

LEÏLA BARACCHINI

cofoe

ENTRE DÉSERT ET TOILE

Création d'un art sans contemporain
au Kalahari

ETHNOGRAPHIES


EDITIONS
ALPHIL
PRESSES
UNIVERSITAIRES
SUISSES

ENTRE DÉSERT ET TOILE
CRÉATION D'UN ART SAN CONTEMPORAIN
AU KALAHARI

COLLECTION «ETHNOGRAPHIES»

Dans le prolongement des « Recherches et travaux de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel », la collection « Ethnographies » rassemble aujourd'hui les thèses de doctorat, essais et ouvrages thématiques de chercheuses et chercheurs issus de l'anthropologie et d'autres disciplines des sciences humaines et sociales. Elle se focalise sur les recherches qui fondent leur analyse des processus socioculturels sur des enquêtes qualitatives de longue durée en privilégiant l'observation-participante (ou l'immersion), le décentrement et la réflexivité. La collection entend dynamiser et faire rayonner la démarche ethnographique en l'envisageant au-delà du seul cadre de l'anthropologie et en soulignant sa pertinence pour de multiples disciplines. De par son format et son style, « Ethnographies » s'adresse à un large public (acteurs du monde académique mais aussi praticiens et professionnels des différents champs étudiés), soucieux de réfléchir à la complexité culturelle et sociale.

La collection est dirigée par Hervé Munz et encadrée par un comité scientifique représentant le monde romand de l'anthropologie et des sciences humaines et sociales.

LEÏLA BARACCHINI

ENTRE DÉSERT ET TOILE
CRÉATION D'UN ART SAN CONTEMPORAIN
AU KALAHARI

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2021

Case postale 5

2002 Neuchâtel 2

Suisse

www.aphil.ch

Alphil Diffusion

commande@aphil.ch

DOI: 10.33055/ALPHIL.03150

ISBN papier: 978-2-88930-353-3

ISBN PDF: 978-2-88930-354-0

ISBN EPUB: 978-2-88930-355-7

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Cette publication a bénéficié

- du soutien de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel;
- du prix de thèse 2019 du musée du quai Branly – Jacques Chirac.



Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2024.

Illustration de couverture: Coex'ae Bob, *Sans titre*. 2019. Huile sur toile. 85 x 57 cm.

© Kuru Art Project. Photographie: Julien Monney.

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons: elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Responsable d'édition: Sandra Lena

Remerciements

La réalisation de cette thèse est le résultat d'un long processus qui a été possible grâce à la rencontre et au concours de nombreuses personnes, que je souhaiterais remercier ici.

L'existence de ce travail doit beaucoup à la complicité intellectuelle, à la présence patiente, aux intérêts croisés et aux relectures exigeantes de Julien Monney, avec lequel j'ai partagé durant toutes ces années la vaste gamme d'émotions qui a accompagné la réalisation de cette thèse.

Je tiens à remercier chaleureusement mes directeurs de thèse, Philippe Geslin, Nathalie Heinich et Ellen Hertz pour avoir accepté d'encadrer ce travail et avoir tout au long de ces années constamment renouvelé leur soutien, nourri mes réflexions et su rediriger en souplesse et avec une bienveillance pertinente les multiples idées qui ont traversé cette étude. Toute ma gratitude va également à Maitseo Bolaane, Brigitte Derlon et François-Xavier Fauvelle pour leurs retours constructifs et les pistes de pensées qu'ils ont ouvertes lors du colloque de thèse. Je leur suis également reconnaissante d'avoir spontanément accepté de faire partie de ce jury. Que Monique Jeudy-Ballini et Octave Debary soient également remerciés pour leurs précieuses relectures et leurs retours éclairants à l'occasion du comité de thèse à l'EHESS.

Cette recherche doit également beaucoup au Pôle national de compétence NCCR eikones: *Critique de l'image* de l'Université de Bâle qui non seulement l'a soutenue financièrement, mais a également procuré durant trois années un espace où forger une véritable réflexion sur l'image

dans une perspective interdisciplinaire. Merci tout particulièrement à Arno Schubbach et à tous les membres de l'école doctorale Das Bild als artefact. Mes recherches ont aussi bénéficié du soutien financier du Service de l'égalité des chances de l'Université de Neuchâtel et de la Mathieu-Stiftung de l'Université de Bâle.

J'aimerais remercier les institutions et les personnes au Botswana qui ont rendu cette recherche possible. Un merci tout particulier à Neo Matome ainsi qu'au San Research Centre de l'Université du Botswana, pour leur soutien tant administratif qu'académique. Je remercie également le Minister of Youth, Sport and Culture et plus spécifiquement le Département de l'art et de la culture pour avoir autorisé cette recherche. Merci également à l'Office de la recherche et du développement de l'Université du Botswana pour m'avoir guidée dans les démarches éthiques et administratives ainsi qu'à Connie Rapoo. Je remercie les représentants de la Kuru Family of Organizations, James Morris, Aron Johannes, Gaobolelwe Ngakayeaja et Kaelo Mokomo de m'avoir accordé l'autorisation pour mener cette recherche.

Il est des moments qui s'avèrent être décisifs dans le parcours d'un individu et à cet égard ma découverte en 2008 du Kuru Art Project lors de l'exposition *Créer pour exister* en Dordogne a été l'un de ces moments charnières. Je souhaite alors remercier chaleureusement Jean-Michel et Patricia Geneste qui m'ont fait connaître le Kuru Art Project et qui ont mis en place les conditions idéales pour me permettre d'initier le processus qui allait aboutir à ce livre.

Ce travail a eu la chance de pouvoir prendre forme dans plusieurs projets d'exposition. Je remercie alors sincèrement Christian et Anne-Laure Dupré avec lesquels j'ai eu le plaisir de collaborer à l'exposition *Rêves de Kalahari*. Merci également à Marc-Olivier Gonseth et à toute l'équipe du Musée d'ethnographie de Neuchâtel ainsi qu'à Élodie Gaille, Blaise Mulhauser et le Jardin botanique de Neuchâtel qui ont apporté une dimension supplémentaire à cette expérience en lui associant deux projets de collections et d'expositions des œuvres du Kuru Art Project.

Merci également aux chercheurs que j'ai rencontrés au cours de ces recherches et qui ont, de diverses manières, participé à la construction de mes réflexions: Mathias Guenther, Jennifer Hays, Janet Hermans, Robert Hitchcock, Jenny Lawy, Junko Maruyama, Velina Ninkova, Akira Takada et tous les participants des San Research Center Seminars.

REMERCIEMENTS

Je souhaite également remercier Megan Biesele, Jean Comaroff et Kazunobu Ikeya pour avoir eu la gentillesse de m'envoyer de la documentation ou d'apporter leur aide dans mes recherches documentaires.

Ce travail n'aurait jamais été ce qu'il est devenu sans la présence, la complicité et l'ouverture d'esprit de Coex'ae Bob. Elle a accepté de partager avec moi ses histoires et ses connaissances, elle m'a laissée intégrer une partie de son quotidien et a essayé au mieux de me transmettre sa langue. Ce travail lui doit beaucoup ainsi qu'à sa famille et tout particulièrement à Ncaoka Bob, Tumku Bob et Nicodemus Barkard.

Un grand merci également à Nqose Tcgamku qui, bien au-delà de son rôle initial de traductrice, a été une excellente partenaire de recherche et une amie tout au long de mon terrain au Botswana. Je remercie aussi son mari James Freddy, grâce auquel j'ai pu trouver un logement à D'kar et qui a été de précieux conseil durant cette recherche.

Ce travail doit beaucoup à Maude et Pieter Brown qui ont accueilli et suivi cette recherche avec générosité, enrichi ce travail de très nombreuses discussions et qui ont contribué par leurs soutiens multiples et réitérés à rendre mon séjour à D'kar agréable.

Mes remerciements vont bien sûr à tous les artistes du Kuru Art Project: Qgōcgae Cao, Jan Tcega John, Thamae Kaashe, Qgam Khāx'a, Gamnqoa Kukama, Cg'ose Ntcōx'o, Xgaiga Qhomatcā, Cgoma Simon, Nxabe Tāse, Kg'akg'am Tshabu, X'aga Tcuixgao, Ncaote Thama, Xgaoc'ō X'are. Je remercie également Qāetcao Moses, Ditiro Makwena, Koaba Coco ainsi que les *non-traditional artists* Phillip Mago, Jacob Camm, Bob Moleele, Ronny Khāx'a, Gerry Morris, Tshabu Tāse et Sobe Nqarea. Les mois de recherche passés au sein de l'atelier à D'kar ont également bénéficié de l'appui multiple de Ndodonyane Ditsheko et de Lessie Morris. Un immense merci à eux !

Un merci particulier au Naro Language Project, à Hessel et Coby Visser, Taux'ae Baeba et Marea Camm pour m'avoir procuré matériaux et soutien dans l'apprentissage du naró. Je tiens également à remercier l'équipe de Dqāe Qare, et plus particulièrement Greg et Ann Laws, pour m'avoir à plus d'une reprise généreusement accueillie.

