Un Certain Regard ».

ment d'envergure à travers une contribution directe aux recherches ethnographiques de son temps, la production de nombreuses peintures sur écorce destinées aux musées du monde et la participation à plusieurs films documentaires (De Largy Healy, 2010b). « Djäwa est une icône pour les Gupapuyngu », explique Joe Gumbula, une « destination » ou modèle à suivre dont le rôle visionnaire doit être reconnu.

« Nous marchons dans les empreintes de pas yolngu et nous suivons la structure, de la perspective yolngu et de celle des *balanda*<sup>5</sup>. C'est ce qui est en train de se passer actuellement. Je fais grandir l'oeuvre remarquable de Djäwa qu'il entreprit pour le bénéfice des deux peuples, Yolngu et *balanda*. Malgré tout cela, son nom n'apparaît pas sur la liste. En d'autres termes, en mettant en place le *Gupapuyngu Legacy Projet*, nous allons réellement l'inscrire dans les archives historiques, faire en sorte que les gens reconnaissent son nom. »

Aujourd'hui, partout en Australie, les vieux enregistrements sont activement recherchés par les Aborigènes et les enjeux de la restitution numérique des données ethnographiques sont au cœur de la pratique anthropologique contemporaine (Glowczewski, 1999). De la même façon qu'il faut toujours allumer les feux de camp sur les anciens foyers, disent les Yolngu, afin que les cendres fraîches se mélangent aux couches plus anciennes, avec les projets d'archivage culturels il s'agit désormais d'ajouter de nouvelles images à celles laissées par les ancêtres, comme autant d'empreintes (*luku*) qui peuvent être infiniment revisités. L'idée d'une archive numérique qui puisse contenir toutes les traces audio-visuelles enregistrées depuis le contact séduit beaucoup d'Aborigènes et explique l'attrait présenté par des organisations telles que le Centre des Savoirs dont Joe Gumbula et deux de ses frères aînés étaient les instigateurs (De Largy Healy, 2004)<sup>6</sup>.

C'est dans ce contexte d'écriture de leurs propres archives, qu'un jour d'avril 2004, pendant les vacances scolaires, le plus âgé des fils de Djäwa, ancien respecté de la communauté de Milingimbi, téléphona au Centre des Savoirs, afin d'inviter l'auteur à venir filmer pour le compte du clan une cérémonie d'échange *marradjiri*, un « rituel de diplomatie » (Borsboom, 1978 ; Wild, 1986) qui n'avait pas été interprété par ce groupe depuis plus d'un demi-siècle. Les derniers témoins vivants avaient décidé d'organiser la cérémonie à des fins pédagogiques, pour

transmettre aux jeunes de la communauté le savoir associé aux rites spectaculaires de l'échange traditionnel de dons. Le film avait été commandité afin de « documenter » la performance du *marradjiri* et d'en créer une trace consultable qui serait conservée localement dans une archive numérique réservée.

### Formes et figures de l'échange cérémoniel gupapuyngu

#### *La cérémonie du mât et l'expression de l'identité de groupe*

*Marradjiri* est un terme générique désignant les mâts cérémoniels (Zorc, 1986) et les ficelles sacrées dont ils sont ornés (Keen, 1994 : 140). Chaque patriclan possède un mât de bois cérémoniel particulier, de taille variable, qui est l'une des manifestations publiques de son corpus rituel sacré (*madayin*). L'objet figure en quelque sorte l'identité spirituelle du clan. Les motifs peints sur le bois, les ficelles tressées et les houppes de plumes nouées autour du mât sont minutieusement agencés d'après des techniques spécifiques transmises au sein de chaque clan. Les mâts individuellement nommés s'inscrivent dans des réseaux cérémoniels reliant plusieurs clans de la même patrimoine qui partagent un ensemble d'éléments rituels communs (Rudder, 1993). La fabrication, la présentation et l'érection du mât sont l'occasion d'une importante cérémonie d'échanges, elle-même appelée *marradjiri*, qui renforce la solidarité entre clans alliés. Traditionnellement, la performance d'une cérémonie *marradjiri* est initiée par le don d'une mèche de cheveux, du cordon ombilical d'un nouveau-né ou de la première « trouvaille » d'un enfant (caillou, coquillage, etc) aux membres d'un groupe socialement ou géographiquement distant (Keen, 2006 : 524). En réponse, les destinataires du don confectionnaient un mât *marradjiri* représentant leur propre sacra (*madayin*) auquel ils incorporaient l'objet donné. Le mât était ensuite présenté au clan instigateur de l'échange au cours d'une cérémonie de plusieurs jours dont la chorégraphie mettait en évidence l'affiliation spirituelle de groupes détenteurs d'épisodes mythiques communs, par exemple grâce à la performance des différentes étapes d'une épopée ancestrale à travers les territoires des clans concernés (Borsboom, 1978).

5. *Balanda* est la déformation du mot « Hollander », l'un des nombreux termes empruntés aux pêcheurs qui venaient depuis plusieurs siècles de Port Makassar, dans l'actuelle province indonésienne de Sulawesi, pour récolter des bèches de mer (*trepan*) et d'autres ressources maritimes (MacKnight, 1976 ; Glowczewski, 2004 : 295-354) ; ce terme est à présent largement utilisé en Terre d'Arnhem pour désigner les non-Aborigènes.

6. Cette organisation était le centre névralgique d'un terrain ethnographique entrepris durant dix-huit mois dans la municipalité aborigène de Galiwin'ku dans le cadre d'un protocole de recherche signé en 2003 entre l'université de Melbourne, le comité de direction du Centre des Savoirs et le conseil municipal de la communauté.

