Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

24 | 2016

ARTchives

Archives sonores et médiation de l'ancestral dans le film *Two Brothers at Galarra* (Terre d'Arnhem, Australie)

Sound archives and the mediation of the ancestral in the film Two Brothers at Galarra

Jessica De Largy Healy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3256>

DOI : 10.4000/gradhiva.3256

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 7 décembre 2016

Pagination : 50-81

ISBN : 978-2-35744-094-4

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Jessica De Largy Healy, « Archives sonores et médiation de l'ancestral dans le film *Two Brothers at Galarra* (Terre d'Arnhem, Australie) », *Gradhiva* [En ligne], 24 | 2016, mis en ligne le 07 décembre 2019, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3256> ; DOI : 10.4000/gradhiva.3256

Archives sonores et médiation de l'ancestral dans le film *Two Brothers at Galarra*

(Terre d'Arnhem, Australie)

par Jessica De Largy Healy

En 2007, la communauté aborigène de Yirrkala, située au nord-est de la Terre d'Arnhem, inaugurerait le projet Mulka, une archive numérique locale doublée d'un centre de production de médias. Le court métrage *Two Brothers at Galarra* (21 min 19 s, 2008) est l'une des créations filmiques les plus audacieuses du centre. Il met en images trois chants enregistrés par un ethnomusicologue un demi-siècle plus tôt, relatant la résolution rituelle d'un conflit qui opposa deux frères, Binydjarrpuma et Nyepaynga. Il montre leur cheminement à travers le paysage jusqu'au site de Galarra, lieu de leur ultime affrontement. Figurant quatre générations d'hommes du clan des protagonistes, formes anciennes et nouvelles de narrations sont mises en abyme dans le film, transmettant une expression esthétique de la mémoire et de l'expérience du temps.

mots clés

archives sonores et
visuelles, film, création,
Aborigènes australiens

1. Le film est accessible sur la chaîne YouTube du Mulka Project : <https://www.youtube.com/watch?v=cGWWEQxD-WY>. Traduction de l'auteure.

Des étincelles crépitent dans l'obscurité, la caméra zoome sur la crête d'un feu de camp. On entend le son lointain des voix à l'arrière-plan. Alors que les flammes commencent à lécher l'écran, le titre du film s'affiche : *Two Brothers at Galarra – Bulungani Nunggattji*, suivi de l'avertissement « Inspiré de faits réels, relatés et chantés par Mathulu et Binydjarrpuma Munyarryun ». Le visage d'un vieil homme apparaît progressivement, en un fondu enchaîné, derrière le feu. C'est Mathulu, l'un des auteurs du récit et narrateur de l'histoire. S'adressant à une audience invisible, le regard tourné vers les braises, il annonce : « D'accord, je vais vous parler. Je vais raconter l'histoire ? Cette histoire-là. » Quelqu'un acquiesce et il poursuit d'une voix lente et assurée : « C'est l'histoire de Binydjarrpuma et Nyepaynga. Ils avaient une mère mais des pères différents. Une mère et des pères différents. L'un était du clan dhalwangu, l'autre du clan wangurri. Les Yolngu possèdent une loi pour le mariage des hommes et des femmes. La loi de nos ancêtres d'un temps très lointain. Les femmes rendaient les hommes jaloux en étant avec plusieurs hommes. Des hommes différents. Les gens se disputaient toujours à cause de cela. Ces deux frères se disputèrent pour cette raison. Ils y furent contraints¹. »

Ainsi commence le court métrage *Two Brothers at Galarra*, l'une des créations filmiques les plus audacieuses du Mulka Project, un centre d'archives et de production de médias établi en 2007 dans la communauté aborigène de Yirrkala, au nord-est de la Terre d'Arnhem. Depuis les expériences filmiques pionnières des Navajos orchestrées et documentées à la fin des années 1960 dans le Sud-Ouest américain par Sol Worth et John Adair (1972), l'intérêt des ethnologues pour les médias produits par les Aborigènes, les Amérindiens ou d'autres groupes autochtones est passé de l'étude sémiologique de ces nouvelles formes de communication visuelle à leur analyse en tant que pratique sociale et politique. Dans les années 1990, les travaux de Michaels (1994), Ginsburg (1991, 1994) ou Turner (1992, 1995) ont montré comment ces productions intégraient dans leur structure même et dans leur contenu les formes et les valeurs des relations sociales qu'elles médiatisaient à l'écran. Participant d'une démarche d'« activisme culturel » (Ginsburg 1991), les films produits par les autochtones apparaissent tant comme des supports de représentation de la culture, conçus dans une optique de préservation et de transmission, que comme des artefacts ou des performances générateurs de réalité sociale et culturelle. À ce titre, les films peuvent être appréhendés comme des « documents ethnographiques contemporains » (Loizos 1993 : 14) dont il est possible, comme pour d'autres types de créations culturelles, d'analyser les processus de fabrication, le statut et les effets.

D'une durée de vingt et une minutes et dix-neuf secondes, le film *Two Brothers at Galarra*, accessible sur la chaîne YouTube du centre, met en images une série de six chants cérémoniels, dont trois furent enregistrés par l'ethnomusicologue américain Richard A. Waterman en 1952 (AMH 2009). D'un genre musical appelé *manikay*, ceux-ci, dont chaque clan détient plusieurs séries, racontent les déplacements des êtres ancestraux à travers le paysage et l'institution de la Loi sacrée sur les différents territoires de la région yolngu. Relatant la résolution rituelle d'un conflit ayant opposé deux frères vingt ans plus tôt, peu avant l'implantation de la mission méthodiste de Yirrkala dans

fig. 1

Photogramme du film *Two Brothers at Galarra*, 2008.
Avec l'aimable autorisation
de The Mulka Project.

la péninsule de Gove, les trois chants de 1952 sont interprétés par Binydjarrpuma, l'un des frères protagonistes de l'histoire, et Mathulu, son fils classificatoire (BS) qui, un demi-siècle plus tard, se fait donc le narrateur du récit à l'écran. À partir des enregistrements de 1952 et de séquences chantées filmées en 2007 sur les lieux historiques de l'action, près de l'actuelle microcommunauté aborigène de Dhalinybuy, Mathulu propose une nouvelle interprétation audiovisuelle de ces événements, en utilisant les chants cérémoniels comme trame narrative du film. L'enchaînement des séquences musicales, anciennes et nouvelles, permet de reconstituer le cheminement des deux frères à travers le paysage jusqu'au site de Galarra, terrain de leur ultime affrontement.

Au croisement de plusieurs genres cinématographiques, empruntant à la forme documentaire, au film expérimental et au docufiction, *Two Brothers at Galarra* se présente comme un objet hybride particulièrement intéressant pour penser le rôle de l'archive dans la créativité artistique des Yolngu. L'usage des enregistrements sonores permet ici de juxtaposer comme par collage les différents temps narratifs du mythe, de l'histoire et du rituel pour offrir à l'écran une nouvelle interprétation du passé. Mettant en scène, dans des lieux précis, quatre générations du clan wangurri, les diverses formes de narrations chantées, parlées, dansées et jouées par les acteurs sont mises en abyme pour transmettre par l'image une expression singulière et esthétique de la mémoire, du passé et de l'expérience du temps.

En un essai d'anthropologie filmique, cet article s'efforcera de saisir les ressorts narratifs de cette création dans toute leur complexité audiovisuelle. En suivant la progression des six chants retranscrits dans le film, il s'agira de comprendre comment, en associant d'un côté les formes expressives de l'histoire orale et de la performance cérémonielle, et de l'autre des archives ethnographiques et les propriétés mimétiques des technologies d'enregistrement, les Yolngu mobilisent leur patrimoine audiovisuel pour concevoir de nouveaux dispositifs mémoriels. Cet exemple donnera l'occasion de voir comment les réalisateurs aborigènes réinvestissent des héritages multiples dans leur processus de création, reproduisant et transmettant sous de nouvelles formes leurs relations à l'histoire et à la mémoire.

La réappropriation créative des archives en Terre d'Arnhem **De l'usage des enregistrements sonores aujourd'hui**

Laissant Mathulu, le narrateur, à son feu de camp, la seconde séquence du film s'ouvre par un panoramique sur un paysage de savane tropicale inondée, les fins troncs de melaleucas se reflétant sur la surface sombre d'un vaste marécage. On entend le chant de «*Badalmul*» (melaleucas), interprété par Binydjarrpuma et Mathulu en 1952. Ce dernier poursuit sous une forme musicale le récit du vieil homme là où il l'avait laissé, projetant le spectateur dans une reconstitution lyrique des événements passés. Dès les premières notes, deux hommes apparaissent à l'arrière-plan, le corps recouvert d'argile blanche, avançant l'un derrière l'autre pour se frayer un passage à travers le marécage. Le premier est muni de plusieurs lances, le second d'un propulseur : ces deux acteurs vont figurer dans chaque séquence mettant en scène les enregistrements d'archives, pour rejouer

ci-contre

fig. 2

Donald Thomson,
Banygaliwuy, Nyepanga
et Binydjarrpuma,
Terre d'Arnhem, 1942.
The Donald Thomson
Ethnohistory Collection,
Museum Victoria. Avec
l'aimable autorisation de
la famille Thomson et du
Museum Victoria.

