



Dictionnaire des théâtres du monde

Australie (Le théâtre en)

Né seulement au milieu du XIXe siècle, un théâtre australien original ne s'est vraiment imposé au monde comme forme d'art spécifique qu'à partir de 1950.

Un théâtre d'importation

La comédie anglaise le Sergent recruteur peut être considérée comme la première manifestation du théâtre australien. Elle est représentée en 1789 par un groupe de forçats immigrés et cela moins de dix-huit mois après la première vague d'immigration. La représentation a lieu dans la maison du gouverneur devant un public de soixante invités. Les premiers théâtres qui sont fondés à Sydney et alentour sont aussi l'œuvre des forçats. Ces théâtres sont généralement bien accueillis par la population qui n'aurait eu sans cela d'autres distractions que les défilés militaires ou des pendants ! Des pièces sont montées au pénitencier de Norfolk Island. Pendant cinq ans, entre 1825 et 1830, l'activité des forçats est florissante à Emu Plains, non loin de Sydney.

En 1821, le premier colon juif libre, Barnett Levey, vient rejoindre son frère Salomon à Sydney où celui-ci a fait fortune dans le commerce. Barnett Levey est également amateur de théâtre et de chant : il fonde en 1828 un théâtre de huit cents places. Comme tous les autres directeurs de salle, Levey a des difficultés et se voit retirer son autorisation en 1832. La première représentation professionnelle du très populaire mélodrame anglais Susan aux yeux noirs est donnée la même année dans les salons de l'hôtel Royal. Un théâtre beaucoup plus important est ouvert dans Pitt Street en 1838 : le Royal Victoria ; il peut accueillir jusqu'à deux mille personnes et demeure le plus grand théâtre de Sydney jusqu'à l'incendie de 1880. C'est dans cette salle que les premières pièces écrites en Australie trouvent leurs fidèles adeptes.

The Hibernian Father (le Père irlandais) est représenté au Royal Victoria en mai 1844 ; l'histoire, qui se déroule au XVIIIe siècle, est qualifiée d'« excessivement mélodramatique ». L'auteur est le forçat irlandais Edward Geoghegan. Son statut de condamné l'empêche d'être officiellement engagé par un théâtre ; c'est pourquoi plusieurs de ses œuvres restent anonymes ou sont présentées sous des pseudonymes. Ses huit ou neuf productions lui rapportent en tout 6 livres.

À Melbourne, l'activité théâtrale commence plus tard qu'à Sydney mais, une fois lancée, elle subit moins la censure. Dans les années 1850, Melbourne est devenue le centre de la production théâtrale australienne. Les pièces sont écrites selon les conventions de la tradition mélodramatique du XIXe siècle ; les situations et les personnages empruntent toutefois au rude environnement local : beaucoup de ces pièces mettent en scène des colons britanniques se colletant avec la brousse ; on y trouve vachers mal embouchés, politiciens de campagne et bon nombre de bagarres.

Au début des années 1830, Hobart se dote d'un véritable théâtre professionnel, presque au même moment que Sydney. Jusque-là les pièces étaient jouées dans des tavernes ou des salles louées. À la fin des années trente, chaque capitale régionale peut se vanter d'une certaine activité théâtrale. En 1839, Adélaïde a son théâtre, le Royal Victoria, sur la North Terrace. C'est un ancien entrepôt désaffecté et reconverti. Ce théâtre amateur donne des représentations deux fois par semaine.

La ruée vers l'or transforme l'Australie. En 1850 on compte 71 000 habitants à Victoria ; dix ans plus tard, 500 000. La plupart des nouveaux arrivants sont, d'après H. Love, « des hommes plutôt jeunes, lettrés, célibataires et d'origine citadine ; de l'espèce des amateurs de théâtre ».

De nouvelles grandes salles sont construites à Sydney et à Melbourne. Pour répondre à la demande on fait venir des troupes d'Angleterre. Charles et Ellen Kean, alors en fin de carrière, partent en tournée en Australie en 1863, attirés par la promesse d'auditoires enthousiastes. À la fin du siècle le sorcier irlandais du théâtre [Boucicault](#) fait fortune en dix semaines.