D'après l'anthropologue australien Ian Keen (2006), la cérémonie d'échange *marradjiri* est fondée sur la connexion intrinsèque qui existe entre le tout et la partie, entre la personne et un fragment de son corps. Le don d'un objet imprégné de l'identité de son propriétaire permettait d'établir un lien intime avec le groupe destinataire. Dans le cadre de la cérémonie *marradjirri*, c'est l'inaliénabilité investie dans les possessions qui crée l'échange, par le retour de la chose donnée, sous forme du mât sacré de l'autre groupe. L'alliance passe ici par un échange de biens inaliénables, fragments de personne ou éléments rituels, un type de transaction caractérisé par Annette Weiner (1992) comme le « paradoxe de donner sans perdre » (*keeping-while-giving*). La mise en scène spectaculaire de l'échange au cours de la cérémonie *marradjiri* servait à renouveler la trame de coopération économique et rituelle des groupes yolngu détenteurs d'un complexe cérémoniel commun. Les Yolngu comparent volontiers les droits inaliénables investis dans les objets rituels à la notion juridique et philosophique de « propriété intellectuelle ». En d'autres termes, les objets rituels qui entrent dans l'échange demeurent attachés à leurs propriétaires originaux : en tant que prototypes hérités des ancêtres créateurs, ils sont les marqueurs de l'identité du clan (Keen, 1988 : 276).

Comme ailleurs en Australie, les cérémonies elles-mêmes sont considérées comme des objets d'échange dont les droits de performance peuvent être partagés ou cédés à d'autres groupes (Glowczewski, 2002 ; Dussart, 2000). La cérémonie *marradjiri* des Gupapuyngu est centrée sur un mât cérémoniel appelé *garayurru*, le nom d'une espèce locale de kapokier sauvage (*Cochlospermum fraseri*). L'objet peut aussi être appelé *dhimbuk*, une petite igname en forme de carotte (*Vigna vexillata*) qui pousse à profusion dans les forêts d'eucalyptus et qui est réputée être la nourriture préférée des esprits-fantômes (*mokuyi*) chasseurs de miel qui animent cet habitat naturel. Les droits associés à la cérémonie du mât *garayurru* des Gupapuyngu avaient été transmis au clan du temps de leur aïeul Ngarritj Ngarritj par les membres de son clan grand-mère maternelle (*märipulu*), le clan Wora aujourd'hui disparu<sup>7</sup>. À travers l'actualisation de la cérémonie *marradjiri*, les Gupapuyngu choisissaient ainsi de mettre en

scène une double filiation spirituelle de l'identité du groupe : filiation par les femmes en tant que principaux ayants-droit du clan Wora et filiation par les hommes à la mémoire du grand-père commun aux trois branches du clan.

#### *Le déroulement de la cérémonie du mât de Milingimbi*

Pour la cérémonie *marradjiri* de Milingimbi (16-24 avril 2004), les experts rituels choisirent d'interpréter l'itinéraire consacré durant le passé ancestral par Murayana pour relier la terre gupapuyngu de Gapuwiyak à celle de Bäringur du clan Wora aujourd'hui disparu ; terres qualifiées par une relation MM(B)/(Z)c. Les étapes de la trajectoire mythique étaient symboliquement signalées par les déplacements successifs de la piste de danse sur laquelle avaient lieu les performances quotidiennes, les différents espaces se transformant le temps de la cérémonie en l'un des sites ancestraux (re)visités par les participants. Pour ouvrir la voie à l'esprit Murayana, figure mythique récurrente des rituels publics gupapuyngu, les chanteurs accompagnés de bâtons entrechoqués (*bilma*) et d'une ou plusieurs trompes de bois (*yidaki*)<sup>8</sup> entonnèrent un cycle de chants relatif à un territoire boisé de l'arrière-pays gupapuyngu, littéralement la « terre du dos » (*diltji*). Comme pour les autres rituels yolngu, la séquence des épisodes mythiques interprétés suit une répartition topographique du paysage et guide les différentes étapes de la cérémonie. L'ordre et la répétition des chants varient en fonction des groupes en présence et d'un programme décidé au préalable par les dirigeants rituels de ceux-ci (Morphy, 1991). Les éléments récurrents de la série de chants associée à l'itinéraire mythique retenu pour la cérémonie et interprétés quotidiennement sur le terrain cérémoniel comprirent l'igname (*gakundurr*), le cacatoès blanc (*ngerrk*), le faucon (*wopulu*), le varan moucheté (*biyay*), l'opossum (*marrngu*), l'émeu (*wurpan*) et l'eau fraîche (*gapu raypiny*).

Le mât *garayurru* qui était resté entreposé dans un abri de branches à l'écart de la piste de danse principale sous la garde des managers rituels de la moitié Dhuwa<sup>9</sup>, apparut publiquement une première fois la veille du dernier jour de la cérémonie. Haut de trois mètres, strié de bandes de ficelles teintées d'ocre rouge, jaune et blanc et

7. En plus d'une configuration de parenté égocentrée, l'organisation sociale yolngu détermine aussi des relations de parenté entre le clan d'ego et une série d'autres clans. Ce système sociocentré associe les clans patrilineaires selon une logique matrilineaire, ceux-ci se désignant entre eux par les termes d'adresse qui correspondent aux quatre générations récurrentes du système yolngu, suivies par le suffixe *-pulu* signifiant « groupe ». Pour une analyse plus complète des relations entre clans MM(B)/(Z)Dc qui régissent la succession rituelle dans la société yolngu, voir De Lary Healy (2008a).

8. Cet instrument aérophone, plus connu en Europe sous le nom de didjeridoo, est fabriqué à partir d'un tronc d'arbre évidé par les termites. Chaque clan yolngu possède un prototype particulier de l'instrument qui se différencie par sa longueur et par son timbre ainsi qu'une rythmique qui lui est propre.

9. Les patrimoines yolngu, Dhuwa et Yirritja, sont distinctes et complémentaires : les clans d'une moitié jouent le rôle de *managers* rituels (*djunggayi*) pour le clan de leur mère M(B)/(Z)c ; ils sont notamment responsables de la confection de certains types d'objets cérémoniels pour celui-ci. Avec leurs managers rituels des clans Liyagawumirr et Djambarrpuyngu, de la moitié Dhuwa, les Gupapuyngu forment un ensemble appelé *yothu yindi*, la mère et l'enfant.

serti de couronnes de plumes de cacatoès et de cordelettes desquelles pendaient les *dhirmbuk*, les petites ignames fabriquées à partir de ballots d'écorce, le mât fut porté à travers la communauté jusqu'aux maisons de plusieurs membres décédés du clan. À chaque étape, le mât était redressé sous l'invocation des toponymes sacrés (*dälkarra*) des Gupapuyngu et des chants-pleurés (*milkarri*) entonnés par les femmes en souvenir des morts ainsi rappelés à la mémoire collective par la présence de l'objet rituel signifiant l'identité spirituelle du clan. Le dernier jour, la cérémonie culmina avec l'érection du mât près de l'ancien campement de Ngarritj Ngarritj, sur le lieu où avaient été disposés les restes de l'aïeul du clan (De Largy Healy, 2010b).