2. D'autres chants *manikay* plus anciens, enregistrés en 1949 et en 1952 lors de deux expéditions scientifiques menées par l'anthropologue australien Adolphus Elkin à l'ouest de la Terre d'Arnhem, furent largement diffusés en dehors de l'Australie (voir Elkin et Jones 1958). On peut les retrouver dans l'ancienne collection de disques du musée de l'Homme, partiellement consultable via la plateforme collaborative Telemata du Centre de recherche en ethnomusicologie, disponible sur : [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/corpus/CNRSMH_UniversityOfSydney/\(cotes CNRSMH_E_1951_008_001 et CNRSMH_E_1965_016_001\)](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/corpus/CNRSMH_UniversityOfSydney/(cotes%20CNRSMH_E_1951_008_001%20et%20CNRSMH_E_1965_016_001)).

3. Le premier apparaît sous le nom de « Slippery Pindjarbama » et le second sous celui de « Galaming ».

les actions des deux protagonistes telles que relatées dans les chants. Le chant de « *Badalmul* » décrit l'environnement marécageux traversé par deux êtres ancestraux du clan wangurri. Il évoque leur attitude de chasseurs, guettant leur proie tels des hérons à l'affût du poisson. Pour rappeler le conflit qui l'avait opposé à son frère vingt ans plus tôt, Binydjarrpuma choisit en 1952 ce chant du répertoire wangurri qui reprend un récit ancestral préexistant. L'histoire des deux frères entre donc elle-même dans un processus de mythologisation.

Le corpus d'une quinzaine d'heures recueilli par l'ethnomusicologue américain Richard A. Waterman (1914-1971) en 1952 réunit les premiers enregistrements de chants cérémoniels *manikay*² des Yolngu de Yirrkala (Waterman 1955 ; Toner 2007 : 98-102). Ceux-ci, habituellement interprétés à l'occasion de diverses cérémonies publiques (initiations, funérailles, échanges, diplomatie) le furent alors expressément à la demande de l'ethnomusicologue. Déposés initialement dans les archives de l'université de l'Indiana, les morceaux enregistrés sur bande magnétique sont composés d'une douzaine de courtes séquences interprétées par les chanteurs cérémoniels des principaux clans de la mission, dont l'insaisissable Binydjarrpuma, le dirigeant du clan wangurri, et son fils classificatoire Mathulu, alors un jeune homme (AMH 2009)³. Un demi-siècle plus tard, ayant pris la tête du clan, Mathulu est à l'initiative de la réactualisation filmée de trois de ces chants. En 1989, l'ethnomusicologue Jill Stubington (1994) rapportait à Yirrkala des copies sur cassettes audio du corpus enregistré par Waterman presque quarante ans plus tôt. « Treaty », le titre phare du groupe de rock yolngu Yothu Yindi, qui allait avoir un succès international et un retentissement politique important quelques années plus tard, fut directement inspiré par l'un de ces vieux enregistrements (Corn 2009).

Depuis les années 1970, les différents clans yolngu de la Terre d'Arnhem utilisent les technologies d'enregistrement et de diffusion sonores à leur disposition pour écouter, faire circuler et transmettre leurs chants *manikay*. Nombreux sont les experts cérémoniels de la région qui conservent sur des cassettes audio, soigneusement rangées avec d'autres artefacts à valeur sacrée (*dhuyu*) (paniers, cordelettes tressées, ornements en plumes et poils d'opossum, mèches de cheveux de défunts), la « voix » de leurs ancêtres, pour rejouer leurs versions des chants claniques et s'en inspirer dans leurs propres interprétations musicales. Avec l'avènement depuis une décennie des technologies numériques et de la téléphonie mobile dans le Grand Nord australien, les chants cérémoniels sont aujourd'hui capturés sur des téléphones portables, échangés par Bluetooth entre parents proches et même utilisés comme sonneries par certains, selon qu'ils sont en position de mère (M[B]), enfant ([Z]c) ou petit-enfant ([Z]Dc) vis-à-vis du répertoire clanique concerné (Deger et Gurrumuruwuy 2014). Avec ces nouveaux supports, les pratiques d'auto-enregistrement rejoignent par certains aspects la situation de « discomorphose » décrite par Hennion *et al.* (2000), qui permet l'écoute répétée de sons en l'absence de leur source, en dehors du contexte de leur performance. Ce phénomène de schizophonie (Schafer 1994), qui occasionne une rupture entre le son original et sa reproduction, n'a d'ailleurs pas été sans effets sur l'expérience de la musique et plus largement sur la créativité musicale aborigène dans le nord de l'Australie (Knopoff 2004). Le rapatriement

fig. 3

Portrait de Richard A. Waterman (1914-1971) sur le terrain, en Australie. Avec l'aimable autorisation de Chris Waterman.

4. Ses données, puis celles de ses successeurs, alimentèrent la longue controverse anthropologique sur la parenté « murngin », l'ancien nom donné aux Yolngu. Voir Lévi-Strauss 1949; Jorion et De Meur 1980.

5. Voir le site Internet du Mulka Project : <https://yirrkala.com/the-mulka-project>

6. Outre deux réalisateurs yolngu, l'équipe de réalisation de *Two Brothers at Galarra* comprenait également le documentariste australien Tom Murray. Ce dernier avait déjà produit plusieurs films dans la région (Murray et Collins 2004) : voir note 13.

numérique d'enregistrements ethnomusicologiques anciens dans les communautés a notamment entraîné la multiplication et la diversification notoires des chants et répertoires interprétés au cours des cérémonies (Treloyn et Charles 2015) et stimulé de nouvelles formes de créativité artistique.

Relativement confidentiel jusque dans les années 2000, l'accès aux nouvelles technologies s'est développé depuis. Avec le soutien du gouvernement du Territoire du Nord, par l'intermédiaire d'un nouveau département des bibliothèques et des centres des savoirs, plusieurs centres d'archives numériques ont en effet été créés dans diverses municipalités aborigènes du nord de l'Australie, permettant le rapatriement à plus grande échelle de matériaux provenant des collections muséales et des institutions culturelles et scientifiques du continent (De Lary Healy 2011a). Concernant les Aborigènes de la Terre d'Arnhem, terrain privilégié par l'anthropologie australianiste du xx^e siècle pour son isolement géographique, le nombre et la variété des sources ethnographiques potentiellement rapatriables sont considérables. En effet, plus d'une quarantaine de chercheurs et documentaristes ont œuvré dans le « bloc culturel yolngu » depuis l'ethnographie pionnière de l'Américain Lloyd Warner à la fin des années 1920, juste après l'implantation de la première des trois missions de la région⁴. Parmi les travaux de ce patrimoine, qui constitue une nouvelle source d'inspiration artistique et religieuse, on peut citer notamment : les photographies en noir et blanc prises par Donald Thomson dans les années 1930-1940, les dessins sur papier kraft recueillis par le couple des Berndt dans les années 1940, les enregistrements musicaux de Richard A. Waterman ou Alice Moyle dans les années 1950-1960, les remarquables collections de peintures sur écorce rassemblées dès les années 1930 pour les musées des grandes capitales occidentales, ou encore le corpus de films ethnographiques réalisés en nombre à partir de la fin des années 1940 par des personnalités telles que Roger Sandall, Cecil Holmes et surtout Ian Dunlop.

Le Centre Mulka de la municipalité de Yirrkala, en partie financé par les recettes de la vente d'art, a entrepris de regrouper depuis son ouverture en 2007 l'ensemble des ressources produites sur les habitants de l'ancienne mission. L'appellation « Mulka » choisie pour le centre d'archives est le nom d'une cérémonie publique, et le mot signifie également l'action de tenir ou de protéger. L'objectif de cette organisation est de « maintenir et protéger le savoir culturel yolngu du nord-est de la Terre d'Arnhem sous la direction des membres de la communauté⁵ ». Quelques années après leur inauguration, les archives du Centre Mulka comptaient plus de mille photographies, cinq cents fichiers audio et quarante-sept films anciens et nouveaux. Plusieurs membres de la communauté ont bénéficié d'ateliers de formation à la vidéo dispensés par Community Prophets, une agence de production de médias et de justice sociale, et une vingtaine de films ont depuis été gravés sur des DVD disponibles à la vente puis postés sur la chaîne YouTube du centre. La plupart d'entre eux ont été coréalisés à la demande des familles yolngu par l'équipe locale de tournage avec des professionnels venus de l'extérieur⁶.