À Catharina Scheepers, Willemien Le Roux, Tamar Mason et Mark Attwood, mes remerciements pour avoir partagé leurs souvenirs et leurs documentations sur les débuts du Kuru Art Project ainsi qu'à Cheryl Rumbak et à Coral Fourie qui m'ont donné accès à leurs riches archives.

Mon séjour à D'kar a été enrichi de la complicité, de l'amitié et de l'appui de plusieurs personnes. Je tiens tout particulièrement à remercier Job Morris, Isaac Saul, Tikhwebe Wallican Satau, Kuela Kiema et Mathambo Ngakaeja, pour les réflexions que nous avons partagées.

Un énorme merci aussi à Ann Gollifer pour son regard décontracté tout en nuance et en amitié qu'elle a généreusement partagé tout au long de nos nombreux échanges sur le Kuru Art Project et à son mari, Mathias Nilsson, pour m'avoir à plusieurs reprises hébergée pendant mes passages à Gaborone.

À Gaborone, je remercie les représentants institutionnels de la scène artistique nationale présente et passée qui ont pris part à cette étude, Doreen Nteta, Philippe Segola, Dean Molebatsi, Monica Selelo, Otsetswe Bogosebokae, Veryan Edwards, Velias Ndaba et Reginald Bakwena.

Un grand merci également à tous les commissaires d'exposition qui ont accepté de me recevoir et de partager des éléments d'archives avec moi. Je pense ici tout particulièrement à Kasja Berglund, à Frederick Clarke, à Marie Heyes, à Sophie Lalonde, à Caes et Margriet Otto, à Irene Staehelin, à Chris Wingfield et à Sumire Yamamoto.

Je remercie également Carole Hoffmeyer, Nombuyiselo Malumbezo, Ndileka Mapuma, Cathy, Florence et toute l'équipe du Keiskamma Art Project pour m'avoir si chaleureusement accueillie à Hambourg.

Je remercie toutes les personnes, collectionneurs, amateurs, acheteurs, bailleurs de fonds et visiteurs, qui ont accepté d'accorder un peu de leur temps pour cette étude: Them bani Chabane, Ema Clavijo, Enya, Sonia et Jean-Jacques Delannoy, Jenny Egner, Sara Glendinning, Bekkie et Hendrick Jerling, Iriis Kontra, David Lewis-Williams, Selinah et Magu Magu, Martin Marquet, Revil Mason, Alice Mogwe, Nana Mothibi, David Pearce, Kay Raseroka, Sara Rhodes, Mieke et Cornelis van der Post, Thari, Anna, Tela et Harmut, Laura et Armstrong.

Mes pensées vont également à Didier Boukhaze-Khan et à sa famille ainsi qu'à Jocasta qui m'ont accompagnée dans mes premiers pas au Botswana et hébergée à plusieurs reprises. Une recherche dans le Kalahari pouvant difficilement se passer d'une voiture tout-terrain fiable, je remercie alors Lebogang pour m'avoir aidée à en trouver une.

Plus près d'ici, je tiens à remercier toutes celles et ceux avec qui j'ai eu la chance de travailler durant les années passées à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel: Christian Ghasarian, Marion Fresia, Claudia Dubuis, Nicolas Derungs, Anahy Gajardo,

REMERCIEMENTS

Andrea Jacot-Descombes, Andreas von Känel, Hervé Munz, Julie Perrin, Audrey Doyen, Olivia Filippini, Raymonde Wicky et Patricia Demailly. Un merci particulier également aux étudiants qui ont suivi mon cours sur l’Afrique australe et qui, par leur motivation et leurs questionnements, m’ont amenée à élargir mes sujets de réflexion.

Merci également à Laurent Burgisser pour ses conseils ethnobotaniques, sa bonne humeur, sa farine exceptionnelle et ses pommes non moins exceptionnelles qui ont, avec goût et saveur, alimenté l’écriture de ce livre. Je remercie également Émilie Stegmüller et ses multiples talents de traductrice pour m’avoir aidée dans des traductions d’articles en japonais.

Ce travail doit beaucoup à l’amitié de Cécile Wiedmer, Céline Pernet, Lucie Bovet et à toute l’équipe d’ethno avec lesquelles j’ai partagé durant mon cursus réflexions anthropologiques, rires, soirées et détente.

Un tout grand merci également à Madeleine et Philippe pour m’avoir aidée à me procurer un cadre de travail exceptionnel et de l’avoir agrémenté d’un «jardin» propice à la cueillette. Mes pensées vont également à Alessia, José, Anaïs, Diego et Mateo, qui m’ont soutenue de diverses façons au cours de ce travail.

Il va sans dire que cette thèse n’aurait su se réaliser sans les appuis multiples et réitérés sur de longues années de mes parents, Graziella et Italo Baracchini. Un tout grand merci à eux pour leur soutien considérable, sans lequel l’entreprise dans son ensemble aurait été encore plus incertaine, qu’elle ne l’a déjà été. Comment enfin ne pas mentionner mes neveux, Elias et Norine, qui ont éclairé à un autre niveau ces longs moments d’écriture ?

Note sur la terminologie

S*an*, *Bushmen* ou *Basarwa* sont les termes génériques conventionnellement utilisés pour désigner l'ensemble des groupes linguistiques, habitant en Afrique australe, parlant une langue à clics et ayant vécu jusqu'à récemment principalement de chasse et de cueillette. Ils regroupent sous une même appellation un ensemble vaste comprenant une vingtaine de groupes linguistiques différents répartis sur cinq pays (Botswana, Namibie, Angola, Zimbabwe et Afrique du Sud). Aucun d'eux n'est toutefois un terme emic (BARNARD, 2007: 138); tous sont issus d'une histoire complexe et problématique, et tous impliquent, par ailleurs, des connotations négatives (voir GUENTHER, 1986b; WILMSEN, 1989: chapitres 1, 2, 7; FAUVELLE, 2006: 70-71; KIEMA, 2010: 67-72). Dans les années 1990, à défaut d'un terme partagé par l'ensemble des langues khoisan, ce sont les appellations *San* et *Bushman* qui ont été progressivement réappropriées à des fins politiques comme moyen d'affirmer une unité vis-à-vis des organisations internationales et des gouvernements (HITCHCOCK *et al.*, 2006: 5; HITCHCOCK & BIESELE, 2010; SAUGESTAD, 2001: 29). Cependant, la terminologie reste encore aujourd'hui un sujet de débats aussi bien au niveau académique qu'au niveau d'organisations comme le Kuru (voir SAUGESTAD, 2001: 29). L'absence de consensus autour de la terminologie se reflète notamment dans la diversité des termes qui coexistent aujourd'hui. Ainsi, à un niveau interne, les locuteurs naro parlent généralement d'eux-mêmes en tant que *Ncoakhoe* (litt. «personne rouge» en naro), mais utilisent le nom officiel de *Basarwa* au niveau du Botswana, et enfin *San* ou *Bushman* lorsqu'ils s'adressent à une audience internationale.

Pour cette raison et parce que la labilité des termes est en elle-même significative du regard porté sur les personnes, les objets ou les pratiques qu'ils désignent, les termes utilisés dans ce livre varient en fonction du contexte d'énonciation. Je parle de *Naro* ou de langue *naro*, dès qu'il s'agit spécifiquement de ce groupe linguistique, majoritaire dans la région étudiée. Le terme conventionnel de *San* est utilisé lorsque je me réfère aux travaux académiques ou à l'activité de l'ONG, qui au fil des ans en ont privilégié l'usage, alors que le mot *Ncoakhoe* est réservé aux discours et aux points de vue des locuteurs *naro*, qui l'emploient comme équivalent de *San/Bushman*. Enfin, *Basarwa* étant le terme officiel au Botswana, il est utilisé pour parler des politiques gouvernementales.

Note sur la transcription phonétique

Dans le cadre du présent travail, les mots naro sont translittérés conformément au système de notation mis en place à D'kar par le Naro Language Project. Ce dernier diffère du système conventionnel de notation IPA généralement adopté par les linguistes. Il a été toutefois privilégié ici parce qu'il correspond au mode de transcription le plus fréquent pour la langue naro et à celui adopté dans le dictionnaire naro/anglais (VISSER, 2001).

Il existe en langue naro quatre clics principaux qui peuvent être combinés de vingt-huit manières différentes. Afin de faciliter la lecture des noms des artistes et de certains mots naro utilisés dans ce livre, je propose quelques indications pour leur prononciation.

- Le clic dental «C» est produit en plaçant le bout de la langue contre l'arrière des dents de devant et émet un son fricatif qui s'apparente au «tsk tsk», utilisé en anglais pour exprimer un léger désaccord.
- Le clic palatal alvéolaire «Q», dont le son évoque le bruit d'une bouteille que l'on débouche, se prononce en rabattant la langue de façon rapide depuis le haut du palais.
- Le clic alvéolaire «Tc» se prononce en plaçant le devant de la langue contre la crête alvéolaire et en l'abattant ensuite vivement vers le bas.
- Le clic latéral «X» est produit sur le côté de la bouche. Le son émis ressemble à ceux utilisés pour encourager un cheval.