Lors des cérémonies, l'espace est modelé par les empreintes des danseurs sur le sable (Tamisari, 2000: 278). La piste consacrée se transforme et devient alors la représentation d'un paysage ancestral. Le site où fut planté le mât rituel figurait symboliquement l'endroit vers lequel l'esprit du grand-père était retourné à la mort, suite aux rites de funérailles *djalumbu* immortalisés dans un film ethnographique du même nom (Holmes éd., 1964 ; De Largy Healy, 2010b). La performance de la cérémonie du mât garayurru, à la mémoire des Wora disparus et du grand-père paternel défunt (*märimu*), permit ainsi la réunion des trois branches du clan Gupapuyngu-Daygurrurrurri autour de la figure emblématique de l'esprit Murayana. Tout au long de la cérémonie, la présence de deux esprits Murayana connus sous les noms de Mandjilidjili et Gurrurrwirurrurri se fit ressentir sur la piste de danse, même si ces Murayana ne se matérialisèrent pas sous une forme incarnée, comme ce serait le cas quelques mois plus tard durant le Festival Garma.

« *Le moment était venu de nous présenter en public* » :  
Murayana et la performance de l'esprit du clan

Murayana appartient à une classe d'êtres ancestraux anthropomorphes qualifiés en anglais d'« esprits-fantômes » (*ghost spirit*) et appelés *mokuy* dans les dialectes locaux. Ce terme désigne aussi la partie de l'âme qui s'attarde autour du mort et de ses possessions et qui hante les zones de forêts (De Largy Healy et Glowczewski, 2005). Comme la plupart des *mokuy*, Murayana est à la fois singulier et pluriel. Son nom est un terme générique qui recouvre au moins six entités nommées dont les itinéraires mythiques sont associés à des motifs peints (ignames, émeus, opossums, poissons-chats, ruche d'abeille), des techniques (chasse, cueillette) et des rituels. Murayana compte parmi ses principaux actes créatifs l'institution de *djalumbu*, un rituel funéraire gupapuyngu à l'issue duquel, plusieurs

mois après le décès, les restes des défunts étaient transposés dans une urne de bois elle aussi appelée *djalumbu*.

Murayana se déplaça sur de vastes distances, établissant à travers ses pérégrinations des connexions rituelles entre différents clans de la moitié Yirritja. À Bäringur, près de la côte centrale de la Terre d'Arnhem, sur les terres des Wora, les détenteurs premiers du mât garayurru, Murayana entendit le son du didjeridoo (*yidaki*). Les *mokuy* de plusieurs clans de la moitié Yirritja convergèrent vers ce lieu pour « trouver » le timbre juste de leur instrument avant de le rapporter sur leurs territoires respectifs. Ces instruments très courts appelés *dhadalal* sont « joués » par les esprits *mokuy* des différents clans pour signaler la tenue des cérémonies publiques *garma* dans la région. L'instrument de Murayana, qui ressemble à une réplique miniature du mât garayurru, fut confectionné pour le rituel de l'échange *marradjiri* de Milingimbi et utilisé au cours du Festival Garma quelques mois plus tard.

Le jour de la clôture de la cérémonie, les dirigeants du clan Gupapuyngu-Daygurrurrurri convoquèrent une réunion des anciens afin de légiférer sur l'approche à adopter pour promouvoir la solidarité retrouvée du groupe aux yeux des autres clans. C'est à cette occasion que Joe Gumbula présenta l'idée de l'archive numérique gupapuyngu, déjà mise en œuvre par sa propre branche du clan, où seraient consignés au fur et à mesure documents historiques (reproductions de peintures, objets, photographies et enregistrements ethnographiques) et témoignages contemporains. Trois DVD réalisés à partir des premières images de la cérémonie *marradjiri* démontraient comment la démarche patrimoniale pouvait être entreprise en collaboration avec des parties extérieures tout en restant fermement placée sous la direction des anciens qui conservaient la prérogative de décider de ce qui leur semblait « bon à archiver ». L'étymologie grecque du mot « archive », comme l'a fameusement rappelé Derrida (1995), renvoie non seulement au dépôt et à la conservation des documents officiels dans la demeure des magistrats, mais aussi au pouvoir de les interpréter. Similairement, l'archive yolngu, comme les cérémonies, en tant que dépôts virtuels de la mémoire collective, implique des responsabilités connexes aux droits d'interprétation.

« Selon la philosophie yolngu, ce qui se passe habituellement, la procédure légitime à respecter avant d'entreprendre le travail sur le terrain pour appliquer la Loi yolngu, consiste à définir et à identifier la trame des droits et des obligations, le système de permis qui relie tous les groupes. Comme lorsque l'on suit les pères et les fils, et que l'on continue comme ça. Nous avons discuté de ces questions avec les trois anciens du clan Gupapuyngu. À cet instant, ils ont

fait naître quelque chose dans leur esprit, ils ont décidé que le moment était venu de se présenter au public, de partager nos histoires ancestrales. Il s'agit de programmes éducatifs, c'est de cela que les anciens des trois côtés [les fils des frères Djäwa, Mungunu et Lipundja] parlaient. Une fois décidés, nous avons élargi nos idées aux autres groupes. Nous en avons d'abord parlé entre nous, puis aux autres groupes, comme *yothu yindi* (Z)c/M(B). Nous nous sommes assis et nous avons donné du travail aux *yothu* ((Z)c), les managers de la moitié Dhuwa [...]. Et c'est comme cela que cela s'est passé. » (Joe Gumbula, com. pers., 2004)

Cette explication du processus et de la mise en pratique des décisions d'ordre rituel, révèle le rôle de déclencheurs que jouèrent ces événements pour la première participation du clan au Festival Garma. L'annonce « Murayana va à Garma cette année! » allait devenir un slogan populaire dans les mois qui suivirent pour annoncer dans toute la région et au-delà la venue des Gupapuyngu au festival. La cérémonie d'échange *marradjiri* s'achevait donc ainsi sur la décision concertée de poursuivre une campagne de représentation publique autour de la figure emblématique de Murayana, une entité dont les actions permettent de cristalliser sur la piste de danse les identités de groupes qui se revendiquent « les mêmes » en vertu d'une origine mythique commune.