Le contexte institutionnel en Australie

Les projets de rapatriement numérique des données aborigènes vers les communautés dites « sources » participent d'une politique culturelle, en

vigueur depuis les années 1990, fondée sur la reconnaissance de droits spécifiques des Aborigènes sur leurs collections muséales et scientifiques érigées en « patrimoine culturel », ainsi que sur la mise en pratique d'une éthique de la collaboration. Un important rapport (Council of Australian Museum Associations 1993) édicte ainsi une série de principes à l'attention des musées australiens touchant l'exposition, la conservation, la documentation des collections matérielles aborigènes, ainsi que leur mise à disposition pour la recherche et le public. La prise en compte de droits de propriété spécifiques des Aborigènes sur différents types de supports est devenue un enjeu important de la recherche en Australie : les projets universitaires et les missions de terrain sont encadrés par des protocoles éthiques qui établissent les conditions de préservation et de diffusion des données produites. De nombreux chercheurs s'engagent par exemple à restituer leurs matériaux de terrain aux communautés, laissant des copies de leurs enregistrements dans les centres d'archives ou autres organisations locales équipées d'ordinateurs.

La méthode d'enquête consistant à susciter le discours des informateurs à l'aide de documents visuels et sonores anciens – usage de photographies de collections de peintures sur écorce avec les peintres ou d'enregistrements ethnomusicologiques avec les chanteurs cérémoniels – est répandue depuis les années 1970 en Terre d'Arnhem. L'un des effets indirects de ces démarches participatives est d'avoir permis aux dirigeants cérémoniels des différents clans yolngu de prendre la mesure du patrimoine documentaire constitué par leurs ancêtres, stimulant une réflexion autour des modalités de sa restitution comme de sa transmission aux jeunes générations. De nombreux anciens ont ainsi été amenés à s'interroger sur le type d'enregistrements qu'ils souhaitaient eux-mêmes laisser à leurs descendants, et c'est précisément dans cette perspective qu'a été conçu le tournage du film *Two Brothers at Galarra*.

Histoire et vie sociale des archives audiovisuelles

À l'entrée du Centre des savoirs de Galiwin'ku, le premier centre d'archives numériques de la région qui vit le jour sur l'île d'Elcho en 2003, on pouvait lire la devise brodée sur les couleurs du drapeau aborigène : « l'esprit et le chemin yolngu » (*Yolnguw nhurru'ga wayawu*). Le groupe d'hommes à l'initiative du centre souhaitait inscrire ainsi son autorité rituelle et politique, dans la lignée des aïeux dont il s'agissait de retrouver les traces dans les archives et collections muséales. Les documents visuels et sonores, les peintures et objets conservés dans les musées sont considérés comme des « empreintes » (*luku*) des ancêtres pistées (*dhudak'thun*) par leurs descendants. Cette démarche qui consiste à « suivre les pas » des ancêtres (*dhinthun wayawu*) est l'actualisation d'un des principes majeurs de la vie cérémonielle yolngu, où les actions des êtres ancestraux sont rejouées par les participants (voir Tamisari 1998 : 260-266). L'agentivité particulière prêtée aux traces documentaires laissées par ces ancêtres relève à la fois de la matérialisation sensible de leur présence et d'une lecture plus politique de leurs actions. Dans le contexte de sédentarisation missionnaire, ils furent les premiers à « présenter » leur culture aux nouveaux venus, engageant un nouveau type de relation interculturelle fondée sur la révélation de savoirs religieux⁷.

7. L'histoire des manières dont les Yolngu ont mobilisé leurs savoirs religieux pour exprimer des revendications politiques et instaurer un dialogue avec les non-Aborigènes est longue, complexe et bien documentée. L'ouvrage pionnier analysant ce type de démarche est celui de Berndt (1962) sur ce qu'il a nommé le « mouvement d'ajustement », autour de l'érection, devant l'église missionnaire de l'île d'Elcho, d'un « mémorial » constitué de poteaux totémiques secrets (voir aussi Morphy 1983 ; De Largy Healy 2010).

En Terre d'Arnhem, les matériaux d'archives ont donné lieu depuis plusieurs années à de multiples extensions créatives de la tradition. Plusieurs études ethnographiques portant sur la vie sociale des documents sonores et visuels rapatriés dans les municipalités aborigènes du nord du continent ont montré comment ils peuvent être rituellement réinvestis par les descendants des peintres et des personnes enregistrées, photographiées ou filmées. Dans certains cas, le rapatriement d'images photographiques de parents décédés ou de peintures sur écorce, vers les centres d'archives des communautés, a entraîné la remobilisation de certains clans autour d'ancêtres particuliers (De Lary Healy 2011b).

Un succès récent du cinéma australien illustre à sa manière une réactualisation patrimoniale d'archives anciennes (De Lary Healy et Glowczewski 2014). Une série de photographies prises en 1937 par l'anthropologue australien Donald Thomson inspira le scénario du film *10 Canoës, 150 Lances et 3 Épouses* de Rolf de Heer et Peter Djigirr, primé à Cannes en 2006 dans la catégorie «Un certain regard». Montrées à de Heer par le célèbre acteur yolngu David Gulpilil avec lequel il avait déjà collaboré sur d'autres tournages, les photos en noir et blanc documentent une expédition de collecte d'œufs d'oies sauvages dans le marais d'Arafura, une zone marécageuse pouvant atteindre mille trois cents kilomètres carrés durant la mousson, et abritant une grande variété de ressources naturelles utilisées par les Aborigènes. Le film fait revivre aux acteurs et aux spectateurs cette chasse en canoë par la mise en scène des photographies : une dizaine de clichés servent ainsi de séquences de coupe et les chasseurs photographiés s'animent, joués par leurs descendants.

Les nouvelles formes de médiation de l'ancestral

L'anthropologue des médias Jennifer Deger (2006), qui a collaboré à la production de plusieurs films avec les Yolngu, propose de considérer ces pratiques audiovisuelles comme de nouvelles formes de médiation de l'ancestral. S'appuyant sur sa lecture des travaux de Benjamin (1978) et de Taussig (1993) autour de la notion de mimésis, Deger montre que ce sont précisément les propriétés mimétiques de ces supports qui sont valorisées et exploitées par les Yolngu à des fins de transmission et de reproduction culturelle. En incarnant la voix ou l'image de personnes absentes ou défuntées, surtout celles de personnes âgées presque assimilables aux ancêtres totémiques, ces médias génèrent par effet de mimésis une relation d'ordre sensoriel entre le spectateur et la présence ancestrale qui imprègne ces «représentations» (Deger 2006 : 113). Les Yolngu reconnaissent l'existence d'un lien indexical entre une personne et son image ou l'enregistrement de sa voix, les supports de médiation ouvrant la possibilité d'une coprésence entre les ancêtres et les nouvelles audiences. L'impact cumulatif de la diffusion répétée des enregistrements anciens et des productions récentes sur la radio locale, les ordinateurs des centres des savoirs ou des écoles, les téléviseurs ou plus récemment les téléphones portables individuels, susciterait une forme de travail mimétique similaire à celui qui vaut pour les pratiques rituelles, où la répétition permet d'incorporer le savoir religieux tout en revitalisant les relations intersubjectives avec le domaine ancestral (Deger 2006 : 81).

ci-contre

fig. 4

Affiche originale du film *10 Canoës, 150 lances, 3 épouses* de Rolf de Heer, 2006. Avec l'aimable autorisation de Rolf de Heer.

Le rapatriement numérique de données ethnographiques a également favorisé l'émergence d'un nouveau régime d'historicité qui se traduit par une extension de la mémoire généalogique aux ancêtres claniques identifiés dans les documents d'archives. Si, par le passé, l'individualité des défunts se fondait progressivement avec la source spirituelle du clan pour rejoindre le domaine ancestral, le tabou sur le nom des morts renforçant ce processus d'indifférenciation, la préservation de l'image ou de la voix des aïeux sur des supports matériels les fait perdurer dans la mémoire de leurs descendants. En mobilisant les sources historiographiques de la région, les Yolngu se livrent à de nouvelles pratiques d'exégèse des documents d'archives. Les représentations des ancêtres sont commentées, interprétées et évaluées au regard de la situation actuelle, leurs qualités de meneurs politiques et cérémoniels soulignées. L'Insaissable Binydjarrpuma, le héros victorieux de *Two Brothers at Galarra*, apparaît à ce titre comme un modèle de détermination et de courage. Valorisées dans le film, ses compétences de chasseur et de guerrier deviennent des traits distinctifs du clan wangurri dans son entier.