Le filon est exploité. Des acteurs vieillissants viennent se produire en Australie (généralement grâce au parrainage d'un entrepreneur d'origine américaine, John-Cassius Williamson) dans des pièces

qui les ont rendus célèbres chez eux. Les dramaturges australiens sont par conséquent peu soutenus et les vedettes locales doivent laisser la place aux artistes de passage.

Naissance d'un théâtre national

Louis Esson (1879-1943) peut être considéré comme l'un des personnages les plus marquants du siècle. En sa qualité de journaliste Esson va rendre visite aux auteurs irlandais Yeats et [Synge](#), qui ont révolutionné leur propre théâtre national ; ils l'encouragent à créer un théâtre australien. Cependant la collaboration d'Esson et des Pioneer Players de Melbourne de 1922 à 1926 échoue par manque d'argent. Mais le besoin d'un théâtre australien, manifesté périodiquement depuis, commence à se réaliser quand on se met à produire systématiquement des œuvres originales. Entre les deux guerres, des petits théâtres ainsi que des clubs d'amateurs font jouer des pièces étrangères de qualité. Il leur arrive à l'occasion de monter des pièces écrites par des Australiens. Cependant la plupart des spectateurs réclament des vedettes venues de Londres et de [Broadway](#) et ce marché est régi par les lois du commerce. Comme toujours dans ce cas-là les initiatives locales se tournent vers le music-hall.

De 1925 jusqu'au début des années cinquante, Harry Van De Sluys (1892-1954) est l'une des plus grandes vedettes du music-hall australien. Fils d'un immigré juif néerlandais, il se fait d'abord connaître au théâtre sous le nom de Mo, pour ensuite devenir populaire grâce à la radio. Le théâtre australien tente toujours de se définir au travers de ces deux figures : Esson le sérieux idéaliste et Mo le clown paillard.

La pièce de Ray Lawler (né en 1921), *The Summer of the Seventeenth Doll* (l'Été de la dix-septième poupée), appelée aussi affectueusement la Poupée, est tenue généralement pour le véritable acte de naissance du théâtre australien. Créée en 1955, la pièce remporte un immense succès. Elle a été traduite en plusieurs langues et, avec elle, le théâtre australien s'exportait pour la première fois de son histoire. Si par sa structure, la pièce s'inscrit dans la tradition du naturalisme britannique, sa langue (dont les principales composantes sont l'ironie, l'euphémisme, un ton laconique et un idiome haut en couleur) et ses personnages (quatre représentants de la classe ouvrière – deux coupeurs de canne à sucre et leurs compagnes, barmaids – saisis à la fin de leur jeunesse insouciante) incarnent une identité typiquement australienne.

À peu près à la même époque l'on découvrait le théâtre de Patrick White (1912-1990, prix Nobel de littérature en 1973). White avait écrit sa première pièce, *The Ham Funeral* (les Funérailles au jambon) dès 1947, mais elle ne fut portée à la scène qu'en 1961, dans une production très controversée. Avec cette œuvre expressionniste, et les trois qui suivirent, toutes créées au début des années 1960, White inventait un théâtre symbolique, rituel et satirique mettant à nu le style de vie australien. Il a été le premier dramaturge à réellement lancer un défi à la tradition bien ancrée d'un théâtre réaliste et conventionnel, et à célébrer la langue vernaculaire à travers un langage scénique fertile, vigoureux, poétique et inventif.

Malgré le succès de *The Doll*, le théâtre autochtone ne s'était pas encore véritablement imposé. Il fallut attendre la fin des années 1960 pour que naisse un théâtre à fortes consonances nationalistes, dont l'objet premier était d'explorer l'identité australienne. La quête de racines théâtrales à travers les formes populaires telles que le [vaudeville](#), le [mélodrame](#) et une attitude iconoclaste envers la tradition ont donné naissance à toute une série de pièces irrévérencieuses explorant le passé et le présent de l'Australie par le biais de la caricature, de la musique, de la danse et de la farce. Le personnage caractéristique de ces pièces était le ocker, (personnage rustre, naïf, irréfléchi, et fort en gueule que l'on rencontre dans une grande partie de la littérature australienne). Les dramaturges du début des années 1970 feront du ocker un vecteur de franche comédie et de satire sociale. Plusieurs dramaturges en ont ensuite tiré des résonances plus subtiles et ont fait de lui une métaphore de l'homme australien ordinaire.