### Le Festival Garma : de la diplomatie au spectacle de la culture

#### *Le Festival Garma de culture traditionnelle*

Le Festival Garma rassemble pendant quatre jours plusieurs centaines de visiteurs venus découvrir la culture traditionnelle yolngu à travers une série d'ateliers, de performances, de conférences et d'excursions dans le *bush*<sup>10</sup>. La logistique et la programmation du festival sont gérées par la *Fondation Yothu Yindi*, un établissement créé en 1990 par un ensemble de clans de la péninsule de Gove pour promouvoir le développement d'activités économiques, le partage des savoirs, le maintien et la transmission de la culture<sup>11</sup>. Les organisateurs prennent aussi en charge le déplacement, l'hébergement et la restauration de la dizaine de groupes invités à participer à la cérémonie *garma* qui achève chaque soir la journée des

festivaliers. En 1999, lors de la première édition du festival, Galarrwuy Yunupingu, un dirigeant du clan gumatj<sup>12</sup> et l'une des principales personnalités politiques aborigènes en Australie, alors président du Conseil Foncier du Nord (*Northern Land Council*), remit au professeur Marcia Langton, chaire des Études indigènes à l'université de Melbourne, une convocation sous la forme d'une baguette de bois gravé (*maak*) afin qu'elle transmette cette invitation aux recteurs des grandes universités australiennes. Le motif en diamant recouvrant le bois représentait un feu ancestral dont la trajectoire mythique est chantée par de nombreux clans de la moitié Yirritja et dont les instigateurs espéraient « la propagation à toute l'Australie » (Langton et Ma Rhea, 2005 : 47). Par ce geste symbolique, les instigateurs du festival appelaient les universités à s'impliquer dans des projets de recherche et d'enseignement participatifs et à réfléchir ensemble aux intersections possibles entre les traditions intellectuelles aborigènes et occidentales. D'un point de vue politique, il s'agissait d'ouvrir les yeux des représentants du gouvernement australien sur la complexité du savoir traditionnel et sur sa valeur pour l'ensemble de la société australienne contemporaine (Langton et Ma Rhea, 2005 : 47-48).

Le site sur lequel se déroule le festival et où campent les visiteurs et les familles yolngu se déploie autour d'une immense piste de sable dominée par une sculpture de six mètres de haut de Ganbulabula, le principal *mokuy* Gumatj, qui réside dans la forêt d'eucalyptus environnante. Situé à plus d'une demi-heure en voiture de Nhulunbuy, la seule ville blanche de la région, l'endroit avait abrité pendant dix ans le collège aborigène de Dhupuma, un établissement scolaire pilote dont sont issus de nombreux dirigeants de la classe politique actuelle. *Dhupuma*, le nom alternatif du site de Gulkula, se traduit par « regarder en l'air », mouvement caractéristique du *mokuy* Ganbulabula, le *mokuy* gumatj qui, comme son homologue gupapuyngu Murayana, se déplace les yeux rivés vers la cime des arbres, à la recherche de ruches d'abeilles. Raymatja Marika, linguiste et éducatrice estimée de l'école de Yirrkala, explique ainsi le lien entre les *mokuy* des différents clans de la moitié Yirritja :

« [...] avant, Ganbulabula était un homme Gupapuyngu qui s'appelait Murayana. Il tua un requin, sa mère, et traversa la région en courant, d'endroit à endroit, changeant son identité, de Gupapuyngu,

10. Pour les spectateurs payants, le festival présente une occasion unique de se rendre dans cette région isolée de l'Australie dont l'accès demeure en grande partie régulé par un système de permis géré par le Conseil foncier du Nord.

11. Site de la *Yothu Yindi Foundation*, [http://www.garma.telstra.com/yy\\_foundation.htm](http://www.garma.telstra.com/yy_foundation.htm).

12. Depuis l'établissement de la mission de Yirrkala en 1935, et l'implantation sur la péninsule de Gove de la plus grande mine de bauxite au monde en 1963, plusieurs membres du clan Gumatj ont occupé des responsabilités politiques diverses et sont devenus d'importants porte-paroles des droits autochtones en Australie. Au terme de longues batailles juridiques, le clan compte aussi parmi les principaux bénéficiaires des *royalties* versées par la compagnie minière Rio Tinto Alcan aux propriétaires traditionnels aborigènes depuis la ratification de l'ALRA (NT) 1976.



à Liyalanmiri, Dhalwangu, Manggalili, Munyuku, Madarrpa, Ritharrngu, Guyamirrilili, Warramiri, Wangurri, Lamamirri, et Gumatj [noms de clans de moitié Yirritja]. Il traversa la forêt en courant, balayant les mouches de son visage comme il cherchait du miel dans les arbres en fleurs. » (<http://www.garma.telstra.com/1999/gbackground.htm>)

D'après ce récit, le Ganbulabula des Gumatj et le Murayana des Gupapuyngu apparaissent comme deux identités singulières d'un même prototype. En cela, ils sont, comme les différents clans qu'ils connectent, « les mêmes mais différents », un concept clé de la pensée classificatoire et des dynamiques identitaires en Terre d'Arnhem. Plutôt que de voir les groupes yolngu comme des formations cloisonnées au sein de frontières rigides, ce que le terme réifié de « clan » laisserait entendre, Keen (1994) propose de concevoir l'identité des « clans » yolngu, à l'instar de l'identité des lieux dont ils proviennent, comme se déployant dans de multiples directions à partir d'un point central.