La langue naro comprend également des nasales (indiquées «ã»), des syllabes accentuées (indiquées «a») et enfin un système de tons. Les tons sont indiqués dans les mots de la façon suivante : les tons montants (á), les tons neutres (a), les tons descendants (à).

Préface

«**Q**ue de chemin parcouru», me suis-je dit à la lecture de *Entre désert et toile* : que de chemin parcouru si je me souviens de ma première conversation avec Leïla Baracchini, lors d'un atelier organisé en 2013 à l'Université de Neuchâtel dans le cadre d'un master d'études muséales, au moment où son projet de thèse s'intitulait encore *Au sens du désert. Nomadologie des images et mondes de l'art au regard d'un atelier d'art san contemporain*.

Car, bien loin d'une tentative, dans la voie d'une classique anthropologie de l'art, pour dégager le «sens» des peintures produites dans cet atelier d'art san au Kahalari, ce que propose ici Leïla Baracchini, c'est d'élargir l'observation à l'ensemble du dispositif de l'atelier, comprenant non seulement les artistes indigènes mais aussi les initiateurs et organisateurs venus de Suisse; ce qui implique d'inclure la circulation des œuvres ainsi produites, y compris lorsqu'elles arrivent dans le monde occidental pour y être insérées dans les circuits de commercialisation et de consécration artistiques. Une démarche à laquelle l'ont d'ailleurs incitée ces interlocuteurs, en centrant leurs propos sur les aspects économiques dès lors qu'elle cherchait à les faire parler du «sens»: «*Ce que j'expérimentais alors et qu'il m'a été ensuite possible d'observer régulièrement dès lors que la question du sens (qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce que ça représente ?) était abordée, était de l'indifférence, de l'ennui, de l'évitement ou alors une discrète résistance souvent exprimée sous forme d'ironie, de contresens, de détournement ou d'absurde*» (p. 60).

Un changement d'anthropologie

Ainsi, une perspective authentiquement anthropologique se devait de substituer à la problématique du « sens » des images celle de la circulation des objets et des personnes, et à l'étude de la culture indigène celle des interactions entre cette dernière et la culture occidentale. Or, comme j'avais eu l'occasion de le suggérer à Leïla Baracchini, ces interactions prennent ici la forme bien particulière d'une entreprise d'import/export. En effet, si ce projet d'atelier au Botswana avait été conçu en 1990 pour aider le peuple san à « *faire entendre sa voix* » et à « *revaloriser ces cultures en les hissant au niveau des arts occidentaux* », de façon à « *redonner à terme une dignité à des populations longtemps marginalisées et déconsidérées* » (p. 28) – ce projet avait aussi pour caractéristique objective d'exporter en Afrique, en même temps que des outils de travail, les valeurs de l'Occident (valeurs religieuses autant qu'artistiques, puisqu'il s'inscrivait en droite ligne des missions protestantes), puis d'importer en retour des œuvres dûment commercialisables, fussent-elles considérées comme les supports d'une reconnaissance du peuple dont elles étaient issues. D'où l'intérêt de « symétriser » le regard : vu depuis le Kahalari, il s'agit d'un dispositif d'importation gratuite de matériaux, puis d'exportation de produits finis monnayables ; vu depuis la Suisse, il s'agit d'un dispositif d'exportation de matériaux et de valeurs, puis d'importation de marchandises.

Pour bien comprendre cela, encore fallait-il accepter de décentrer le regard : décentrement qu'a magnifiquement réussi à opérer Leïla Baracchini, grâce à un haut niveau de réflexivité sur son propre travail. En témoigne d'ailleurs le titre du présent livre. Débarrassé de la problématique herméneutique de recherche d'un hypothétique « sens » déposé dans les images, *Entre désert et toile* suggère bien la circulation conjointe des objets, des personnes et de leurs attentes, entre monde africain et monde occidental.

Ce livre est donc l'aboutissement d'un beau trajet intellectuel, allant d'une classique anthropologie de l'art, focalisée sur les images et leur interprétation, à une anthropologie des interactions, centrée sur l'atelier et ses participants, et tirant parti des courants les plus contemporains de la sociologie, pour s'étendre même aux initiateurs du projet et aux récipiendaires des œuvres, hors d'Afrique.

L'apport de la sociologie

Fruit d'une culture pluridisciplinaire, ce travail a donc bénéficié des apports non seulement de l'ethnologie africaniste et de la socio-anthropologie du développement, mais aussi de la sociologie, à travers plusieurs de ses spécialisations. L'on y trouve tout d'abord la sociologie économique, avec la description d'un «*double mouvement d'importation de matériaux, de savoir-faire, de personnes et de concepts (notamment celui d'art et d'artiste) et d'exportation d'objets – des tableaux – eux-mêmes en retour porteurs et producteurs de sens et de représentations*» (p. 29).

La sociologie de l'art est également très présente, sous plusieurs aspects : sociologie de l'artificialité, notamment à travers les processus de signature et de production de titres ; sociologie de la réception, puisqu'il a fallu «*explorer la façon dont [les] discours [des artistes] sont reçus, compris, interprétés et transformés au moment de la réception*» (p. 199) ; sociologie des médiations, permettant de suivre les multiples médiations engagées dans la fabrique d'un art sans contemporain.

La sociologie de la traduction s'est avérée elle aussi très éclairante dans maintes situations décrites : ainsi, lors de l'organisation d'une exposition dans une galerie en Suisse, la confusion sur les noms propres était telle que «*les directeurs de la galerie n'étaient plus certains de savoir qui étaient les deux personnes invitées, ni même s'il s'agissait d'hommes ou de femmes*» (p. 229) ; ou encore lors du processus d'intitulation des œuvres «*lieu de transformations multiples*», où «*transferts linguistiques*» et «*opérations de médiation*» donnent lieu à de multiples «*bricolages traductionnels*» (p. 179).

Sociologie des valeurs

Cependant le plus heuristique ici est, de mon point de vue, l'usage de la sociologie des valeurs (ou sociologie axiologique), qui permet de mettre en évidence des contradictions parfois cocasses.

La valeur cardinale qui sous-tend ce «*Kuru Art Project*» est la valeur d'authenticité, déclinée à travers les attentes de continuité et de pureté du lien avec une tradition. Conjugée à la valeur de singularité, l'authenticité compose un système de valeurs qui est exactement celui

de l'art occidental moderne alors même qu'il s'applique à des œuvres réputées s'enraciner au plus loin de celui-ci : « *Ce sont les idéaux de liberté, de spontanéité, d'intégrité, d'intuition et d'individualité dont le Kuru Art Project va se trouver investi* » (p. 115). Pourtant, à l'opposé de ces valeurs, la réalité des faits est que pour se faire reconnaître en tant qu'« artistes », les acteurs locaux sont amenés à modifier leurs techniques, leurs formats, leurs sujets, en ajoutant titres et signatures – ce qu'on appelle produire pour l'exportation... Aussi l'attente d'authenticité aboutit-elle paradoxalement à contraindre l'expression de ces « artistes », qui ne peuvent être considérés tels qu'à condition de se conformer à de strictes contraintes, telles que ne pas faire de « dessins réalistes » comme certains ont appris à les produire auparavant : ainsi, explique joliment un participant, « [on] *nous a dit qu'un artiste doit être libre de faire ce qu'il veut. [...] Actuellement, nous sommes libres, mais il y a des choses que nous ne pouvons pas faire* » (p. 148).

Dans ce « régime de singularité » amené par les organisateurs du projet, la technique devient une antivaleur : « *un critère positif peut devenir négatif, un avantage, un désavantage, une compétence, une incompétence* » (p. 142). Ainsi ce ne sont pas moins de « trois absences » qui sont exigées des « artistes » afin de satisfaire l'attente d'authenticité des organisateurs : « *absence de connaissances artistiques, absence de connaissances scolaires, absence de maîtrise du geste technique* » (p. 140). L'on pourrait ajouter l'absence de préoccupations économiques – attentatoires à l'authenticité en ce qu'elles introduisent une motivation impure, sans rapport avec l'art – alors même qu'elles ne cessent d'affleurer dans les discours des acteurs : « *Nous avons effectué tout ce trajet depuis le Botswana pour vendre notre art* », explique candidement, lors de l'exposition en Suisse, une participante, à un public venu applaudir d'« authentiques artistes bushmen » ; et une autre, face à ses enfants qui estiment que « *notre mère dessine des choses affreuses qui se vendent* », se justifie : « *J'essaie de gagner de l'argent pour vous acheter de la nourriture et des habits.* »

Nous voilà bien loin de l'attente de « sens » à interpréter dans les œuvres... Et cette antinomie entre valeur d'authenticité, exportée en Afrique, et valeur économique, présente à la fois dans les motivations des producteurs d'images et dans leur importation en Occident, dessine une boucle axiologique paradoxale : l'exportation de la valeur d'authenticité permet l'importation de biens marchands fabriqués pour répondre à

la demande, c'est-à-dire à l'opposé de l'authenticité... Ou comment fabriquer de la marchandise avec des valeurs: pourrait-on rêver meilleure illustration de «*l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*» selon Max Weber?