Ces textes iconoclastes ont été les précurseurs d'un mouvement qui n'a trouvé sa pleine expansion que dans les années 1970 quand on vit émerger pour la première fois en Australie un théâtre politique particulièrement incisif.

Les auteurs de la New Wave (Nouvelle vague) ont pris la tête de ce renouveau en se rebellant contre toutes les conventions, morales ou théâtrales. Née à la fin des années 1960 pour s'opposer à un théâtre culturellement conservateur, la New Wave a ainsi produit un théâtre alternatif qui, écrit en langue vernaculaire, expérimentait de nouvelles formes dans une exploration subversive et sans concession des mythes et des rites australiens. Ils ont créé un théâtre politique et populaire, sciemment et délibérément histrionique. La Mama, une minuscule usine réaménagée en théâtre dans une banlieue de Melbourne, est devenue un foyer pour cette nouvelle génération de dramaturges, parmi lesquels John Romeril, Jack Hibberd, David Williamson.

David Williamson mérite une mention spéciale car sa carrière est assez symptomatique de l'histoire du théâtre australien. Dans les années 1970, il écrit une série de pièces provocantes et très politisées où il brosse un portrait cinglant des classes moyennes. Il se fait un nom dès 1971 avec *The Removalists*

(les *Déménageurs*) où il est question de brutalité policière. Puis avec *Don's Party* (la Soirée de Don, 1972), où il décrit l'arrivisme de sympathisants du parti Travailleiste et *The Club* (1977), sur les dessous du football australien. Ses satires sociales deviennent aussitôt populaires, en Australie, mais également à l'étranger, notamment à Londres. L'œuvre de Williamson capte et épingle parfaitement la rhétorique de la classe moyenne. Il dépeint ses personnages avec une lucidité étonnante mais se retient de les juger, la satire étant ainsi beaucoup moins dérangeante que chez White ou Romeril. Si ses premières pièces sont directement nées dans la mouvance de la New Wave, Williamson a assez vite renié ce qu'il estimait être une idéologie étouffante et anti-créatrice. Son écriture est devenue au fil des ans de plus en plus traditionnelle et conservatrice. Auteur très prolifique, malgré ses activités à la télévision et au cinéma, il produit une nouvelle pièce par an, toujours assuré de faire salle comble.

Le théâtre « nationaliste » a été frontalement remis en cause par deux auteurs majeurs des années 1980 – Louis Nowra et Stephen Sewell – qui l'ont l'un et l'autre rejeté comme superficiel et insulaire. Leurs pièces, et celles des autres dramaturges de cette période, sont caractérisées par un désir d'aborder, sur un ton plus grave, des sujets plus vastes, voire épiques. Si le nationalisme et l'irrévérence ont été la marque de fabrique des années 1970, le *Angst* et l'internationalisme ont dominé les années 1980, les écrivains de cette décennie cherchant à explorer des styles et des thèmes internationaux plutôt que de renforcer une tradition strictement australienne.

À mesure que la société australienne devenait plus complexe et moins isolée, les auteurs ont fait éclater les frontières de l'Australie, inscrivant le pays dans un contexte géographique et historique plus vaste. On vit alors émerger un théâtre de plus en plus préoccupé par d'autres mondes, d'autres cultures, et par le passé, lointain ou récent. Cette oscillation entre le passé et le présent est d'ailleurs typique de la dramaturgie australienne de cette période. L'abondance des allusions à la tragédie classique, le recours fréquent au mythe et à la fable, allié parfois à une dramaturgie de la déconstruction, sont le signe d'une sophistication stylistique et d'une maturation du théâtre australien, même si beaucoup d'auteurs restent profondément marqués par le naturalisme.

Théâtre et société

L'ouverture au monde de la production théâtrale est due aussi à la diversité grandissante au sein même de la société australienne. Le stéréotype du ocker des années 1970 était pour l'essentiel blanc, masculin et anglo-irlandais. Dès lors que les Australiens sont, en nombre, issus de cultures non anglophones, le stéréotype est devenu obsolète.