Peter Toner (2004), qui facilita le rapatriement dans la municipalité yolngu de Gapuwiyak de copies numériques d'un ensemble de chants enregistrés en 1963 par l'ethnomusicologue Alice Moyle, décrit les pratiques d'écoute singulières de ces vieux enregistrements. Les auditeurs commencent toujours par établir leurs relations de parenté aux interprètes et aux chants enregistrés⁸. Ce positionnement permet d'emblée de déterminer leurs droits spécifiques sur les répertoires et, par extension, sur les terres et les autres formes sacrées (*mādayin*) (objets rituels, motifs, cérémonies) associées aux différents chants. Les hommes commentent et évaluent la justesse de l'interprétation des chants enregistrés, leur conformité au modèle ancestral tel qu'il s'est transmis jusqu'à eux. Parfois, un même timbre est reconnu dans la voix d'un chanteur et celle de l'un de ses descendants. Pour les Yolngu, tout se passe comme si « l'essence musicale d'un ancêtre pouvait s'incorporer chez d'autres membres de son clan », comme si les morts « chantaient à travers eux » (*ibid.* : 12-14, traduction de l'auteure), que les auditeurs pouvaient entendre la voix des défunts dans les performances de leurs descendants.

Filmer la marche :

le cadre géographique et sonore de la mémoire

Musique et environnement

L'irruption d'ancêtres connus dans la performance contemporaine renvoie à un autre type de médiation propre aux enregistrements sonores, qui a trait aux sources ancestrales des chants cérémoniels. En effet, les chants *manikay* relatent, du point de vue des êtres ancestraux, leurs pérégrinations à travers le paysage. Dans le sillage des travaux pionniers de Steven Feld (1982) sur l'anthropologie du son des Kaluli des hauts plateaux de Nouvelle-Guinée, Fiona Magowan (2007) a proposé une analyse de l'écologie musicale yolngu à partir d'une anthropologie de l'expérience sensorielle. Les différents éléments de l'environnement en Terre d'Arnhem – haute mer, plages, mangroves, marais, sources d'eau fraîche, forêts – fournissent des textures et des modèles de sons très diversifiés qui circulent dans un mouvement de va-et-vient, entre les corps et le domaine ancestral. Ainsi, « les sons

8. Les différents groupes linguistiques de la Terre d'Arnhem sont divisés en plusieurs clans qui se répartissent en deux moitiés appelées Dhuwa et Yirritja. Tout ce qui existe – les hommes, les animaux, les plantes, les lieux, les esprits, les chants, les rituels, etc. – appartiennent soit à l'une soit à l'autre de ces patrimoïtés.

ci-contre de gauche à droite

fig. 5

Donald Thomson, *Les chasseurs d'ois sauvages dans le marais d'Arafura*, au centre de la Terre d'Arnhem, Territoires Nord, 1937. The Donald Thomson Ethnohistory Collection, Museum Victoria. Avec l'aimable autorisation de la famille Thomson et du Museum Victoria.

fig. 6

La chasse aux oies sauvages dans le film de Rolf de Heer, *10 Canoës, 150 lances, 3 épouses* de Rolf de Heer, 2006. Photogramme, avec l'aimable autorisation de Memento Films.

9. L'exercice complexe de traduction des chants a mobilisé une équipe de cinq personnes comprenant Mathulu et son fils Malalakpuy Munyarryun, acteur et coréalisateur du film, Wukun Wanambi, le directeur du centre Mulka, Dhanggal Gurruwiwi, une interprète professionnelle, et Randin Graves, un musicien américain employé par le Centre Mulka et coproducteur du film.

10. S'il n'est pas possible de développer ici l'épineuse question de la transmission des savoirs rituels secrets, celle-ci est tout à fait cruciale dans les projets aborigènes de nouveaux médias et reste soumise à une négociation permanente entre les experts rituels des différents groupes. Pour une analyse de ces enjeux dans les films de rituels, voir De Largy Healy, à paraître.

connectent les conceptions yolngu de l'environnement extérieur (*warrangul*) aux mouvements ancestraux à l'intérieur (*djinaga*) de l'expérience ancestrale» (Magowan 2007 : 13, traduction de l'auteure). Ces sons sont intimement reliés à la forme et au mouvement de leur source, évoquant une pluralité d'engagements sensoriels avec les domaines naturel et spirituel.

Les chants décrivent avec minutie les phénomènes naturels comme le souffle du vent ou la réfraction de la lumière sur différentes surfaces ainsi que l'environnement sonore du lieu traversé, du bruissement des feuilles aux cris des oiseaux en passant par l'écoulement des cours d'eau. Les chanteurs font revivre les sensations des êtres ancestraux, la chaleur du soleil sur leur peau, l'effort physique, la sueur et même les sentiments d'anxiété ou de colère qui peuvent survenir au cours de leurs aventures. Ces comportements sont rejoués par les danseurs dans des cérémonies où la mise en scène des épisodes chantés marque l'enchaînement des séquences rituelles.

Découpage sonore et construction du récit

Tout au long du film, la bande-son alterne archives sonores et nouveaux enregistrements, qui marquent les différents épisodes de l'histoire et l'enchaînement des séquences. Le sous-titrage du premier chant « plante le décor », campant les deux protagonistes en chasseurs armés, déterminés et agiles, dans une atmosphère tendue présageant du combat rituel annoncé dans la séquence introductive. Comme le souligne MacDougall (1998 : 165-177), le sous-titrage des films ethnographiques est loin d'être une opération neutre. Ne serait-ce que pour adapter le format du texte à la durée des plans et à la cadence originale du discours, il se rapproche davantage d'une démarche interprétative et permet des effets d'accentuation et de résonance de la parole. L'audience comme les réalisateurs peuvent d'ailleurs être tentés de porter une attention excessive au discours au détriment d'autres formes non verbales de pratiques sociales et d'expériences. Cette mise en garde est particulièrement pertinente dans le cas de *Two Brothers at Galarra* dont l'intelligibilité, pour un public extérieur et dans une moindre mesure pour son audience locale, repose en grande partie sur la possibilité d'être sous-titré.

Le sous-titrage des chants cérémoniels en anglais ajoute aux images filmées la complexité du texte. En donnant accès à la poésie chantée des Yolngu, il fournit le contenu sémantique nécessaire à la compréhension du déroulement du scénario⁹. Les chants cérémoniels yolngu se caractérisant par leur polysémie et leur ambiguïté délibérée (Keen 1994), une certaine opacité interprétative demeure pour le public non averti. Selon MacDougall (1998 : 142), cette qualité d'étrangeté propre au « style culturel » de nombreux films produits sur et par des Aborigènes relève d'une « incompatibilité culturelle » ancrée dans la différence entre leurs systèmes de représentations et les nôtres. Dans *Two Brothers at Galarra*, les enjeux interprétatifs du sous-titrage étaient significatifs : il s'agissait de rendre compréhensible le scénario sans pour autant en révéler trop du savoir religieux contenu dans les chants. Ainsi, si la plupart des termes sont traduits, d'autres ne le sont pas. Ces choix, comme dans les situations cérémonielles, correspondent aux différents niveaux d'interprétations possibles des thèmes chantés : de « l'intérieur », de l'ancestral, du secret ou de ce qui est « extérieur », ouvert et public¹⁰.

Two Brothers at Galarra est composé de huit séquences dont six sont uniquement musicales.

Séquence 1 : Feu de camp. Mathulu le narrateur introduit l'histoire.

Séquence 2 : Forêt de melaleucas. Reconstitution historique du cheminement des deux protagonistes. Chant «*Badalmul*» de 1952.

Séquence 3 : Plaine au crépuscule. Groupe de danseurs. Chant «*Gulutharra* le Chien ancestral» de 2008.

Séquence 4 : Plaine de Galarra. Reconstitution historique du cheminement des deux protagonistes. Chant «*Voyage à Galarra*» de 1952.

Séquence 5 : Plaine au crépuscule. Groupe de danseurs. Chant «*Birku* la Massue cérémonielle» de 2008.

Séquence 6 : Clairière du terrain de combat. Reconstitution historique du face-à-face entre les deux protagonistes. Chant «*Galarra* le combat rituel» de 1952.

Séquence 7 : Clairière du terrain de combat. Reconstitution historique de la victoire de Binydjarrpuma. Chant «*Wakulunggul* la brume se lève» de 2008.

Séquence 8 : Feu de camp. Mathulu le narrateur reprend et conclut le récit de l'histoire.