« Les connexions entre de telles identités ne sont pas celles d'ensembles fermés mais de "ficelles" de connectivité ouvertes et extensibles. » (Keen, 1995 : 502)

Les cérémonies *garma* offrent le contexte privilégié où ces « ficelles » sont étendues, renouées et actualisées et où les identités de groupe sont renégociées, chacun pouvant choisir à travers sa performance de souligner la différence ou au contraire d'affirmer un rapprochement spirituel avec les autres participants. C'est cette proximité que les Gupapuyngu choisirent de mettre en scène en orchestrant une rencontre entre les *mokuy* des deux groupes.

#### *La mise en œuvre d'un programme cérémoniel public*

Chaque jour pendant le festival, plusieurs groupes de danseurs d'une cinquantaine de personnes se succèdent sur la piste centrale pour représenter les clans participants et interpréter les cycles de danses totémiques associés à leurs différents territoires. En Terre d'Arnhem, comme ailleurs en Australie, les danses totémiques réalisées en contexte cérémoniel font plus que représenter les épisodes mythiques. Chants, danses et peintures corporelles accomplissent une transfiguration du corps des interprètes qui disent ainsi « devenir » les principes ancestraux eux-mêmes (Glowczewski, 1991 : 91-92 ; De Largy Healy, 2010c). À travers la performance rituelle, les danseurs actualisent les actions ancestrales en les transformant en formes visibles et incarnées, en empreintes (*djalkirri*) (Tamisari, 2000 : 283). Le corps peint se conçoit alors comme une articulation spatio-temporelle entre les individus, les

ancêtres et les lieux sur lesquels ils ont laissé leur trace (Tamisari, 1998 ; De Largy Healy, 2007b). En tant qu'« ombre » des êtres créateurs (*mali*), les peintures sont une manifestation sensible du pouvoir ancestral (*marr*) (Thomson, 1975). Les motifs peints (*miny'tji*) expriment une identité relative à une terre totémique spécifique ainsi qu'une affiliation à un ensemble rituel plus étendu qui comprend les groupes dont les territoires sont traversés par des êtres créateurs communs.

« Le groupe des Gupapuyngu représente Murayana. Quand ils se peignent, cela nous fait remonter au temps où les deux *mokuy* se sont rencontrés... C'est ce Murayana qui est allé à Garma. » (Joe Gumbula, comm. pers.)

Dans les jours qui précèdent l'ouverture officielle du festival, un groupe gupapuyngu d'une centaine de personnes, hommes, femmes et enfants, s'établit dans une zone boisée en retrait de la piste de danse principale et des zones réservées aux tentes des visiteurs non-aborigènes. Le campement fourmillait d'activités et les chants étaient repris d'un feu de camp à l'autre jusque tard dans la nuit. Des peintures corporelles étaient appliquées quotidiennement sur la peau des participants, les motifs révélant le thème principal de la chorégraphie prévue pour les performances de la fin d'après-midi. Des répétitions s'improvisaient régulièrement parmi les plus jeunes, sous les éclats de rire des danseurs confirmés. Chaque matin, les dirigeants rituels se réunissaient sous un vaste abri de branches construit au milieu du camp afin de décider des performances du jour et des procédures cérémonielles à suivre. C'est aussi sous cet abri que la politique diplomatique était discutée, en particulier les décisions concernant les modalités du *madjabala*, le don cérémoniel aux hôtes du festival. Les négociations tenues à l'envers du décor selon le strict respect des protocoles de l'échange diplomatique traditionnel légitimaient la réunion sur la piste de danse des *mokuy* Murayana et Ganbulabula, faisant de la reconfiguration des alliances politiques et rituelles l'enjeu du « véritable » *garma* (Yunupingu G., 2004 : 9). En effet, comme l'expliquent Christie *et al.* (2006 : 6) au cours des cérémonies *garma* :

« les individus travaillent en groupe (dansant, chantant, peignant, parlant), pour produire une nouvelle définition du ici-présent, afin de transposer dans le futur à travers des représentations de pratiques et d'événements ancestraux définies en collaboration une version du passé validée par tous. Ils œuvrent afin de produire un savoir commun tout en préservant (et en soulignant) leur individualité singulière basée sur des terres et une histoire qui leur sont propres. »

Conformément à ce qui se passe durant les cérémonies *garma*, la piste du festival sert à la

réactualisation publique de connexions ancestrales latentes. Joe Gumbula clarifie l'expression de l'alliance entre Gumatj et Gupapuyngu dans les termes suivants :

« Lorsque le Festival Garma débuta en 1999, Galarwuy Yunupingu commença à souligner certains aspects de la propriété foncière du clan Gumatj : tout est relié au *mokuy*, à Ganbulabula, à Gulkula, la terre, à l'environnement de Gulkula. Il y avait l'esprit d'un arbre qui dansait, un esprit dans la forêt, Ganbulabula qui déambulait, cherchant du miel. C'est ce même principe que nous Gupapuyngu détenons aussi. Ces deux groupes devaient donc se rencontrer, mais quand ? Cette année, le Festival Garma a montré que quelque chose s'est vraiment passé durant le temps de la création, le temps des êtres ancestraux, il y a très longtemps. Et ces deux-là, Ganbulabula et Murayana, se sont rencontrés, les ombres de ces deux icônes. Il y avait la création et il y avait la performance des Yolngu, de ces deux structures, de ces deux entités qui représentent notre totem à travers les deux héritages culturels : le patrimoine des Gumatj et celui des Gupapuyngu. C'était là tout le sens du don du *dhadalal* [trompe de bois courte], la création du peuple Gumatj et du peuple Gupapuyngu. Et nous sommes devenus une fraction de ces objets, nous sommes devenus une fraction de ces deux *madayin* [sacra] et de leur système, de la danse, la création de la terre, le lieu. Donc ces deux-là se rencontrent vraiment, dans un système de *madayin*, et ensuite les Yolngu poursuivent le mouvement. Les hommes continuent afin que les choses deviennent réalité. Et la performance de ces choses réelles, celles qui touchent le cœur des gens, leur esprit, leur comportement et leurs actions futures, est devenue de plus en plus forte jusqu'à la fin du festival. » (Extrait d'entretien)

Le premier et le quatrième et dernier jour du festival, les danseurs gupapuyngu choisirent de se peindre du motif de l'igname *gakundurr*, peinture associée à la forêt et aux *mokuy* de la moitié Yirritja. Deux jeunes hommes qui s'étaient distingués quelques mois plus tôt durant la cérémonie *marradjiri* furent désignés par les experts rituels gupapuyngu pour figurer l'esprit Murayana, comme celui-ci dansait à travers les arbres, à la recherche de miel, balayant son visage d'une branche d'eucalyptus pour en chasser les insectes. Dans une version gumatj de cette même danse, une séquence similaire est interprétée par le *mokuy* Ganbulabula, l'action mythique se déroulant précisément à Gulkula, le site du festival.