L'apport d'auteurs de type non anglo-celtique a joué un rôle prépondérant dans l'évolution du théâtre australien qui commence alors à se faire le reflet d'une société plus diversifiée. Un théâtre multiculturel s'est mis à proliférer – un théâtre écrit et mis en scène par des immigrés non anglo-saxons (22 % de la population en 2001) et joué devant des publics d'origines ethniques très variées. Le théâtre aborigène, et plus tard le théâtre asiatique, ont d'ailleurs joué un rôle assez semblable. L'immigration – expérience récurrente de l'histoire australienne depuis deux siècles – a été un thème majeur dans le théâtre des années 1980 (voir *Too Young for Ghosts*, *Trop jeune pour des fantômes*, 1985, de Janis Balodis).

Si les années 1980 ont produit nombre de pièces traduisant une grande ambition épique et lyrique, un théâtre relativement ouvert à l'expérimentation formelle, s'est manifestée a contrario, au début des années 90, une assez forte tendance des auteurs à pénétrer dans une sphère beaucoup plus intime et personnelle. S'est également renforcée la tendance à un théâtre de metteurs en scène qui prennent une part active dans l'écriture du spectacle, y compris celle du texte. Il est aujourd'hui difficile de définir quels sont les grands clivages de l'écriture dramatique australienne, tant elle est variée et éclatée, avec, cependant, ces dernières années, un penchant de plus en plus marqué pour des spectacles qui délaissent le théâtre de texte au profit d'autres formes d'expression (vidéo, danse, musique...), et s'inscrivent dans une dynamique de création collective.

Le théâtre aborigène

Si le théâtre aborigène repose sur des traditions vieilles de plusieurs millénaires, le théâtre de texte est quant à lui une forme relativement récente – la première pièce aborigène écrite, *The Cherry Pickers* (les Cueilleurs de cerises) de Kevin Gilbert, a vu le jour en 1968. Dans le contexte d'une production théâtrale fortement dominée par l'esthétique naturaliste, les auteurs aborigènes ont eu du mal, au départ, à échapper aux conventions bien ancrées du réalisme et aux structures du théâtre occidental. Ce théâtre a pourtant su, peu à peu, développer une forme lui permettant d'explorer sa propre voie et sa vision singulière du monde (le *Dreamtime*, ou *Temps du Rêve*) : il recourt aux rites ancestraux pour créer un théâtre hautement symbolique, empreint de spiritualité. Théâtre qui parvient aussi à juxtaposer des images avec la concision de la poésie, en jouant de séquences rapidement enchaînées, chantées ou dansées. Les textes mêlent en général l'anglais australien et

l'anglais aborigène, que les auteurs émaillent d'expressions propres à la langue de leur tribu d'origine.

Dès 1975, Bob Maza, acteur et metteur en scène, présentait la pièce de Robert Merritt, *The Cake Man*. Mais c'est en 1982 que le poète et dramaturge Jack Davis a véritablement inscrit l'écriture et la représentation aborigènes dans le paysage théâtral australien, avec sa pièce *The Dreamers* (les *Rêveurs*), située dans la cuisine d'une famille aborigène des années 1970, réduite à la misère et désorientée par le choc des cultures. Cette pièce est le deuxième volet d'une trilogie intitulée *The First Born* (le *Premier-Né*) dont le troisième volet, *Barungin*, parfois qualifié de « J'accuse aborigène », aborde des thèmes intimement liés au sort réservé aux indigènes par l'Australie blanche : déplacements de populations, pauvreté, alcoolisme, morts en garde-à-vue... L'action est très délibérément située en 1988, l'année du Bicentenaire, alors que la plupart des Aborigènes portaient le deuil de deux cents ans de colonisation blanche. La trilogie a tourné dans tout le pays cette année-là.

Aujourd'hui, si la situation des Aborigènes reste économiquement très précaire et que tout est loin d'être réglé en matière d'égalité et de droits civiques, l'Australie s'est engagée sur le chemin de la « réconciliation », reconnaissant publiquement sa culpabilité dans l'histoire coloniale du pays. Les pièces aborigènes de ces dernières années sont dès lors moins politiquement engagées, ou du moins ne le sont plus nécessairement à la manière des pièces-manifestes qui les ont précédées. À preuve l'énorme succès en 1990 de la première comédie musicale aborigène, *Bran Nue Dae* : elle démontrait que la satire pouvait s'avérer une arme plus efficace que le didactisme. Quant à Wesley Enoch, l'un des plus grands noms du théâtre aborigène actuel, il a signé en 2005 une mémorable adaptation de Médée, *Black Medea*, où Aphrodite, par exemple, était remplacée par les esprits vengeurs ancestraux du cœur de l'Australie.