Des enregistrements d'archives de 1952 sont utilisés dans les trois séquences de reconstitution historique (2, 4, 6) où apparaissent les acteurs jouant les deux frères. Ces chants décrivent leurs mouvements à travers les différents environnements du territoire wangurri : *badalmul* (melaleucas), la forêt marécageuse du début, Galarra 1 (voyage vers le terrain de combat), une vaste plaine herbacée, et Galarra 2 (le combat rituel), la clairière boisée abritant le terrain de combat. Les rôles des deux frères Nyepaynga et Binydjarrpuma sont tenus par Malalakpuy Munyarryun et Bandamul Munyarryun, deux hommes du clan wangurri qui sont les petits-fils classificatoires de ces protagonistes et les fils du narrateur. Les deux acteurs marchent littéralement dans les pas de leurs ancêtres, puisqu'ils rejouent leurs déplacements à travers les différents sites évoqués dans les chants.

Entre ces séquences de reconstitution, s'intercalent deux scènes de danses cérémonielles (séquences 3 et 5) interprétées par un groupe d'une douzaine de jeunes danseurs dont les silhouettes se détachent sur le crépuscule. Les chants «*Gulutharra*» (Chien ancestral) et «*Birku*» (Massue de combat) furent enregistrés pour le film en 2008 afin d'accompagner leur performance. Ces nouveaux chants sont interprétés par Malalakpuy Munyarryun et Bibibak Mununggurr, respectivement des clans wangurri et dhalwangu, comme l'étaient les deux protagonistes. Filmées à contre-jour, sur fond de crépuscule, les scènes de danse viennent interrompre la reconstitution chantée des actions des deux frères. Avec le changement de cadre, de lumière et d'espace-temps, les danseurs semblent figurer un groupe d'esprits qui interviendrait dans l'histoire pour en influencer l'issue. Surgissant sous forme de visions des protagonistes, ces scènes convoquent à travers la performance rituelle deux totems particulièrement dangereux (*madakarritj*) et menaçants du clan wangurri – le Chien ancestral et la Massue cérémonielle. La danse est l'une des manifestations possibles du pouvoir ancestral, et la spécialiste de la performance yolngu Franca Tamisari (1995)

fig. 7

Séquence 2 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008. Chant « Badalmu » (les melaleucas), trad. de l'anglais par l'auteur. Photogramme, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.

Badalmul les melaleucas
 Le vent Mabulay souffle à travers les arbres
 Le vent vient s'écraser contre les arbres
 Faisant trembler les feuilles des melaleucas
 Le vent Gapara Wangulwangul Mayay
 Dans les arbres Dhapanga Wurdirritj

Marchant vers l'eau pour chasser comme le héron Gomulu
 Marchant avec une lance fourchue appelée makurr
 Deux chasseurs marchant vers l'eau pensant aux barramundis
 Se tenant prêts dans les racines des palétuviers
 S'approchant lentement, pistant leur proie comme Gomulu
 Voyant le djimiwalandi, les lances ou nageoires sur le dos du poisson
 Le chasseur habile observant les bulles dans l'eau pistant le poisson
 Le chasseur yolngu dressé, en position, prêt à lancer
 Le chasseur expérimenté, à l'image de Gomulu le héron
 Le chasseur avec une lance appelée makurr.

fig. 8

Séquence 4 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008. Chant « Galarra 1 » (traversée vers le terrain de combat), enregistré par Richard A. Waterman en 1952, trad. de l'anglais par l'auteur. Photogramme, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.

Le lieu appelé Galarra Mungurirri
 Mararramirri est un terrain de combat rituel
 Marchant à travers Dhurumbuypuy
 Les corps exténués, tendus pour le combat.
 Les corps anxieux, marchant à travers Galarra Dhurumbuypuy Gudilpawuy
 Prêts à se battre avec la lance Walatha [nom d'arbre] Buymman [nom d'arbre] Djimirri.
 Se préparant en dansant le poisson Dhayngdhayngli à Dhurumbuypuy.
 Préparant le corps à la mort imminente, dansant avec la lance Walatha Djimirri.
 Avec cette lance, fortifiant le corps pour ce qui vient.
 Le corps se sentant prêt, montrant la voie du terrain de combat de lances.
 Le corps déterminé, anxieux de commencer le combat rituel de lances et de voir le sang couler.
 Le corps effrayé, sensible, la peau qui frémit, sentant le conflit s'approcher à Galarra.
 Le corps se sentant lourd, sentant l'approche du combat.
 L'esprit sachant que c'est là le terrain de combat Gungun
 L'esprit présageant la mise à mort par la lance Walatha.

11. À la fin des années 1970-1980, le terme yolngu *makarrata* fut adopté dans le cadre d'une campagne nationale menée par la National Aboriginal Conference, le seul organe politique aborigène représentatif, pour la négociation d'un traité avec le gouvernement (Hiatt 1987).

distingue cinq types de mouvements qu'elle appelle métonymique, descriptif, iconique, mimétique et stylisé. La danse du Chien ancestral est une représentation de type métonymique, les danseurs imitant le mouvement d'une partie spécifique du corps de l'ancêtre – les bras légèrement incurvés, les jambes bougeant d'une façon qui rappelle les pattes de l'animal. La danse de la Massue cérémonielle est une représentation iconique de l'être Nuage orageux (*Baltha*), elle traduit en mouvements la figure par laquelle est représenté cet ancêtre dans la peinture rituelle (*ibid.* : 262-68).

La dimension onirique de la première de ces séquences (3) concernant le Chien ancestral est rendue manifeste dans l'écriture filmique grâce à la superposition d'images de nuages sur le visage assoupi de l'acteur jouant Binydjarrpuma. Cet effet visuel laisse penser que l'homme reçoit en rêve une vision du Chien ancestral, un être ambivalent, souvent perçu comme une menace pour l'ordre social, appelé de manière générique *wakingu*, celui qui n'a ni biens ni relations. On retrouve la figure du Chien ancestral dans les terres de plusieurs clans de la moitié Yirritja, changeant de nom à chaque fois et laissant de nombreuses traces de son passage sous la forme de rochers ou de chemins par exemple. Un mythe du clan wangurri raconte comment les chiens devinrent sauvages après avoir dévoré leurs maîtres et enterré leurs restes, créant ainsi l'un des emblèmes rituels sacrés du clan (McIntosh 2006). Intégrée à la narration filmique, la vision du Chien éveille chez le rêveur un sentiment agressif, comme si la manifestation de ce totem attisait sa volonté de vengeance. Ce changement patent de tempérament du personnage – perceptible dans les paroles du chant de la séquence suivante (4), qui insistent sur les sensations corporelles liées à l'anxiété et à l'appréhension – semble annoncer l'imminence et l'inéluctabilité de l'affrontement. La figure du Chien ancestral fera à nouveau son apparition dans les deux dernières séquences de reconstitution du film (6 et 7). Dans la séquence 7 en particulier, dont la bande musicale annonce « brume qui se lève », on voit Binydjarrpuma, qui vient de terrasser son frère, exécuter des mouvements du Chien ancestral et aboyer. Cette scène illustre à sa manière le processus de mythologisation du récit où ce n'est plus tout à fait l'homme qui triomphe, mais l'être ancestral qui agit à travers lui.

La séquence de danse de *Birku* (Massue cérémonielle) [5] peut être interprétée de façon semblable, comme une sorte de vision qui vient renforcer la détermination des guerriers. Deux hommes s'y font face devant le groupe de danseurs, l'un tenant un panier cérémoniel entre ses dents. Cette performance met en scène un combat mythique, les adversaires s'affrontant en une forme de duel rituel, entrechoquant des massues cérémonielles d'environ un mètre de long. Ces objets rituels, dont plusieurs clans détiennent une variante, sont sculptés différemment selon l'être ancestral qu'ils représentent. La massue *birku* des Wangurri est associée à un combat qui eut lieu dans le passé mythique entre plusieurs êtres ancestraux dont le Chien. Ces objets, parmi les principaux totems de ce clan, sont utilisés par ses dirigeants pour restaurer l'ordre et la paix après une situation de conflit. Cette séquence rituelle particulière était fréquemment exécutée dans le cadre des cérémonies de résolution des conflits. Appelées *makarrata*, ces cérémonies, dont l'une des dernières fut photographiée par l'anthropologue Donald Thomson, durent être progressivement abandonnées au cours de l'ère missionnaire, suite à l'imposition progressive du système politico-juridique australien dans toute la région¹¹.

ci-contre de haut en bas

fig. 9

Séquence 3 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008. Chant « Gulutharra » (le Chien ancestral), non sous-titré. Photogramme, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.