Pour les performances du deuxième et du troisième jour, les danseurs gupapuyngu arboraient sur le torse le motif « squelette de poisson-chat » (*birrinymal*), une autre peinture appartenant à leur répertoire *garma* qui représente la fine structure osseuse du poisson en blanc sur un fond jaune. Le poisson-chat (*mambiri*), dont l'image

stylisée apparaît notamment sur les urnes funéraires, signifie les esprits des défunts gupapuyngu s'appêtant à retourner vers le réservoir spirituel du clan ; les morts sont d'ailleurs aussi désignés par le terme *birrinymal*. Au terme d'une série de danses représentant les différents totems du clan, associés cette fois-ci aux plaines alluviales, les Gupapuyngu présentèrent à leurs hôtes une plaque de bois peinte du même motif. Par ce don cérémoniel, ils concédaient au clan Gumatj certains droits sur cette image, notamment celui de pouvoir la peindre dans certaines circonstances rituelles particulières, pour mettre en avant l'alliance des groupes. Lors de la dernière performance, les Gumatj réciproquèrent en offrant à leurs invités le *dhadalal* (courte trompe de bois) du *mokuy* Ganbulabula, semblable à l'instrument joué par Murayana. Comme le clarifie Joe Gumbula, l'échange de dons (*madjabala*) est un élément central des cérémonies *garma*.

« C'était le programme principal. C'est ça le véritable *garma*... Les personnes ou le groupe qui organisent et dirigent la cérémonie sont ceux qui demandent aux autres de venir, qui les invitent à participer. Ce dont nous avons été témoins [au Festival] Garma cette année remonte à cette histoire yolngu, à la façon dont ils coopèrent avec d'autres groupes. [Les clans invités] sont accueillis sur leur terre, sur leurs sites, à travers leurs chants. C'est ce que vous avez vu dans l'échange de dons. Cela fonde l'honneur de la personne, l'honneur des gens qui organisent le festival et les danses cérémonielles. Ce sont les membres du clan Gumatj. Ils ont présenté un don aux Gupapuyngu afin que le public puisse comprendre ce qu'est vraiment *garma*, ce qu'est une véritable cérémonie. Tout cela est représenté à travers le don d'articles tel que nous avons pu l'observer. Les Gupapuyngu ont présenté *birrinymal*, le squelette du poisson-chat, à Galarwuy, l'organisateur et le propriétaire du *garma*. Puis, en signe de reconnaissance et de bonté, pour remercier ce groupe d'avoir dansé sur sa piste cérémonielle, pendant ce Garma, il nous a présenté un *dhadalal* le *yidaki* que Ganbulabula utilisait. Ce sont là les deux concepts de Murayana dont nous parlions : le Murayana Gupapuyngu et Ganbulabula, le *mokuy* du clan Gumatj. » (Extrait d'entretien)

Afin d'expliquer aux spectateurs du grand public la signification des échanges rituels qui avaient lieu sur le terrain *garma*, les directeurs du Centre des Savoirs de Galiwin'ku, choisirent de s'exprimer durant le symposium, un espace académique réservé à des formes de présentations plus universitaires. Au cours d'une session consacrée à la participation inaugurale des Gupapuyngu au festival, ils commentèrent un diaporama illustrant les moments clés du cheminement de leur *mokuy* Murayana à Gulkula<sup>13</sup>. Ils

13. À cette première communication multimédia intitulée « *Murayana is coming to garma this year* » (2004) qui fut co-éditée avec l'auteur et présentée avec Joe Gumbula lors d'un symposium sur les festivals autochtones organisé à Cairns par

montrèrent des images de leur terre ancestrale, Djiliwirri, filmées lors d'un séjour de recherches qui réunit sur ce lieu, après des décennies d'absence, les descendants de Tom Djäwa ainsi que deux anthropologues, un ethnomusicologue et un conservateur de musée (De Largy Healy, 2008b). « Toutes les peintures mènent à Djiliwirri, » explique Joe Gumbula, « tout provient de Djiliwirri, toutes les cérémonies, les cycles de chants sont attachés à la terre, aux gens, à ce lieu ». La terre de Djiliwirri est caractérisée par une enfilade imposante d'eucalyptus à écorce papyracée (*mayku*) qui sont conçus comme une manifestation ou une empreinte (*luku*) de Birkuda l'Abeille, le principal totem gupapuyngu : ces arbres, comme le *mokuy* Murayana qui réside dans ce lieu, servent de référents publics à l'ensemble du clan. L'explication donnée à l'audience de la signification de ces arbres s'avéra essentielle pour comprendre l'importance du rituel qui venait d'être interprété sur le terrain *garma* par les membres des deux clans.