Les pouvoirs et le théâtre

En 1954, l'idée d'un théâtre national devint une réalité quand un groupe d'hommes d'affaires, sous la houlette d'un banquier influent, eurent l'idée de créer un trust – l'Australian Elizabethan Theatre Trust – qui se fixa pour objectif de relever le niveau des spectacles en accordant des subventions pour monter des textes du répertoire international, classique et contemporain. Les Trust Players ont jeté l'éponge quelque trois ans plus tard, non sans que le Trust ait d'abord produit la pièce de Ray Lawler, *The Summer of the Seventeenth Doll*, qui fut un succès mondial.

C'est néanmoins la création de l'Australian Council for the Arts en 1968 (rebaptisé Australia Council en 1977) qui a véritablement ouvert la voie à un théâtre professionnel et national. Soudain, surgissait une structure officielle distribuant des subventions d'aide aux activités artistiques : il fut décidé qu'un ministère des Arts serait instauré dans chacun des cinq États. Chaque État posséderait donc désormais sa propre compagnie professionnelle – chacune s'étant donné pour principe, du moins dans les premiers temps, de présenter un pourcentage important de pièces autochtones (parfois jusqu'à 50 % des productions annuelles). La scène théâtrale de l'Australie changea donc radicalement, puisqu'un théâtre institutionnel venait de voir le jour. Le Melbourne Theatre Company possède désormais trois salles. Le Sydney Theatre Company dispose pour sa part de l'un des plus beaux théâtres au monde, le Wharf Theatre qui domine la baie de Sydney. Le Malthouse de Melbourne abrite deux salles de spectacles ainsi que des lieux de répétition dans un entrepôt magnifiquement rénové. Notons également la naissance de grands festivals internationaux, à Perth, Adélaïde, Sydney puis Melbourne, chacun offrant en parallèle un festival off aux programmations plus risquées et plus radicales.

En 1959 fut créé à Sydney le National Institute of Dramatic Art – la première école de théâtre subventionnée par le gouvernement. Bien d'autres allaient lui emboîter le pas dans les années 1970, perpétuant ainsi le mouvement qui entendait renouveler l'interprétation en affirmant un style de jeu spécifiquement australien. Ce n'est que vers la fin des années 1960 que les acteurs n'ont plus été obligés d'effacer leur accent australien au profit d'un accent britannique plus « raffiné » qui semblait le seul acceptable sur un plateau de théâtre, y compris dans les pièces australiennes.

L'Australia Council, chargé de financer les artistes et les structures qui créent, publient, distribuent et promeuvent des œuvres australiennes, répartit l'ensemble des fonds fédéraux alloués aux arts. En 2005-2006, sur un total de 150 millions de dollars, 17 millions (soit 12 %) ont été attribués au théâtre et 10,5 millions (soit 7 %) aux arts indigènes. Plus symptomatique de la situation actuelle est le contexte dans lequel doivent aujourd'hui travailler les artistes de théâtre, qu'ils soient noirs ou blancs. En l'absence d'un réel soutien financier du gouvernement et à défaut d'une politique culturelle bien définie, de jeunes talents, brillants et prometteurs, sont chaque année absorbés par le cinéma et la télévision. Le gouvernement accorde, depuis longtemps déjà, des subventions bien supérieures au cinéma qu'au théâtre, concentrant de fait ses efforts sur un produit d'exportation beaucoup plus rentable.

Pour ce qui est du théâtre, 75 % des subventions fédérales ont été attribuées aux grandes compagnies, et 25 % aux compagnies indépendantes. Le théâtre institutionnel se porte donc plutôt bien. Les grandes compagnies ont de manière générale vu leurs subventions augmenter ces dernières années. Mais de manière insuffisante : ces institutions dépendent avant tout des recettes pour exister, à hauteur de 75 %, et sont de plus en plus tentées de faire appel à des sponsors privés. Or, pour faire recette, ces théâtres doivent programmer des pièces susceptibles de plaire à leurs abonnés, sans prendre de risques artistiques ; ils sont soumis à une dynamique de rentabilité. Le goût du public pour des pièces plus faciles dicte donc en partie la programmation. Les pièces présentées dans ces théâtres sont essentiellement des pièces anglaises et américaines, une fois qu'elles ont triomphé sur les scènes du West End ou de Broadway, parfois des classiques, et, de temps à autre, des œuvres signées par des auteurs australiens déjà bien établis, des pièces à thèse sur des débats de société, si possible traités sur le ton de la comédie : un univers auquel le public puisse s'identifier tout en se divertissant.