Séquence 5 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008. Chant « Birrku » (la Massue cérémonielle), non sous-titré. Photogramme, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.

*the attacker's skin tensing up,
his body feeling the adrenalin rising*

*stamping his feet, barking,
walking forward a bit more then looking back*

fig. 10

Séquence 6 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008. Chant « Galarra 2 » (traversée vers le terrain de combat), enregistré par Richard A. Waterman en 1952, trad. de l'anglais par l'auteur. Photogramme, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.

Se déplaçant à grands pas en préparation au défi
 La chair prête à dévier la lance Walatha à Galarra
 La peau de l'attaquant se tendant, son corps sentant l'adrénaline monter
 Le guerrier wangurri bougeant d'un côté et de l'autre,
 Se déplaçant comme un chien, déviant les lances avec ses bras
 À l'image de Gulutharra [le Chien ancestral] à Galarra
 La lance trouvant sa cible, le guerrier wangurri
 Les lances frôlant le bras à Galarra
 Dhurumbuypuy Nawayngu, le lieu du combat de lances
 Criant transpercé par la lance Walthata
 La lance Buymanman,
 Destinée au guerrier wangurri djerrkura
 La chair wangurri prête à recevoir la lance à Ganygarr

fig. 11

Séquence 7 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008. Chant « Wakulunggu » (la brume se lève), trad. de l'anglais par l'auteur. Photogramme, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.

Hurlant dans la brume comme le chien Gulutharra
 Le visage peint du motif du chien
 Traînant les pieds et s'éloignant comme le chien
 Tapant des pieds, aboyant,
 S'avançant un peu plus puis se retournant,
 Marchant à travers la brume, le visage peint du motif du chien
 La moiteur de la brume se déposant sur sa peau.

Pourquoi construire le film autour d'une cérémonie tombée en désuétude? Dans le contexte politique actuel des communautés aborigènes du nord de l'Australie, soumises à une intervention croissante de l'État australien dans tous les aspects de leur vie, la valorisation de mécanismes traditionnels de gestion des conflits est tout sauf innocente.

Makarrata : le rituel de résolution des conflits, l'histoire et le mythe

Personnages historiques et sources documentaires

Si on entend sa voix dans la narration chantée du film qui reprend les enregistrements musicaux de 1952, Binydjarrpuma, le vainqueur du combat, apparaît aussi dans diverses sources historiographiques de la première moitié du siècle dernier. Le fait qu'un Aborigène soit nommément identifié et que sa biographie puisse en partie être reconstituée à partir de documents d'archives est suffisamment rare pour qu'on s'attarde sur la vie de ce personnage. Connu sous l'épithète de l'« Insaissable » (Slippery) Binydjarrpuma, ce dirigeant du clan wangurri est mentionné à maintes reprises dans les carnets de terrain de Donald Thomson, un anthropologue de l'université de Melbourne nommé officier de patrouille pour l'administration du Territoire du Nord en 1935. Bindjarpuma (Binydjarrpuma) y est d'abord présenté comme un hors-la-loi aborigène à la tête d'un large gang qui semait la terreur dans toute la région de la baie d'Arnhem (Thomson 2006 : 126). L'insaissable Binydjarrpuma « était durant cette période l'un des hommes les plus puissants et agressifs de cette partie de la Terre d'Arnhem [...] il mena pendant plusieurs années l'existence d'un chef de province prédateur, conduisant des raids périodiques contre ses voisins et se repliant ensuite dans l'arrière-pays escarpé » (rapport de Thomson, cité dans Riseman 2012 : 47, traduction de l'auteure). Dans les années 1920, à l'arrivée des premiers Blancs dans la région, il avait été employé comme pisteur par des explorateurs, des missionnaires et des patrouilles de police. La réputation de l'Insaissable Bi-Jarra-Booma (Binydjarrpuma) était telle auprès de l'administration coloniale que mention en est faite dans un article de la presse australienne de 1947 annonçant le tournage du premier film avec des Aborigènes de Terre d'Arnhem. Cinq ans avant les enregistrements effectués par Waterman à la mission de Yirrkala, l'équipe de tournage britannique se donna beaucoup de mal pour trouver le fameux hors-la-loi et le convaincre, contre rétribution, de participer avec son groupe d'une quarantaine de personnes à une cérémonie interprétée pour la caméra (Anonyme 1947).

Un autre élément important de la biographie de Binydjarrpuma est sa parenté avec Makarrwala, son frère, qui avait été dix ans plus tôt le principal informateur et ami de l'anthropologue américain Lloyd Warner (Warner 1969 : 466 sq. ; Thomson 2006 : 126). La relation de proximité entre ces hommes explique peut-être la décision de Binydjarrpuma de coopérer à son tour avec l'anthropologue Donald Thomson quand, en 1942, dans le contexte de la guerre du Pacifique, alors que le nord de l'Australie se trouvait sous la menace d'une invasion japonaise, celui-ci fut diligenté par l'armée pour former les escadrilles du Northern Territory Special Reconnaissance Unit, une unité spéciale composée d'une cinquantaine d'Aborigènes chargée de patrouiller les côtes. La réputation du guerrier wangurri, connu pour son agressivité

ci-contre

fig. 12

Donald Thomson,
Makarrata à Trial Bay,
Terre d'Arnhem Est, 1942.
The Donald Thomson
Ethnohistory Collection,
Museum Victoria. Avec
l'aimable autorisation de
la famille Thomson et du
Museum Victoria.

12. Un monument aux morts dédié aux Yolngu ayant combattu durant la Seconde Guerre mondiale et portant les noms des membres de la patrouille de reconnaissance, dont celui des deux protagonistes, a été inauguré à Yirrkala en 1995.

et son expérience de combat – compétences utiles pour mener une guérilla contre les potentiels envahisseurs japonais – en faisait un allié de choix (Thomson 2006 : 201-202). En nommant Binydjarrpuma à la tête de l'une des patrouilles, Donald Thomson s'assurait également de la coopération de ses nombreux hommes, dont celle de Nepaynga, l'autre protagoniste du film ¹². Dans le registre établi par Thomson listant tous les membres de son unité, on apprend incidemment que Binydjarrpuma avait quatre épouses et que son frère Nepaynga en comptait trois. Cette situation maritale n'est pas sans intérêt lorsque l'on se souvient de l'origine supposée du conflit qui opposa les deux hommes au cœur du film *Two Brothers at Galarra*.

L'intégration du gang belliqueux de Binydjarrpuma à l'unité spéciale aborigène, composée de membres de l'ensemble des clans de la région, présentait une rare opportunité de pacifier ces groupes qui étaient pris dans des conflits violents quasi permanents. Fin stratège, Thomson comprit que la possibilité d'unifier ces clans rivaux contre l'ennemi commun passait par l'organisation préalable d'un rituel de résolution des conflits nommé *makarrata* (*ibid.* : 204-205). Organisé régulièrement dans la région, celui-ci permettait de restaurer la paix entre les parties après un meurtre, un vol, un rapt ou un outrage particulièrement sérieux. C'est dans ce contexte que Binydjarrpuma et son frère Nyepaynga furent photographiés par Thomson. Le portrait en noir et blanc des deux hommes (*fig. 2*), qu'on voit assis par terre, la poitrine marquée de cicatrices d'initiés, le regard sévère, vient parachever le film, juste avant le déroulement du générique, comme pour nous ramener du récit mythologisé à la réalité du passé historique.

La cérémonie *makarrata*

Le nom *makarrata* vient de *makarr*, le haut de la cuisse, la partie du corps qui était transpercée au cours des châtiments rituels yolngu. Les cérémonies *makarrata*, « *trial by ordeal* » (Berndt et Berndt 1992 : 197), étaient organisées afin de mettre un terme aux fréquents conflits interclaniques et de restaurer, au moins temporairement, la paix sociale entre les groupes. Après un meurtre, afin d'éviter l'escalade de la violence, le groupe du coupable pouvait convier le clan de la victime à une cérémonie *makarrata*. Il s'agissait d'infliger une blessure profonde, mais non létale, au meurtrier ou à l'un de ses proches (Warner 1969 : 163-165). Comme dans toutes les cérémonies yolngu, le corps des participants était recouvert d'argile blanche, afin de les protéger des pouvoirs spirituels convoqués au cours du rituel. Les deux groupes se faisaient face à une dizaine de mètres de distance et les membres du clan lésé interprétaient pour commencer une danse choisie en fonction des caractéristiques agressives et dangereuses d'un de leurs totems, comme le Requin, le Chien ou une arme telle la Massue cérémonielle des wangurri. Ces performances permettaient aux danseurs d'exprimer colère et soif de vengeance à travers les mouvements codifiés des ancêtres. Chaque camp devait inclure deux parents proches de leurs adversaires dans leurs propres rangs. Cette pratique de coopération, ainsi que la présence des anciens du clan parmi les spectateurs, devait garantir la maîtrise de soi des guerriers et éviter que la violence ne dégénère (*ibid.* : 163-165). Plusieurs hommes de la partie lésée se munissaient ensuite de lances qu'ils jetaient sur les « coureurs » du groupe opposé qui se déplaçaient pour esquiver les attaques.