La mise au jour d'un modèle colonial

Au terme de cette enquête, c'est bien l'ambiguïté foncière du modèle propre à ce projet qui se trouve révélée: «*adoption de formes et de formats conventionnels*» qui renforcent «*une sorte de colonialité du pouvoir*» (p. 198); renversement d'un projet visant «*l'autonomie et le renforcement de l'estime de soi des artistes*» en une création de «*nouveaux lieux de dépendance*» qui ne font que «*reproduire et renforcer des formes de domination*» (p. 198), à rebours du «*processus d'empowerment*» parfois invoqué (p. 96); paradoxe d'un «*nouveau moyen d'expression*» qui se retrouve «*enchâssé au sein de discours et de pratiques globales, qui tendent à imposer un modèle défini depuis l'Occident comme normes de référence "neutres" à imiter*» (p. 198); avec, au final, cette conclusion ravageuse: «*Il ne s'agit cette fois plus uniquement d'une projection des représentations occidentales sur une altérité fantasmée, mais également d'une instrumentalisation politique et économique d'éléments culturels stéréotypés par les artistes eux-mêmes à des fins stratégiques. Les procédés d'essentialisation semblent ainsi être le résultat conjoint de l'action des artistes, des administrateurs de l'ONG et des intermédiaires des mondes de l'art, au terme desquels l'œuvre, détachée des procédés de fabrication et du contexte social de production, en vient à symboliser une culture*» (p. 365) – symbolisation d'une culture qui formait, rappelons-le, l'objet initial des enquêtes ethnographiques...

«*Comment, par quels moyens, maintenir une expression ethnographique sans se retrouver soi-même engagé dans cette dynamique discursive qui impose aux images sa propre grammaire, ses propres phrases, et qui rappelle les méthodes coloniales dénoncées par ailleurs?*», se demande Leïla Baracchini (p. 30), résumant ainsi, par un admirable retour sur elle-même, un tournant majeur en anthropologie. C'est donc à la lumière de ce tournant, remarquablement exemplifié ici, qu'on pourra lire ce livre, sans s'arrêter à la chatoyante séduction des images, ni même se laisser fasciner par le magnifique «*portrait d'Ennie*» qui le clôt, mixant récits, peintures et photos: un portrait qu'a rendu possible la décision, propre à

l'anthropologie et à la sociologie contemporaines, de « suivre les acteurs », en l'occurrence le parti pris de « *se mettre soi-même en mouvement* » (p. 39) pour, littéralement, suivre Coex'ae Bob là où elle a envie d'aller, c'est-à-dire non pas dans l'atelier de peinture installé par des Blancs mais dans le bush, à la recherche des plantes qui la passionnent et à laquelle elle peut, enfin, initier l'ethnologue initialement venue pour découvrir tout autre chose...

Nathalie Heinich
(CNRS, EHESS)



Coex'ae Bob, *I dont' know*. 2008. Acrylique sur toile. 75 x 71 cm.



Prologue

La surface au verso du tableau aurait pu être vide. Elle aurait pu ne porter aucune inscription, rien, si ce n'est quelques résidus de peinture, ou alors une date accompagnée éventuellement d'un code, pour l'identifier. Le regard aurait alors glissé dessus sans rien en retenir d'autre qu'une impression vague : quelques formes, des teintes, une hésitation.

On ne s'arrête guère au verso d'un tableau.

La toile aurait quant à elle rejoint les rangs déjà bien remplis des sans titre – *Untitled* – et l'histoire se serait probablement arrêtée là. Un silence, juste, un silence.

Mais ce n'était pas le cas.

Pris entre le code BOP048 (abréviation de Bob Painting 048) et la date November 2009, trois mots : *I don't know* – Je ne sais pas. Puis, à la verticale de l'inscription précédente – formant un parfait angle droit –, une seconde inscription, probablement antérieure, nécessitant alors soit de pencher la tête sur la gauche, soit de tourner la toile d'un quart de tour vers la droite pour pouvoir lire en lettres capitales : NOVEMBER 2008.

Il ne manque ainsi au verso de ce tableau aucun élément d'identification. Au contraire, la multiplication des déictiques sur ce pan de toile indique un soin manifeste accordé à la caractérisation précise de l'objet : rang à l'intérieur d'une série, date d'exécution, titre, auteur. Pourtant, par ses contradictions mutuelles (que ce soit en termes d'orientation ou de date) et par l'affirmation d'un non-savoir («Je ne sais pas»), la juxtaposition

de ces indications échoue à fournir des repères stables au spectateur. Elle suscite à l'inverse une confusion des repères spatio-temporels, entraînant une impossibilité à en arrêter le sens.

Un paradoxe, écrit G. Deleuze, est : « *d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes* » (1969 : 12).

Mais si le dédoublement contradictoire des indicateurs temporels et spatiaux participe du trouble sensoriel et empêche le spectateur d'évacuer la possibilité que l'image puisse être regardée selon une autre perspective, ou depuis une autre origine, l'intranquillité que suscite [en moi] ce tableau découle principalement de la teneur de son titre. De fait, si un nom propre lui a bel et bien été attribué, il ne révèle pourtant rien de l'objet, pas plus qu'il ne procure de réels points d'accroche à l'amorce d'un discours. Tout au plus signale-t-il au spectateur une impossibilité à mettre l'image en mots.

Le sens n'y est pas dénié, ni absent. Il est maintenu en suspens par l'articulation d'un double constat : *Il y a quelque chose – Il n'y a pas de mot pour cela*. En d'autres termes, il y a identification qu'il existe là quelque chose que l'on n'identifie pas, que les mots manquent à son auteur pour décrire *ça*. Les mots désignent l'absence, ils ne la comblent pas. Bien au contraire, le titre ne vient pas lever les signes incertains de l'image, il les prolonge.

Ainsi, la présence de ce *I don't know* non seulement ruine d'emblée toute velléité à retrouver un sens original – originel – de l'image tel que son auteur aurait pu le concevoir, mais, loin de désigner uniquement au spectateur le lieu d'une vacuité de sens, tel qu'un *Sans titre* pourrait le faire, ce titre vient également souligner qu'il n'existe pas de sens à restaurer, ou semble du moins affirmer que son auteur ne le possède pas. Et c'est cette seconde articulation qui, d'une certaine façon, mine le langage. Que dire d'une œuvre dont l'auteur a pris le parti non d'éviter le commentaire que pourrait être un simple titre, mais d'en suspendre le sens ? En excluant la possibilité d'un sens à découvrir ou à restaurer, *I don't know* laisse le spectateur seul face à l'image. Tandis que cet apparent désengagement de l'auteur déplace les lieux du sens et confronte le spectateur à sa propre présence face à l'image et à ses propres tentatives de mise en sens.

À l'intérieur des mondes de l'art moderne, l'affirmation d'un *I don't know* offert en guise de titre aurait pu s'interpréter comme une provocation d'artiste, un jeu avec les règles établies ou une tentative

volontaire d'impliquer le spectateur dans la fabrique de sens, révélant toute l'importance prise ces dernières années par la pratique discursive autour des œuvres¹. La suspension de sens induite par ce *I don't know* n'est en effet pas sans évoquer les recherches menées en art ou en littérature autour de ce que Barthes (2002 [1968]: 44) a appelé la *mort de l'auteur* et qui n'est autre qu'une tentative «*d'exemption systématique du sens*». Dès lors qu'il n'y a pas de sens à démêler ni à retrouver, le sens n'est plus à rechercher dans l'œuvre, à laquelle «*il n'y a pas de fond*» (BARTHES, 2002 [1968]: 44), mais dans le spectateur qui devient «*le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une nécessité dérivant de l'organisation même de l'œuvre*» (Eco, 1965 [1962]: 18).

Mais, dans le contexte, que l'on pourrait caractériser de postcolonial², dans lequel ce tableau a vu le jour, la situation d'énonciation ainsi que les effets produits par ce titre ne sont pas exactement les mêmes. En effet, bien que cette peinture ait été destinée à circuler et à s'exposer sur la scène artistique internationale sous le label d'*art san contemporain*, Coex'ae Bob, née au centre du Kalahari dans les années 1940, à une époque où l'accès au système scolaire n'était pas encore acquis pour les San du Botswana³, n'a jamais été formée aux courants artistiques majeurs de l'histoire de l'art occidental. Et si ce *I don't know* m'évoque un certain nombre de réflexions sociologiques et postmodernes, il y a peu de chance pour que Coex'ae Bob ait, quant à elle, jamais partagé ces réflexions.

En revanche, la réalisation de cette toile, tout comme la pose de son titre, s'insère dans un contexte où le rapport entre expression visuelle, discours et écriture est hautement problématisé. Écrit dans une langue qui n'est pas la sienne et par un moyen technique – l'écriture – que Coex'ae Bob ne maîtrise pas, ce titre a nécessairement impliqué une (ou des) interaction(s) ayant abouti finalement à son inscription au dos de la toile par une tierce personne – en l'occurrence l'un des administrateurs du Kuru Art Project. Aussi ce *I don't know* doit-il également se réfléchir comme le résultat d'une

¹ HEINICH, 2014: 174-190.