C'est devenu le credo principal d'auteurs comme Williamson (bien loin des œuvres subversives de ses débuts) et de ses nombreux héritiers (parmi lesquels Hannie Rayson). Pour ces raisons, un des grands auteurs australiens contemporains, Daniel [Keene](#), n'a aucune chance, à ce jour, d'être présenté sur les grandes scènes subventionnées : son théâtre est jugé tout à la fois trop sombre et pas assez australien.

Si les subventions gouvernementales continuent de soutenir les théâtres institutionnels, elles laissent de plus en plus dans la marge les petites compagnies indépendantes, pourtant porteuses de renouveau. Ces dernières n'arrivent plus à recueillir les fonds nécessaires pour créer de nouvelles œuvres et nombre d'entre elles sont menacées de disparaître. Or il est évident qu'à leurs débuts, les auteurs font leurs armes en travaillant avec de petites compagnies, en marge du système. Partant, le nombre de nouvelles pièces créées en Australie a baissé de plus d'un tiers par rapport aux années 1980. Rien qu'à Melbourne, les subventions accordées aux compagnies indépendantes ont baissé de 24 % depuis 1998. Récemment, il a même été question que La Mama soit privée de ses subventions fédérales, une tragédie pour ce foyer historique de la création australienne. Cette menace a mobilisé tout un mouvement de protestation qui traduit bien l'inquiétude qu'éprouvent actuellement les artistes : leurs marges de manœuvre pour exercer leur métier sont de plus en plus réduites. Toute la création est aujourd'hui menacée.

Mais la prise de conscience est vigoureuse et de nouvelles voix s'élèvent contre cette situation, notamment depuis qu'en 2005 Julian Meyrick a publié *Trapped by the Past*, un essai explosif où l'auteur dénonce la politique culturelle du gouvernement, l'espèce de vide idéologique et artistique qu'ont laissé derrière eux les auteurs de la New Wave, mais aussi une forme d'amnésie générale face à la tradition théâtrale. Car si de nombreuses pièces australiennes ont été écrites, le répertoire australien demeure, lui, relativement réduit, en partie du fait que les pièces « canoniques » sont rarement reprises. (Pour ne citer que cet exemple, *The Ham Funeral*, de Patrick White, œuvre-clef du théâtre australien, n'a été à nouveau montée dans un grand théâtre de Sydney qu'en 1989 et a été présentée pour la première fois à Melbourne en 2005, soit 44 ans après sa création). Les théâtres ont été plutôt encouragés, tant par le public que par les bailleurs de fonds, à constamment se renouveler. L'une des malédictions du théâtre australien est d'avoir à se réinventer à chaque génération, sans se forger de réelle culture dramatique.

Rédacteur(s)

[R. BLAIR](#) [S. MAGOIS](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Amérique du Nord et Iles Britanniques](#)

Zone(s) géographique(s) : [Australie](#)

Période(s) : [19ème siècle](#) [20ème siècle](#) [21ème siècle](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : [Sergent recruteur \(le\)](#) [Levey \(B.\)](#) [Susan aux yeux noirs](#) [Geoghegan \(E.\)](#) [Hibernian Father \(the\)](#) [Boucicault \(D.\)](#) [Kean \(C. et E.\)](#) [Williamson](#)

**(J.C.) Yeats (W.B.) Synge (J.M.) Esson (L.) Van de Sluys (H.) Lawler (R.) Summer of the
Seventeenth Doll (the) White (P.) Ham Funeral (the) Doll (the) Romeril (J.) Hibberd (J.)
Williamson (D.) White (E.) Removalists (the) Don's Party Club (the) Nowra (L.) Sewell (S.)
Balodis (J.) Too Young for Ghosts Gilbert (K.) Cherry Pickers (the) Dreamtime Maza (B.)
Merritt (R.) Davis (J.) Cake Man (the) Dreamers (the) First Born (the) Barungin Enoch (W.)
Bran Nue Dae Black Medea Rayson (H.) Keene (D.) Meyrick (J.)**

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-australie>