Idéalement, les lanceurs ne devaient pas infliger de blessures fatales ou trop graves. Si les coureurs parvenaient à éviter tous les projectiles, le coupable devait se présenter devant ses adversaires afin de se faire transpercer la cuisse. Une fois que le sang avait coulé, la lance était brisée et la paix était restaurée. Le rituel s'achevait par la danse d'un totem, commun aux deux clans, pour manifester leur nouvelle unité.

C'est donc à un tel rituel que se soumirent les groupes réunis par Donald Thomson en 1942 et, dans une version plus confidentielle, les deux frères des clans wangurri et dhalwangu pour régler leur différend à l'origine du scénario du film. La mémoire de ces expériences guerrières est transmise avec fierté au sein des différents clans yolngu qui cohabitent aujourd'hui, non sans tensions, dans les différentes municipalités surpeuplées de la région. La participation d'un de leurs ancêtres à une cérémonie *makarrata* est brandie comme la preuve de leur bravoure pour ainsi dire innée, tel un avertissement à ne pas les défier au risque de représailles. Les Yolngu ont régulièrement adapté la cérémonie *makarrata*, en en créant des formes singulières pour répondre à plusieurs types de situations postcoloniales. Dans le documentaire *Dhakiyarr Versus the King* (Murray et Collins 2004), une cérémonie *makarrata* dite de réconciliation est organisée devant un parterre de magistrats dans le hall de la Cour suprême de Darwin¹³. En août 2016, plusieurs clans de la municipalité de Milimbi, dans les îles Crocodiles, ont invité des représentants des principales institutions muséales australiennes et étrangères détenant des collections yolngu à participer à une cérémonie *makarrata* afin de dissiper les malentendus du passé et mieux s'entendre sur la valeur des matériaux culturels des collections. S'il paraît peu probable que les conservateurs et chercheurs présents se voient transpercés d'une lance, le nom de *makarrata* a été adopté pour désigner le processus formel par lequel les deux parties pourront arriver à un accord sur la signification contemporaine de ces objets et documents d'archives. La mise en scène de cette cérémonie, pour établir un dialogue avec les institutions dans un cas, et pour célébrer l'efficacité d'un mécanisme traditionnel de gestion des conflits dans l'autre, illustre le type de réflexivité auquel se livrent les Yolngu sur leurs propres pratiques afin de les faire perdurer dans l'univers interculturel qui est aujourd'hui le leur.

« Les films sont faits pour être vus par d'autres, mais ils sont aussi faits simplement pour exister, au nom de ce à quoi on tient. » Cette remarque de MacDougall (1998 : ix, traduction de l'auteure) semble particulièrement bien adaptée à la production de *Two Brothers at Galarra*. L'importance du film, organisé à l'initiative de Mathulu, le vieux narrateur qui a lui-même entendu le récit des protagonistes de l'histoire portée à l'écran, réside en partie dans son processus de fabrication. Il a en effet permis de rassembler sur un même support des éléments disparates fondateurs de l'identité de son clan : des matériaux d'archives, des tableaux de lieux, plusieurs générations et des performances contemporaines. Même si ce film fut diffusé dans le cadre d'un festival de musiques de films aux États-Unis peu après sa sortie, puis sur un DVD réunissant une collection de vidéos produites par le Centre Mulka et sur la chaîne YouTube du Centre (où il comptabilise depuis 2011 plus de quatre mille visionnages), il reste avant tout un projet artistique local. Sa vocation est d'exister pour et par lui-même, en tant que nouvelle trace venant s'ajouter aux autres, plus anciennes, dans l'archive virtuelle yolngu.

13. Ce film documentaire retrace l'histoire de Dhakiyarr Wirrpanda, un important dirigeant du clan djapu qui, dans les années 1930, fut condamné à mort pour le meurtre d'un policier blanc. Il disparut à Darwin après avoir été relaxé par la Haute Cour au terme d'un procès très médiatisé. Le film montre la quête de ses descendants pour retrouver son corps et l'organisation d'une cérémonie de résolution de conflits, qui culmina par l'installation d'urnes funéraires dans la Cour suprême de Darwin en 2004.

Conclusion

«Binydjarpuma ne tua pas Nyepaynga avec cette lance, il le blessa juste. Non, il ne fit que le blesser. Il aurait pu être fatal, ce coup de lance, c'est sûr, mais Nyepaynga était suffisamment adroit pour éviter un impact fatal. Il était tellement fort qu'il survécut. Avant, ces deux-là avaient de la rancune, ce qui bloquait leur relation. Mais elle ne pouvait perdurer après ce combat rituel à la lance. Mes deux pères, ils voyagèrent ensemble comme Un après cela. Ils ne restèrent pas détachés l'un de l'autre. Plus tard dans la vie, ils empruntèrent des chemins différents. Binydjarpuma alla à Galiwin'ku et Nyepaynga retourna chez lui à Gurumuru. Le Nuage d'orage Baltha s'éleva pour lui là-bas. Les feux ancestraux brûlèrent pour lui là-bas. Il resta là, sur sa propre terre.»

Tenant son rôle de narrateur, Mathulu n'apparaît à nouveau que dans la scène de clôture du film (séquence 8, [fig. 14](#)) où on le voit raconter aux enfants qui l'entourent ce qui advint des deux frères à la suite de cette aventure. Tout au long du film, sa voix, comme dédoublée dans le temps et sur les différents supports d'enregistrement, établit une continuité formelle et sensible entre le passé et le présent. Par les liens du vieil homme avec les agents originaux de l'histoire – son «père» Binydjarpuma et les êtres totémiques de son clan, comme le Chien ancestral –, la présence de ces derniers se fait également sentir. Dans un mouvement inverse au mécanisme de schizophrénie, le film réunit ici le son et l'image dans une compression du temps (ancestral, historique, présent) et de l'espace (coprésence des lieux, des ancêtres et des spectateurs à l'écran). En retravaillant la relation entre ouïe et vision, cet artifice d'«asynchronie» sonore et visuelle (Heuson et Allen 2014) permet au film de restituer ces diverses temporalités à travers l'expérience vécue du vieil homme et d'authentifier, par les liens que sa présence opère, la nouvelle interprétation créative de l'histoire. Alors que les enregistrements sont souvent conçus comme des instruments de la réification culturelle, qui tendraient à fixer des versions canoniques des performances, un film comme *Two Brothers at Galarra* montre au contraire comment, par la mise en art de documents d'archives, des sources ethnographiques peuvent être réinvesties pour stimuler la créativité artistique.

Le développement du numérique a eu des effets significatifs sur le processus de reproduction socioculturelle des clans yolngu de la Terre d'Arnhem, l'accessibilité aux matériaux d'archives entraînant l'émergence d'une nouvelle conscience historique des différents groupes, orientée vers des ancêtres précis, et la transformation des pratiques de transmission de leur histoire. À travers l'usage de technologies audiovisuelles variées, la composition de la bande sonore, véritable écriture narrative du film, rend possible l'intersection de multiples temporalités. En proposant une nouvelle interprétation de l'histoire des ancêtres du clan wangurri, par la mise en images des chants qui lui sont associés, le film intervient dans la production même de cette histoire. L'expérience et le courage des deux frères, la connaissance du vieil homme, la beauté des chants cérémoniels et la virtuosité des danseurs sont quelques-uns des traits wangurri devenant, par la captation filmique, autant de propriétés ataviques de ce clan, constitutives de son identité contemporaine. L'articulation entre le mythe, l'histoire, le présent de l'énonciation et la mémoire perturbe les catégories

ci-contre

fig. 13

T.T. Webb, *Les clans Warramiri et Wangurri se rassemblant pour la makarrata (cérémonie pour faire la paix)*, Millingimbi (1926-1939). Archives de l'Université de Sydney, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.

conventionnelles du documentaire et de la fiction. Participant d'une politique de la représentation yolngu qui convoque plusieurs sens, cette création cinématographique semble fabriquer une nouvelle forme de pensée historique. Elle montre la capacité des mythes à absorber les événements historiques mais aussi la façon dont les mythes se créent à partir d'éléments récents.