² L'emploi du terme «postcolonial» a suscité de nombreux débats en ethnologie, et tout particulièrement en France (SMOUTS (éd.), 2007). Dans l'usage qui en est fait ici, «*le mot «postcolonial» traduit cette situation d'enchevêtrement des temps et des territoires. Le «post» ne renvoie pas à une notion de séquences avec un «avant» et un «après». Il englobe toutes les phases de la colonisation*» (SMOUTS, 2007: 32). Son usage vise par ailleurs à désigner spécifiquement «*un ensemble de pratiques qui s'ancrent dans les effets discursifs et matériels du «fait» historique de la colonisation*» (THIEME, 2003: 123).

³ Au Botswana, la première école accueillant des enfants san a été ouverte en 1967 à D'kar (LE ROUX, 1999: 10).

double médiation, procédant d'une traduction du naro [*C'uua ra*] à l'anglais [*I don't know*] et d'une transcription, ayant pour objectif d'initier une mise en mots – qui est aussi une mise en sens – de l'objet.

Passage de l'image au discours, d'une langue à l'autre, de l'oral à l'écrit, la pose d'un titre procède ici d'un processus au cours duquel un contenu visuel est textualisé par l'intermédiaire d'un (ou de) médiateur(s), dont l'action de traduction est susceptible d'impliquer des déplacements de valeurs, d'intérêts et de buts. Des médiations en cascade qui engagent non seulement des transformations – de sens, de statut, de définition –, mais aussi, comme l'a mis en évidence Michel Callon dans sa sociologie de la traduction, des rapports asymétriques dans les moyens d'expression à disposition: «*Traduire, c'est également exprimer dans son propre langage ce que les autres disent et veulent, c'est s'ériger en porte-parole*» (1986: 204). Comment dans une telle configuration se négocie alors la production de sens ?

Ce questionnement paraît d'autant plus incontournable que le Kuru Art Project, centre artistique d'où est sortie cette peinture, a été conçu au départ comme une manière de procurer aux San un moyen d'expression «*plus fort que les mots*» (LE ROUX, 2014: 18) en vue d'une reconnaissance sur le plan national, régional et international. Il s'agissait à la fois de faire entendre la voix des San et de revaloriser ces cultures en les hissant au niveau des arts occidentaux – reconnaître à leurs réalisations le statut prisé et valorisé d'objet d'art devant permettre de redonner à terme une dignité à des populations longtemps marginalisées et déconsidérées (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1990; LE ROUX, 1991: 7). La présence de ce *I don't know* semble, toutefois, décevoir les attentes de trouver dans cette réalisation une expression forte et engagée, à même d'amorcer une réécriture de l'histoire et de déplacer les lieux de la culpabilité coloniale. L'apparent désengagement du discours de Coex'ae Bob force au contraire à s'interroger sur le caractère paradoxal, voire contradictoire, de la démarche qui consiste à venir affirmer *à la place de l'Autre* le potentiel d'expression et d'autoreprésentation de ces objets et invite, dès lors, à en explorer les lieux d'énonciation du sens et les dialogiques de représentation à l'œuvre dans leur définition. Comment et où les significations sont-elles déterminées ? Par qui ? Pour quel public ?

L'entreprise est toutefois délicate et les risques non des moindres à venir ainsi sortir les peintures des cadres qui les accompagnent en évoquant les réseaux relationnels dans lesquels elles sont prises, agissent et font sens. Si le cadre libère justement l'œuvre de toutes ces connexions

pour signifier sans équivoque possible au spectateur «c'est de l'art», au contraire, resituer ces objets au sein de réseaux complexes et hétérogènes risque, en introduisant de l'ambiguïté, de troubler quelque peu les codes qui structurent la réception de ce type d'objets sur les marchés de l'art occidentaux en venant ébranler la croyance – ou l'aspiration – que ces artistes créent un art purement sans et culturellement authentique. Raconter cela, c'est prendre le risque de fissurer l'image idéale de l'artiste et de l'Autre, de cet artiste-autre que l'on aimerait voir correspondre à une conception occidentale de l'art et incarner cet Autre idéalisé. Le passer sous silence, c'est se faire l'acteur indirect d'une forme de purification (au sens de LATOUR, 1991 : 21), permettant d'abstraire la contemplation de ces œuvres des chaînes d'actions qui accompagnent et rendent possible l'émergence de ce type d'objets au travers d'un dispositif aux résonances somme toute poétiques : un projet d'art au Kalahari.

La présence de ce *I don't know* vient également questionner l'acte discursif et interprétatif autour du tableau. Car priver ainsi le spectateur de ce sens prêt-à-l'emploi que constitue un titre revient à le placer face à lui-même et à la responsabilité de sa propre production de sens sur l'image et qui plus est sur l'image de l'Autre. C'est aussi le confronter directement à l'acte de domination potentielle qu'implique toute désignation par le discours. Dans un tel contexte, vouloir expliquer l'image ou chercher à en définir le contenu revient au final à se placer en quelque sorte dans une posture d'autorité dans la production de sens sur les images où l'écriture aurait le dernier mot.

Ainsi, ce *I don't know* rend conscient du pouvoir du regardant à produire du sens – du discours – sur l'image avec toute la violence assertive, catégorielle, que cela est susceptible d'impliquer et, dans un même mouvement, génère en retour une certaine violence, l'introjection du regardé en soi étant, elle aussi, violence sur soi par l'interdit de l'expression que cela engendre.

«*Une parole qui se produirait sans la moindre violence ne déterminerait rien, ne dirait rien, n'offrirait rien à l'autre ; elle ne serait pas histoire et ne montrerait rien. [...] Or il n'est pas de phrase qui ne détermine, c'est-à-dire qui ne passe par la violence du concept. La violence apparaît avec l'articulation.*» (DERRIDA, 1967 : 218-219)

Sans doute faut-il interroger ici l'emploi du terme de *violence* pour parler d'images – de cette image – qui ne présente par ailleurs aucun

contenu iconographique qui puisse être rapproché d'une quelconque forme visuelle de violence. On est de fait bien loin ici des images de guerres, de cadavres, de corps-femmes ou de mutilations, qui amènent de plus en plus de chercheurs à mettre en garde contre la violence des images, contre leur pouvoir de monstration et donc de banalisation de la violence (voir à ce sujet les analyses de MONGIN, 1997; WIEVIORKA, 2004: 120 et suiv.). Ce tableau n'est de fait pas intrinsèquement violent. Mais, au sein d'un contexte marqué par un rapport différencié au savoir et aux moyens d'expression et consécutivement aux moyens – inégaux – de représentation de soi et de l'autre, il est susceptible, dès lors, que moi ou quiconque d'autre essaie de produire un discours à son propos, de générer une situation de violence: violence du concept – violence de l'expression. Il faudrait alors peut-être parler de la *violence faite aux images*, non pas dans le sens utilisé par Jean Baudrillard (Conférence ENS, Paris, 19 mai 2004, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=255#>), mais dans le pouvoir du verbe à déterminer l'image, à la contraindre au-delà du cadre en la catégorisant par l'adjonction de mots et de labels. Et réciproquement, du pouvoir de l'image, de cette image particulière, à faire violence à l'expression, par les silences qu'elle impose à autrui et qui obligent à se faire violence pour s'exprimer.

Toute tentative d'écriture sur un tableau tel que *I don't know* ne peut ainsi se départir d'un sentiment d'inconfort, d'une tension entre d'un côté la nécessité de parler pour ne pas laisser la place au silence – «[cet] élément de la violence» (DERRIDA, 1967: 172) – de venir dire ce qui n'est pas dit, de *mesurer les silences* (SPIVAK, 1993 [1988]: 81) pour ne pas soi-même se faire acteur indirect d'une mise sous silence de l'Autre, et de l'autre côté la conscience des implications de cette expression, nécessairement imparfaite, parce qu'intrinsèquement liée à des enjeux de prise de pouvoir par le discours. Comment, par quels moyens, maintenir une expression ethnographique sans se retrouver soi-même engagé dans cette dynamique discursive qui impose aux images sa propre grammaire, ses propres phrases, et qui rappelle les méthodes coloniales dénoncées par ailleurs? Et quelle forme lui donner?

De fait, si dans la plupart des écrits ethnographiques proposant une lecture iconographique des œuvres tout se passe comme s'il n'y avait aucun enjeu dans le fait de dire ce qu'il y a à voir dans une image, à en déterminer le contenu ou encore à se placer en tant que porte-parole des artistes, l'intranquillité dans laquelle nous place durablement cet *I don't know* force à questionner la pertinence, la légitimité et l'autorité à produire

un discours sur cet objet – sur ces objets. Dès lors qu’il ne peut s’agir d’en exposer le sens – tel un interprète-traducteur de culture en quelque sorte – *I don’t know* amène à repenser l’écriture, en menant une réflexion à la fois, comme cela a été proposé notamment par F. Myers (1991), sur la participation des ethnologues aux procédés de fabrication d’art et également sur les modalités de production d’un discours non seulement sur l’image mais aussi sur l’image de l’Autre en contexte postcolonial et plus précisément sur cette catégorie d’objets particuliers circulant sous le nom d’*art san contemporain*.