En effet, juste avant la remise solennelle de la peinture du poisson-chat à leur hôte, les danseurs gupapuyngu interprétèrent la danse du bâton à fouir (*ganiny*), une séquence qui édicte les actions d'un groupe de *mokuy* en train de percer l'écorce d'un eucalyptus afin de récolter le miel enfoui dans le tronc. Comme Galarrwuy Yunupingu plantait ses pieds dans le sable et serrait les poings au-dessus de sa tête, ses coudes formant ainsi un losange, autre symbole de l'eucalyptus de Djiliwirri et du totem Abeille du clan, les danseurs feignirent d'enfoncer le bâton dans son torse. Au moment de l'impact supposé entre les deux bois, les chanteurs vocalisèrent le « cri » de l'eucalyptus, l'envol brusque de l'essaim et le bourdonnement des abeilles, rendant ainsi présent à Gulkula le site de Djiliwirri où se déroula l'épisode mythique. Deux clans, deux terres et deux êtres ancestraux se rencontrèrent ainsi à Garma. Joe Gumbula explique :

« Les choses concrètes que nous faisons au milieu du terrain cérémoniel, de la piste *garma*, racontaient en fait l'histoire pour d'autres gens aussi. Nos actions témoignaient de la Constitution juridique yolngu. Et cette beauté est ressortie durant le symposium, le forum que nous avons animé. Je vais maintenant emporter avec moi l'esprit et l'autorité des Gumatj, car ils ont transféré le présent aux Gupapuyngu. Et maintenant ils savent que cela va se répéter. Cela va se répéter, mais nous ne savons pas encore à quel *garma*. » (Extrait d'entretien)

Le Festival apparaît ainsi comme la première d'une série de cérémonies *garma* qui auront lieu

sur d'autres sites. L'échange diplomatique *madjabala* effectué au vue du public perpétua la trame d'échanges rituels en inscrivant le site du Festival sur une cartographie sacrée commune aux deux clans.

## Conclusion

La piste cérémonielle du Festival Garma permit aux Gupapuyngu d'agir à plusieurs niveaux. En répondant à l'invitation des organisateurs gumatj, le clan réaffirmait et consolidait publiquement son alliance avec l'un des clans les plus puissants de la région. La présence de l'audience non aborigène concourait à l'authentification des événements qui se déroulaient sur la piste de danse et à la légitimation d'une stratégie de communication interculturelle fondée sur l'interprétation toujours innovante des traces du passé. Tout se passait comme si le site du festival, comme les terrains cérémoniels *garma* traditionnels, où la performance donne lieu à une reconfiguration contextuelle des alliances et du sens, devenait un lieu de tous les possibles, à la croisée des trames ontologiques singulières de chaque clan, pensable par toutes les parties de l'échange et conducteur d'un savoir partagé en mouvance au sein d'un réseau yolngu étendu.

Les actions des *mokuy* chasseurs de miel et l'héritage historique des dirigeants du passé furent actualisés sur le site afin de donner du sens à une cérémonie d'échange contemporaine réalisée en public. La rencontre entre Murayana et Ganbulabula sur la piste de danse, expliquée verbalement dans le cadre du symposium, permit d'envoyer un message important aux spectateurs : « les Gupapuyngu sont forts, ils connaissent leur loi ancestrale (Rom) et ils ont décidé que le temps était venu de transposer leur patrimoine culturel dans le domaine public pour que leurs accomplissements soient reconnus et enregistrés » dit Joe Gumbula (comm. pers, 2004).

Le Festival Garma, à l'image du terrain cérémoniel traditionnel dont il porte le nom, apparaît donc comme un cadre efficace pour la production d'un savoir nouveau qui se partage en public. L'enjeu de la performance se trouve en effet dans la transposition signifiante de liens ancestraux et historiques spécifiques dans le présent, à la base d'une représentation de soi aux autres. Dans le contexte interculturel du Festival Garma, cela passe aussi bien par l'intercorporalité de la danse que par des formes d'apprentissage plus académiques comme le

une équipe de recherche franco-australienne (LAS-CNRS, James Cook University, University of Melbourne) (voir Glowczewski et Henry, 2007), s'ajouta un mois plus tard une seconde présentation délivrée durant la conférence annuelle de l'*Australian Anthropological Society* à Melbourne. La deuxième partie, intitulée « *Murayana has been to Garma this year* » incluait une compte-rendu de la performance des Gupapuyngu au Festival Garma qui venait de s'achever.

symposium. Ce n'est qu'à cette condition que le Festival peut instiller du sens aux manifestations culturelles et contribuer au repositionnement des groupes yolngu dans le monde et par rapport aux autres clans. Ces interprétations performatives et sensorielles des traces du passé constituent une méthodologie de recherche qui permet d'enrichir la connaissance de la Loi ancestrale et de prendre des décisions éclairées dans la vie politique contemporaine.