Chercheure associée au Credo-AMU-CNRS-EHESS
musée du quai Branly-Jacques Chirac
Jessica.delargy-healy@quaibranly.fr

ci-contre

fig. 14

Séquence 8 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008.
Photogramme, avec
l'aimable autorisation de
The Mulka Project.

remerciements

Je tiens à remercier les relecteurs anonymes ainsi que le centre Mulka de Yirrkala pour la permission de reproduire les images et le sous-titrage des chants du film *Two Brothers at Galarra*.

Bibliographie

AMH

2009 « Waterman_R01. Sound Recordings collected by Richard A. Waterman, 1952-1953 » [en ligne], instrument de recherche. Canberra, Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, disponible sur : http://aiatsis.gov.au/sites/default/files/catalogue_resources/WATERMAN_R01_finding_aid.pdf

Anonyme

1947 « First Film Made of Arnhem Land Natives », *The Argus*, Melbourne, 23 août 1947 : 10.

Benjamin, Walter

1978 « On the Mimetic Faculty », in Peter Demetoz (éd.), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trad. de l'allemand par Edmund Jephcott. New York, Schocken Books : 333-336.

Berndt, Ronald

1962 *An Adjustment Movement in Arnhem Land: Northern Territory of Australia*. Paris/La Haye, Mouton.

Berndt, Ronald et Berndt, Catherine

1992 [1964] *The World of the First Australians: Aboriginal Traditional Life, Past and Present*. Londres, Angus & Robertson.

Corn, Aaron

2009 *Reflections and Voices: Exploring the Music of Yothu Yindi with Mandawuy Yunupingu*. Sydney, Sydney University Press.

Council of Australian Museums Association

1993 *Previous Possessions, New Obligations: Policies for Museums in Australia and Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples*. Melbourne, CAMA.

Archives sonores et médiation de l'ancestral dans le film *Two Brothers at Galarra*.

Par Jessica De Lary Healy

Deger, Jennifer

2006 *Shimmering Screens: Making Media in an Aboriginal Community*. Londres/Minneapolis, University of Minnesota Press.

De Lary Healy, Jessica

2010 « Du terrain rituel aux collections occidentales : la peinture comme acte politique », in Roberta Colombo-Dougoud et Barbara Müller (dir.), *Traces de rêves : peintures sur écorce des Aborigènes d'Australie*, catalogue d'exposition. Genève, Infolio/Musée d'ethnographie de Genève : 121-129.

2011a « Pour une anthropologie de la restitution. Archives culturelles et transmissions des savoirs en Australie », *Cahiers d'ethnomusicologie* 24 : 43-63.

2011b « "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* 132 : 53-65.

À paraître (automne 2016)

« Retours sur images. Nouveaux médias et transmission du secret dans les rituels du nord de l'Australie », *ethnographiques.org* 33 [en ligne].

De Lary Healy, Jessica et Glowczewski, Barbara

2014 « Valeurs et réappropriations patrimoniales, des musées à la Toile : exemples australiens et polynésiens », in Laurent Dousset, Barbara Glowczewski et Marie Salaün (dir.), *Les Sciences humaines et sociales dans le Pacifique Sud : terrains, questions et méthodes*. Marseille, Pacific-Credo publications.

Elkin, Adolphous Peter et Jones, Trevor

1958 *Arnhem Land music (North Australia)*. Sydney, University of Sydney.

Feld, Steven

1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Ginsburg, Faye

1991 « Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? », *Cultural Anthropology* 6 (1) : 92-112.

1994 « Culture/Media: a Mild Polemic », *Anthropology Today* 10 (2) : 5-15.

Hennion, Antoine, Maisonneuve, Sophie et Gomart, Émilie

2000 *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris, La Documentation française.

Heuson, Jennifer et Allen, Kevin

2014 « Asynchronicity: Rethinking the Relation of Ear and Eye in Ethnographic Practice » in Arnd Schneider et Caterina Pasqualino (dir.), *Experimental film and anthropology*. Londres, Bloomsbury Academic : 113-130.

Hiatt, Lester

1987 « Treaty, Compact, Makarrata...? », *Oceania* 58 (2) : 140-144.

Jorion, Paul et De Meur, Gisèle

1980 « La Question Murngin, un artefact de la littérature anthropologique », *L'Homme* 20 (2) : 39-70.

Keen, Ian

1994 *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion: Yolngu of Northeast Arnhem Land*. Oxford, Oxford University Press.

Knopoff, Steven

2004 « Intrusions and Delusions: Considering the Impact of Recording Technology on the Subject Matter of Ethnomusicological Research », in Michael Ewans, Rosalin Halton et John Phillips (dir.), *Music Research: New Directions for a New Century*. Cambridge, Cambridge Scholar Press : 177-186.

Lévi-Strauss, Claude

1949 *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris, PUF.

Loizos, Peter

1993 *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Chicago, University of Chicago Press.

MacDougall, David

1998 *Transcultural Cinema*, Lucien Taylor, (éd.). Princeton, Princeton University Press.

Magowan, Fiona

2007 *Melodies of Mourning: Music and Emotion in Northern Australia*. Crawley, UWA Press.

McIntosh, Ian

2006 « Why Umbulka Killed His Master: Aboriginal Reconciliation and the Australian Wild Dog (*Canis lupus dingo*) », in Paul Waldau et Kimberley Patton (dir.), *A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics*. New York, Columbia University Press : 360-372.

Michaels, Eric

1994 *Bad Aboriginal Art: Tradition, Media and Technological Horizons*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Filmographie

Morphy, Howard

1983 « "Now You Understand": an Analysis of the Way Yolngu Have Used Sacred Knowledge to Retain Their Autonom », in Marcia Langton et Nicolas Peterson (dir.), *Aborigines, Land and Land Rights*. Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies : 110-133.

Morphy, Howard

1989 « From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spritual Power Among the Yolngu », *Man* 24 (1) : 21-40.

Riseman, Noah

2012 *Defending Whose Country? Indigenous Soldiers in the Pacific War*. Lincoln, University of Nebraska Press.

Schafer, Murray

1994 *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont, Destiny Books.

Stubington, Jill

1994 « Yolngu *manikay* at Yirrkala: The Construction of a Research Field », *The World of Music* 36 (1) : 82-93.

Tamisari, Franca

1995 « Body, Names and Movement: Images of Identity Among the Yolngu of North-East Arnhem Land. » Londres, London School of Economics, thèse de doctorat.

1998 « Body, Vision and Movement: In the Footprints of the Ancestors », *Oceania* 68 (4) : 249-270.

Taussig, Michael

1993 *Mimesis and Alterity*. New York, Routledge.

Thomson, Donald

2006 *Donald Thomson in Arnhem Land*, Nicolas Peterson (éd.). Melbourne, Miegunyah Press.

Toner, Peter

2004 « History, Memory and Music: The Repatriation of Digital Audio to Yolngu Communities, or, Memory as Metadata » in Linda Barwick, Allan Marett *et al.* (dir.), *Researchers, Communities, Institutions, Sound Recordings*. Sydney, University of Sydney.

2007 « The Gestation of Cross-Cultural Music Research and the Birth of Ethnomusicology », *Humanities Research* 14 (1) : 85-110.

Treloyn, Sally et Charles, Rona

2015 « Repatriation and Innovation In and Out of the Field: The Impact of Legacy Recordings on Endangered Dance-Song Traditions and Ethnomusicological Research », in Amanda Harris, Nick Thieberger et Linda Barwick (dir.), *Research, Records and Responsibility: Ten Years of PARADISEC*. Sydney, Sydney University Press : 187-205.

Turner, Terence

1992 « Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video », *Anthropology Today* 8 (6) : 5-16.

1995 « Representation, Collaboration and Mediation in Contemporary Ethnographic and Indigenous Media », *Visual Anthropology Review* 11 (2) : 102-106.

Warner, Lloyd

1969 *A Black Civilization: A Social Study of an Australian Tribe*. Gloucester (Mass.), Peter Smith.

Waterman, Richard Alan

1955 « Music in Australian Aboriginal Culture: Some Sociological and Psychological Implications », *Journal of Music Therapy* 5 : 40-49.

Worth, Sol et Adair, John

1972 *Through Navajo Eyes*. Bloomington, Indiana University Press.

Deger, Jennifer et Gurrumuruwuy, Paul

2014 *Ringtone*. Australie, Miyarra Media, 30 minutes.

Murray, Tom et Collins, Allan

2004 *Dhakiyarr Versus the King*. Australie, CAAMA Productions, 52 minutes.

page 50 et ci-contre

Séquence 3 du film *Two Brothers at Galarra*, 2008. Chant « Gulutharra » (le Chien ancestral), non sous-titré.

Photogramme, avec l'aimable autorisation de The Mulka Project.