Limite et défi à toute tentative d’expression à son égard, ce tableau de Coex’ae Bob amène, dès lors que l’on fait le choix d’une expression contre le silence, à *essayer* sans cesse de nouvelles manières d’instaurer un dialogue à l’intérieur de ces lignes de tension, à se maintenir en mouvement, à rechercher continuellement au sein de cet entre-deux mouvant des façons de rendre compte de ces objets – de leur action sur le social et réciproquement des actions humaines engagées dans leur production et définition –, à renoncer à en saisir “le” sens, pour au contraire adopter un langage – un *essayer-dire*⁴ (BECKETT, 1991: 20; DIDI-HUBERMAN, 2014: 69-71 et 83) – qui tourne autour, qui cherche non pas à dire directement l’objet mais au contraire à le resituer dans un tissu de relations, un réseau hétérogène de sens (MONNEY, 2012: 22-23).

⁴ Dans son essai sur James Coleman, Georges Didi-Huberman (2014: 70) définit l’*essayer-dire* comme « ce langage de la non-maîtrise » qui « s’interroge perpétuellement sur ses propres énonciations et le dit des discours qui se “prononcent” une fois pour toutes, qui se tiennent pour juger ».

I. Introduction

C'est en février 1990 que le Kuru Art Project voit le jour à D'kar, une ancienne mission de six cents habitants dans le district de Ghanzi, à l'ouest du Botswana. Il fait alors partie des projets initiés dans le cadre des activités du Kuru Development Trust (KDT), organisation autochtone d'aide au développement pour les populations san du Botswana. Résultat conjoint du désir exprimé par les membres de l'ONG de commencer un projet culturel et de l'arrivée à D'kar de Catharina Scheepers, une jeune artiste sud-africaine (LOERMANS, 1990; SCHEEPERS, 1991b), la fondation du projet d'art est d'emblée conçue comme un moyen de favoriser le développement économique et la mise en valeur de la culture des populations san, majoritairement de langue naro, de D'kar (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1990).

Au bénéfice d'une scène artistique nationale émergente et d'un faible nombre d'artistes locaux, le Kuru Art Projet suscite un intérêt national immédiat. En mai 1991, Dada Coex'ae Qgam et Thamae Setshogo sont récompensés lors de la compétition *Artists in Botswana* et invités à participer au *Thapong Artists' International Workshop*⁵. En juin, le National Museum and Art Gallery de Gaborone (NMAG) accueille l'exposition *Contemporary Art of the Nharo San* et acquiert certaines pièces pour sa collection permanente.

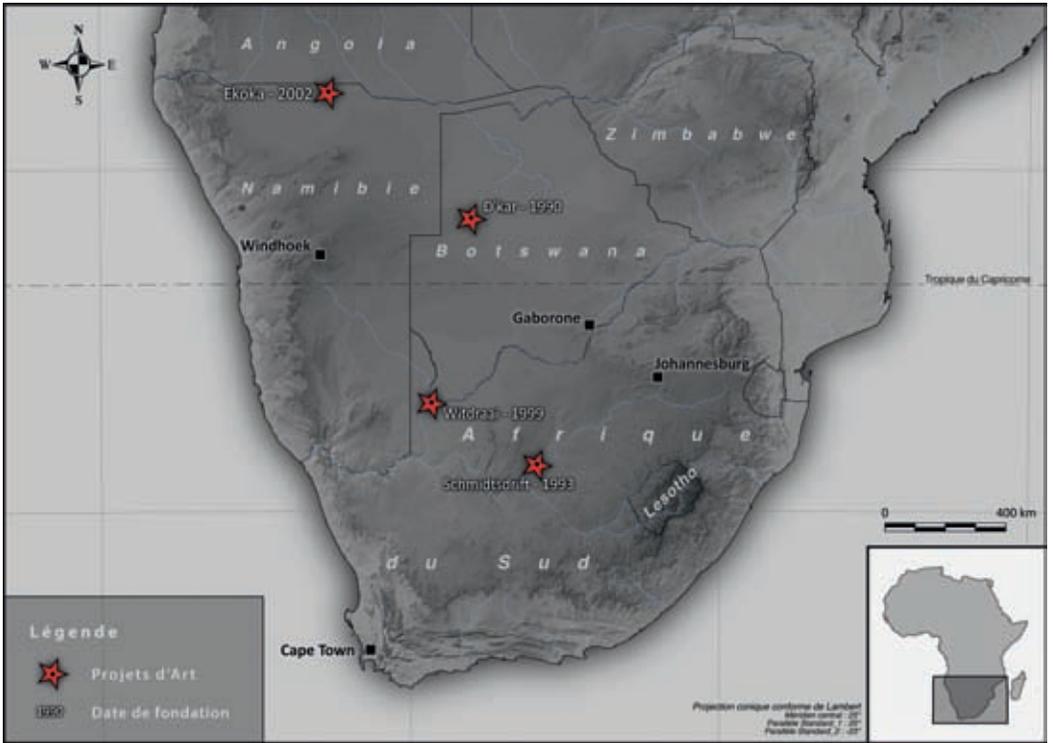
⁵ Initiés en 1989 au Botswana, les *Thapong Artists' International Workshops* constituent à cette période l'un des principaux lieux de rencontre et d'échanges entre artistes nationaux et internationaux (LODER, 2012).

Dans les médias, les peintures et les gravures du Kuru Art Project sont saluées comme « *parmi les œuvres les plus significatives jamais réalisées au Botswana* » (BOTSWANA NATIONAL MUSEUM, 1991 : 3, traduction de l'auteure). Et certains voient dans les artistes primés un potentiel artistique à même « *de hisser le Botswana à la pointe du monde de l'art africain du XXI^e siècle* » (MASON, 1991 : 19, traduction de l'auteure). L'année suivante, ces œuvres picturales sont exposées en Namibie, en Afrique du Sud et au Zimbabwe tandis que certaines peintures et gravures sont sélectionnées pour représenter le Botswana lors d'expositions en Afrique australe, en Europe et en Amérique du Nord.

En 1993, l'inauguration de l'Année internationale des peuples autochtones par l'UNESCO et l'attention internationale portée à cette occasion aux luttes autochtones précipitent l'ouverture des marchés européens et nord-américains (GUENTHER, 2003). Dans le sillage des débats sur la question autochtone, les peintures et les gravures sont tour à tour célébrées comme un acte de « *résistance* » dans une situation d'oppression (GILBERT, 1993), « *une explosion d'expressions* » (NIJZINK, 1993) pleines de « *vitalité et de force* » (BEURDEN, 1993 : 25), ou encore comme participant d'une lutte pour « *la reconnaissance des droits de ce peuple* » (IFILL, 1993). Cette lancée se poursuit ensuite tout au long de la Décennie des peuples autochtones (1995 à 2004), durant laquelle plus de cent expositions sont organisées dans seize pays différents répartis sur les cinq continents.

Ce projet, destiné au départ à amorcer « *un processus de guérison culturelle* » (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1990), s'est ainsi trouvé doté en quelques années d'une visibilité internationale et investi d'un pouvoir représentatif tant pour les San que pour le Botswana. Le Kuru Art Project initiait de la sorte un mouvement artistique, désigné dès 1991 sous le nom d'*art bushman contemporain*, puis d'*art san contemporain*, et qui s'étendit dans les années 1990 à d'autres communautés san d'Afrique australe. Mis en place à D'kar, le concept d'*art san contemporain* en est ainsi venu progressivement à désigner toutes les productions artistiques actuelles réalisées par des personnes appartenant à l'un des groupes linguistiques désignés conventionnellement sous le terme générique de *San* ou *Bushmen* et destinées à un public international.

I. INTRODUCTION



Carte présentant la localisation des différents projets d'art san contemporain ouverts en Afrique australe (étoiles). Entre 1993 et 2002, trois initiatives artistiques ont vu le jour auprès de populations san. Le!Xun and Khwe Art Project a été créé en 1993 à Schmidtsdrift dans le Kimberley (Afrique du Sud) sous l'impulsion de Catharina Scheepers (RANKIN, 1997; STEPHENSON, 2006). En 1999, Catharina Scheepers est mandatée par le South African San Institute⁶ pour organiser des ateliers artistiques à Welkom (Cap Septentrional, Afrique du Sud) avec un groupe de ≠Khomani (BREGIN & KRUIPER, 2004 : 6; SCHEEPERS Catharina, communication personnelle, janvier 2014). Entre 2002 et 2007, à l'initiative de WIMSA⁷, l'Ekoka Art Group voit le jour dans la région de l'Ohangwena, en Namibie auprès de Ju/'hoansi et de !Kung (KALKBAY MODERN, 2015). Ces deux dernières initiatives n'ont toutefois jamais été institutionnalisées sous la forme de centres artistiques permanents.