## BIBLIOGRAPHIE

- BORSBOOM Adrianus, 1978. *Maradjiri: A Modern Ritual Complex in Arnhem Land, north Australia*, Nijmegen, Katholieke Universiteit.
- CHRISTIE Michael, Helen VERRAN, Bryce ANBINS-KING, Trevor VAN WEEREN and Wulumdhuna YUNUPINGU, 2006. Designing Digital Knowledge Management Tools with Aboriginal Australians. Performative knowledge making, Darwin, Charles Darwin University (<http://www.cdu.edu.au/centres/ik/pdf/DDKMT-AA.pdf>).
- CHRISTIE Michael and Raymattja MARIKA, 1995. Yolngu Metaphors for Learning, *International Journal of the Sociology of Language* 113, pp. 59-62.
- COUNCIL OF AUSTRALIAN MUSEUM ASSOCIATIONS, 1993. *Previous possessions, new obligations: policies for museums in Australia and Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples*, Melbourne, The Council Press.
- DE LARGY HEALY Jessica, 2004. Do campo ao arquivo digital: Performance, interação e Terra de Arnhem, Austrália, *Horizontes Antropológicos* 21, pp. 67-95.
- , 2007a. La généalogie du dialogue : histoires de terrains en Terre d'Arnhem australienne, in B. Glowczewski and R. Henry (éds), *Le Défi Indigène : entre spectacle et politique*, Paris, Aux Lieux d'être éditions, pp. 67-88.
- , 2007b. Corps des hommes, présence des ancêtres : la peinture corporelle aborigène dans le nord de l'Australie, *Corps* 3, pp. 49-55.
- , 2008a. « Ma grand-mère, ma Colonne Vertébrale » : la relation *märi-gutharra* en Terre d'Arnhem australienne, in F. Douaire-Marsaudon (éd.), *Grand-mère, grand-père. Liens, figures et exercices de la grand-parentalité en Asie et dans le Pacifique*, Marseille, Presses universitaires de Provence, pp. 111-136.
- , 2008b. The Spirit of Emancipation and the Struggle with modernity: land, art, ritual and a digital knowledge documentation project in a Yolngu community, Galiwin'ku, Northern Territory of Australia, PhD Thesis, Melbourne and Paris, The University of Melbourne, École des hautes études en sciences sociales.
- , 2010a. L'art de la connexion : traditions figuratives et perception des images en Terre d'Arnhem australienne, in P. Descola (éd.), *La Fabrique des Images*, Paris, Somogy éditions/MqB, pp. 146-161.
- , 2010c. Peindre le corps et nourrir l'esprit: les peintures corporelles des Aborigènes d'Australie, in G. Boëtsch, D. Chevê et H. Claudot-Hawad (éds), *Décors des corps en couleur. La construction chromatique de l'apparence*, Paris, CNRS Éditions, pp. 315-122.
- , 2010b. Karel Kupka et les Maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem. La biographie d'une collection d'art aborigène, *Gradhiva* 12, pp. 198-217.
- DE LARGY HEALY Jessica et Barbara GLOWCZEWSKI, 2005. *Pistes de Rêves : Voyage en Terres aborigènes*, Paris, éditions du Chêne.
- DE LARGY HEALY Jessica et Joe N. GUMBULA, 2007. « Yolngu Wunguli » : Au-delà de l'image. L'esprit et la projection ancestrale dans l'art contemporain yolngu, in L. Strivay et G. Le Roux (éds), *La Revanche des genres. Art contemporain australien*, Paris, Aïnu Production, pp. 64-79.
- DERRIDA Jacques, 1995. *Mal d'Archive*, Paris, Galilée.
- DUSSART Françoise, 2000. *The Politics of Ritual in an Aboriginal Settlement: Kinship, Gender and the Currency of Knowledge*, Washington, The Smithsonian Institution Press.
- GLOWCZEWSKI Barbara, 1991. *Du Rêve à la Loi chez les Aborigènes. Mythes, rites et organisation sociale en Australie*, Paris, PUF.
- , 1999. Négociations Pour la fabrication et la distribution d'un CD-ROM : Yapa, art rituel du Désert central australien, *Journal des anthropologues* 79, pp. 81-97.
- , 2002. Culture Cult: Ritual circulation of inalienable objects and appropriation of cultural knowledge (North-West Australia), in M. Jeudy-Ballini and B. Juillerat (eds), *People and things - Social Mediation in Oceania*, Durham, Carolina Academic Press, pp. 275-302.

- , 2004. *Rêves en colère : alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien*, Paris, Plon.
- GLOWCZEWSKI Barbara et Rosita HENRY (éds), 2007. *Le défi indigène : entre spectacle et politique*, Montreuil, Aux Lieux d'être éditions.
- KEEN Ian, 1988. Yolngu Religious Property, in T. Ingold, D. Riches and J. Woodburn (eds), *Hunters and Gatherers*, volume 2: *Property, Power and Ideology*, Oxford, Berg, pp. 272-291.
- , 1994. *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion: Yolngu of Northeast Arnhem Land*, Oxford, Oxford University Press.
- , 1995. Metaphors and Metalanguage: «Groups» in Northeast Arnhem Land, *American Ethnologist* 22 (3), pp. 502-527.
- , 2006. ANCESTORS, Magic, and exchange in Yolngu doctrines: extensions of the person in time and space, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 12 (3), pp. 515-530.
- KUPKA Karel, 1972. *Peintres aborigènes d'Australie*, Paris, Société des Océanistes, Publications de la Société des Océanistes 24.
- LANGTON Marcia and Zane MA RHEA, 2005. Traditional Indigenous biodiversity-related knowledge, in M. Langton and M. Nakata (eds), *Australian Indigenous Knowledge and Libraries*, Canberra, Australian Academic and Research Libraries, pp. 47-72.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1949. *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF.
- MACKNIGHT Campbell, 1976. *The Voyage to Marege: Macassan Trepangers in Northern Australia*, Melbourne, Melbourne University Press.
- MAGOWAN Fiona, 2000. Dancing with a Difference: Reconfiguring the Poetic Politics of Aboriginal Ritual as National Spectacle, *The Australian Journal of Anthropology* 11(3), pp. 308-321.
- MORPHY Howard, 1991. *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press.
- PARSONS Michael, 2002. «Ah that I could convey a proper idea of this interesting wild play of the natives»: corroborees and the rise of Indigenous Australian cultural tourism, *Australian Aboriginal Studies* 1, pp. 14-26.
- PETERSON Nicolas and Bruce RIGSBY (eds), 2005. *Donald Thomson, the Man and Scholar*, Melbourne, Academy of the Social Sciences in Australia.
- RUDDER John, 1993. *Yolngu Cosmology: An Unchanging Cosmos Incorporating a Rapidly Changing World*, PhD. Thesis, Canberra, Australian National University.
- TAMISARI Franca, 1998. Body, Vision and Movement: In the Footprints of the Ancestors, *Oceania* 68, pp. 249-270.
- , 2000. The Meaning of the Steps in Between: Dancing and the Curse of Compliments, *The Australian Journal of Anthropology* 11 (3), pp. 274-286.
- TAMISARI Franca et Elizabeth MILMILANY, 2003. Dhinthun Wayawu: looking for a pathway to knowledge: towards a vision of Yolngu education in Milingimbi, *Australian Journal of Indigenous Education* 32, pp. 1-10.
- THOMSON Donald, 1975. The concept of «marr» in Arnhem Land, *Mankind* 10, pp. 1-10.
- WARNER Lloyd, 1937. *A Black Civilization: A Social Study of an Australian Tribe*, New York, Harper and Brothers.
- WEINER Annette, 1992. *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*, Berkeley, University of California Press.
- WILD Stephen (ed.), 1986. *Rom: an Aboriginal ritual of diplomacy*, Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies.
- WILLIAMS Nancy, 1986. *The Yolngu and their Land: A System of Land Tenure and the Fight for its Recognition*, Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies.
- YUNUPINGU Galarrwuy, 2004. Garma 2004: Unity, Sharing, in D. Dundler (rep.), *The Koori Mail* (25 août), pp. 9-12.
- ZORC Paul, 1996. *Yolngu-Matha Dictionary*, Batchelor, Batchelor College.