⁶ Créé en 1996, le South African San Institute (SASI) est la principale ONG travaillant aux côtés des populations san d'Afrique du Sud, comprenant notamment les ≠Khomani, les !Xun et les Khwe.

⁷ Établie en 1996, WIMSA (Working Group of Indigenous Minorities in Southern Africa) est une organisation consacrée à la défense des droits des San.

En 2015, après vingt-cinq ans d'existence, le Kuru Art Project regroupait une douzaine d'hommes et de femmes, majoritairement de langue naro, travaillant à partir de matériaux et de techniques importés afin de réaliser des huiles sur toile et des impressions sur papier destinées à un public extérieur. Premier atelier à institutionnaliser l'art san contemporain, le Kuru Art Project présentait au moment de cette étude (2012-2017) la particularité d'être aussi le seul encore en activité. En effet, les trois autres projets initiés à sa suite en Afrique du Sud puis en Namibie se sont arrêtés à la fin des années 2000 (BARNABAS, 2009; RUMBAK Cheryl, communication personnelle). En cela, la trajectoire de l'art san contemporain diffère de celle d'autres mouvements artistiques, tels que l'art aborigène australien ou l'art inuit qui, à partir de situations initiales relativement comparables, ont abouti à une expansion spectaculaire impliquant aujourd'hui plusieurs milliers d'artistes et des centaines de centres artistiques (AUGER, 2005 : 104; MCLEAN, 2011 : 17 et 69; CONGREVE & BURGESS, 2017).

Toutefois, malgré la trajectoire à bien des égards singulière du Kuru Art Project et plus généralement de l'art san contemporain, peu de travaux leur ont jusqu'ici été consacrés. Alors que depuis plusieurs années les politiques représentationnelles autour des San ont suscité une attention accrue de la part des chercheurs et ont donné lieu à de nombreux débats quant aux nouveaux usages économiques et politiques de la culture (ROBINS, 2001; COMAROFF & COMAROFF, 2009; HITCHCOCK, 2012; TOMASELLI (éd.), 2012; SYLVAIN, 2014; KOOT, 2018), étonnamment les productions matérielles actuelles et leur rôle dans une reconfiguration des représentations et des relations aux San ont été relativement peu abordés (BOLAANE, 2014).

À cet égard, il faut relever que les études sur l'art san contemporain ont souvent été menées *a posteriori*, c'est-à-dire soit après le démantèlement des infrastructures (BARNABAS, 2009), soit après la disparition des artistes⁸, ou alors à *distance* en raison des restrictions d'accès imposées par le Gouvernement et/ou les organisations chapeautant les projets (par exemple McLAREN, 1997; STEPHENSON, 2006). Si ces écrits fournissent des informations intéressantes, à l'instar des observations menées par Shanade Barnabas (2009) sur les conséquences de l'«abandon» administratif et financier du projet !Xun & Khwe en 2008, en revanche, ils ne fournissent – et pour cause – pas ou peu d'informations sur le

⁸ Voir par exemple les travaux de Nhamo Mhiripiri (2009) et de Nyasha Mboti (2014) sur Vetkat Kruiper, artiste ≠Khomani décédé en 2006.

fonctionnement des institutions. Une observation directe de processus en cours ne pouvant avoir lieu, l'analyse iconographique constitue souvent le principal axe d'étude de ces travaux.

Plusieurs chercheurs ont par ailleurs questionné le rôle de l'art san contemporain en tant qu'expression autoethnographique⁹. Mathias Guenther (2003) et Jessica Stephenson (2013) ont ainsi démontré qu'au sein d'un contexte plus général d'affirmation identitaire et culturelle des populations san, les nouvelles expressions graphiques peuvent devenir des moyens de représentation pour leurs auteurs. Toutefois, les dialogiques représentationnelles tout comme les multiples médiations qui accompagnent et conditionnent la création, la diffusion et la réception de ces objets en tant qu'objets d'art n'ont été que partiellement analysées, et les perspectives emics sur la pratique demeurent encore peu connues.

Pourtant l'introduction par une organisation non gouvernementale de ce nouveau média, à la fois source de revenus et moyen de représentation de soi envers un public extérieur, soulève nombre d'enjeux que j'interroge dans cette recherche : comment un tel phénomène artistique a-t-il pu émerger ? Et sous quelles conditions s'est-il constitué ? Quels sont les effets de l'introduction d'une nouvelle technique, de nouveaux matériaux et surtout d'un nouveau concept, celui d'art, au sein d'une population étrangère au monde de l'art, à sa structure et à ses valeurs ? Quelles représentations culturelles et quels discours circulent au travers des objets ainsi créés ? Comment les artistes tirent-ils parti de leurs productions afin d'agir sur leur environnement ? Quelles représentations d'eux-mêmes et de "leur culture" sont créées, négociées et mobilisées dans ce contexte ? Mais aussi quels autres pôles de tension et d'intention agissent et se croisent à ce niveau ?

Ces questionnements m'ont accompagnée tout au long de cette étude, au cours de laquelle j'ai essayé de comprendre les processus qui rendaient possible l'existence dans le désert du Kalahari d'un atelier d'art et consécutivement d'explorer les réseaux de relations et les chaînes d'actions nécessaires à la *co-création* d'un art san contemporain. Dans cette perspective, il s'agissait de suivre au plus près les pratiques et les discours qui marquent les étapes d'un *art en train de se faire* en examinant

⁹ Développé par Mary Louise Pratt (1992 ; 1996), le concept d'expression autoethnographique désigne toutes expressions « *construites par les autres en réponse à ou en dialogue avec les représentations métropolitaines* » (1992 : 7) sous un mode d'appropriation ou d'adaptation dans le but d'exprimer les intérêts et les aspirations locales.

aussi bien les implications sociales, culturelles, identitaires, politiques et économiques inhérentes à la production des peintures et des gravures que la production de sens générée autour et au travers des images. Pour cela, je me proposais d'une part de combiner une ethnographie approfondie du Kuru Art Project à une ethnographie multisituée des lieux de circulation et de réception, et d'autre part de multiplier les regards en combinant des approches issues de la sociologie de l'art à des approches développées en anthropologie sur le commerce des arts non occidentaux.

Artification et art non contemporain

Comment l'art se fait-il ? C'est autour de ce questionnement inspiré de la sociologie de l'art et plus particulièrement des approches développées par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (2012) autour du concept d'artification que cette étude s'est développée. S'il ne s'agit pas de reporter aveuglément un concept pensé à partir d'un contexte occidental et pour des sociétés ayant participé dans une large mesure à l'avènement des mondes de l'art moderne, la transposition du concept d'artification au Kuru Art Project ne perd rien de son intérêt en tant qu'outil conceptuel à même de donner du sens au sein d'une narration ethnographique à des éléments somme toute hétérogènes. Plus que cela, par le décalage qu'il introduit, cet usage nécessairement inapproprié est à même d'apporter des perspectives nouvelles au sein des approches anthropologiques des arts contemporains non occidentaux. De ce point de vue, il faudrait d'ailleurs s'interroger sur la validité réelle de l'expression «art non occidental» dans le cas du Kuru Art Project. En dehors, bien évidemment, d'une application strictement spatiale du terme – les gravures et les peintures sont bel et bien réalisées hors de l'Occident –, dans quelle mesure peut-on réellement dire de ces objets qu'ils sont «non occidentaux», dès lors que les structures sociales de production ainsi que les codes et les valeurs qui s'y rapportent sont directement inspirés et transposés (non sans transformations) à partir d'une conception, quant à elle, pleinement occidentale de l'art ?

L'artification désigne à la base les processus «*aboutissant à faire franchir à un objet (œuvre) ou à une catégorie de personnes (artistes) la frontière entre non-art et art*» (HEINICH, 2008 : 98). Posant comme principe de départ qu'il n'existe pas d'art «en soi» (HEINICH, 2012 : 299), l'artification propose de se pencher sur l'ensemble des actions qui président au passage du non-art à l'art. Aussi, à une question de définition (est-ce

que c'est de l'art? ou qu'est-ce qui fait que c'est de l'art?), l'emploi du concept d'artification substitue-t-il un comment: « *Comment l'art vient-il aux personnes, aux objets, aux façons de faire et de penser? Et comment celui-ci agit-il en retour?* » (SHAPIRO, 2012a: 19). Il invite de la sorte à s'intéresser non pas au résultat, mais aux processus et aux actions concrètes qui amènent à constituer un objet en tant qu'art.

Si ces questions visent au départ à retracer l'émergence de nouvelles pratiques en tant qu'art (dans une société où les mondes de l'art sont bien établis), une fois appliquées scrupuleusement à un autre contexte dans lequel les notions d'art et d'artiste n'existent pas encore, leur champ d'application diffère quelque peu. En effet, transposée au Kuru Art Project, une telle analyse amène à s'interroger non plus uniquement sur les étapes nécessaires à la reconnaissance institutionnelle de ces objets en tant qu'art san contemporain, mais également aux conditions de création d'un projet d'art au Kalahari.

Cela nécessite ainsi de resituer l'existence d'un art san contemporain à l'intérieur d'un double mouvement d'importation de matériaux, de savoir-faire, de personnes et de concepts (notamment celui d'art et d'artiste) et d'exportation d'objets – des tableaux – eux-mêmes en retour porteurs et producteurs de sens et de représentations. L'exercice revient alors non seulement à se mettre soi-même en mouvement afin de suivre les étapes nécessaires à ce que ces objets se retrouvent ensuite exposés en tant qu'art san contemporain sur la scène artistique internationale, mais également à retracer en amont les processus en jeu dans l'arrivée et la mise en place dans un village du Kalahari de structures propices à la production de peintures et de gravures.

À cet égard, il est important de préciser que l'usage fait dans ce livre des termes « art », « artiste », « art san contemporain », « San » ou « Bushman » ne vise pas à traduire un statut particulier qui serait intrinsèque à ces objets ou à ces personnes. Si ces termes sont parfois utilisés ici, ils le sont dans la mesure où ils constituent des catégories significatives pour les acteurs, qui sont susceptibles de les mobiliser et d'agir à partir d'eux (GELL, 1998: 7-11 ; HEINICH, 1998: 37-40). Parler d'art san contemporain renvoie ainsi à une appellation emic introduite en 1990 à D'kar pour présenter aux yeux d'un public externe le résultat matériel d'une certaine pratique. Mais, celui-ci ne correspond pas nécessairement à un statut compris, reconnu et validé par l'ensemble des acteurs. L'enjeu n'est alors pas tant d'en démontrer le caractère approprié ou non, mais de rendre compte des

emplois qui en sont faits et d'analyser les circonstances qui amènent à définir tel ou tel objet, situation ou personne comme relevant de l'art san contemporain.

De même, l'usage fait dans ce texte des mots « production », « travail » ou encore « fabrication » n'engage aucun jugement quant à la valeur ou aux intentions impliquées dans l'art san contemporain, pas plus qu'il ne correspond nécessairement aux termes emics employés (même si les artistes du Kuru Art Project emploient le verbe naro *tséé* (travailler) pour parler de leur pratique artistique). L'emploi de ce vocabulaire correspond à une posture théorique et analytique, qui consiste à décrire sans distinction l'ensemble des opérations et des représentations, afin de rendre compte « *des mots et des actions qui constituent l'art en tant que tel* » (HEINICH, 1998 : 25).

Par ailleurs, l'artification offre également un outil pour problématiser les phénomènes de transformation opérés au cours du passage à l'art, que ce soit au niveau des personnes, des objets, des activités ou des représentations (SHAPIRO, 2012a). De fait, la complexité des trajectoires, tout comme la multiplicité des valeurs engagées dans la production d'un art san contemporain, a nécessité de s'intéresser plus particulièrement aux médiations et aux traductions en jeu dans les divers déplacements impliqués. Il est très vite apparu que les étapes nécessaires à l'artification de ces objets entraînaient une série de déplacements dont les mouvements spatiaux d'un lieu à un autre ne constituaient qu'une partie. Au travers des déplacements physiques des objets – au niveau mondial, tout comme à l'échelle de l'atelier – se jouait toute une série d'autres déplacements : passage éventuel du non-art à l'art (artification), d'une langue à l'autre (traduction), de l'oral à l'écrit (transcription), de l'image au discours sur l'image (commentaire, interprétation). Il va sans dire que l'observation de la dialogique à l'œuvre au sein de ces processus d'artification, de traduction, de retranscription, d'interprétation et de reproduction a elle-même très vite mis au jour de nouvelles formes de déplacements : déplacements de sens, d'intérêts, de valeurs, de buts.

Et ce sont précisément ces mécanismes de traductions, ces frictions de sens, ces moments de passage au cours desquels le sens initial est déplacé, donnant ainsi lieu à l'émergence de quelque chose de nouveau qui, à la fois, jalonnent et conditionnent le processus d'artification au Kuru Art Project. Qu'est-ce qui se joue dans ces déplacements ? Quelles transformations sont à l'œuvre ? Mais aussi, qui sont les acteurs de ces lieux de passage ?

Et quelles frontières laissent-ils apparaître ? Car qui dit lieux de passage implique également l'idée de frontières, de limites et de seuil ainsi que d'intermédiaires, disposant des ressources et des moyens nécessaires pour assurer la médiation¹⁰ des objets en transit. Ainsi, s'intéresser aux lieux de passage revient également à se pencher sur les acteurs de ces entretiens, sur tous ceux (traducteurs, conseillers artistiques, commissaires d'exposition, etc.) qui, au travers de leurs actions, rendent possible et conditionnent la rencontre entre un tableau et un spectateur.

Autant de mécanismes auxquels – est-il encore besoin de le préciser ? – n'échappe bien évidemment pas l'analyse ethnographique (ASAD, 1986; CRAPANZANO, 1986a). L'écriture sur les processus d'artification participant elle-même du phénomène qu'elle vise à étudier, ceci suppose, par conséquent, de se considérer soi-même comme l'un des acteurs engagés dans la création commune d'un art sans contemporain et de prendre en considération, de manière réflexive, sa propre contribution à la production de sens sur ces objets. Aussi, à défaut de pouvoir effacer sa position en tant que sujet et auteur de son étude (en serait-il allé autrement ?), paraît-il plus intéressant de restituer les modalités de constitution du savoir. Cela passe entre autres par la mise en lumière des postures théoriques et des cheminements méthodologiques qui, s'ils participent sans aucun doute à la construction de l'objet d'étude, ont réciproquement été dans une large mesure modelés et transformés au contact de celui-ci.

Art et anthropologie

Au vu des nombreux exemples de participation des ethnologues aux processus de reconnaissance et de valorisation des productions artistiques autochtones contemporaines¹¹, il n'est pas possible aujourd'hui d'ignorer que les discours anthropologiques peuvent avoir un impact sur le regard porté sur ces objets et sur les actions entreprises à leur égard. Comme

¹⁰ Ce concept a été introduit en sociologie de l'art par Antoine Hennion (1993; 2007 [1993]) dans le but de réintégrer aux analyses sociologiques l'ensemble des opérations et des médiateurs indispensables à l'existence et à l'actualisation d'objets d'art en tant qu'art.

¹¹ Cela s'observe tant au niveau historique que dans les pratiques actuelles, et résulte aussi bien de démarches voulues des ethnologues (collaboration à une exposition, écriture de textes pour des catalogues, traductions, constitution de collections, etc.) que non volontaires (réutilisation de leurs discours dans divers contextes). Voir à ce sujet : MULLIN, 1992; THOMAS, 1996; MYERS, 1998; LE ROUX, 2010; MORPHY, 2011.

l'ont bien montré George Marcus et Fred Myers (1995 : 28), l'espace discursif autour de l'art est devenu un nouveau lieu de conjonction mais également de friction entre art et ethnographie, qui nécessite de réfléchir de manière réflexive à la place des écrits ethnographiques au sein même des mondes de l'art et à leur(s) possible(s) effet(s) sur ces derniers. Réciproquement, dès lors que les chercheurs se retrouvent impliqués comme producteurs et/ou médiateurs de discours et de valeurs, on peut se demander dans quelle mesure cet engagement des ethnologues dans les mondes de l'art est susceptible d'avoir en retour des effets sur les approches ethnographiques.

Avec l'ouverture des recherches ethnographiques à l'étude de la circulation des arts non occidentaux¹², une attention nouvelle a été portée aux critères de valeur accordés aux objets, et notamment aux nouveaux artefacts issus des zones de contact au moment de leur réception en Occident. Suite notamment aux travaux de James Clifford et à sa conceptualisation du «*Art-culture system : a machine for making authenticity*» (1988 : 220-226), le rapport entre art et culture, authenticité et inauthenticité ainsi que la fabrique de l'authentique sont devenus des questionnements centraux des études anthropologiques (KASFIR, 1992 ; STEINER, 1995 ; ERRINGTON, 1998 ; PHILLIPS & STEINER, 1999 ; SKOGH, 2001).

Plusieurs auteurs ont ainsi mis en évidence les «*préjugés d'inauthenticité*» (MYERS, 1998 : 10) qui frappent les nouveaux artefacts, souvent dépréciés comme le résultat de processus d'acculturation et d'assimilation à la société dominante. Alors que ces objets mêlant dimensions contemporaines, commerciales et "hybrides" apparaissent à bien des égards comme le miroir négatif des valeurs de pureté, de tradition et de continuité rattachées aux «*arts primitifs authentiques*» (ERRINGTON, 1998 : 142), il s'agit de savoir comment élaborer un discours ethnographique qui rende compte des transformations, des interactions et des innovations dont ces objets sont porteurs, sans pour autant les desservir (JACKSON, 1989).

À l'encontre des préjugés selon lesquels l'intérêt des arts indigènes contemporains serait d'autant moins grand qu'ils résulteraient d'une

¹² Avec l'émergence notamment d'études sur ce que Nelson Graburn a appelé dans son ouvrage pionnier (1976a) les *Fourth World Arts*, c'est-à-dire sur des productions artistiques actuelles réalisées au sein de populations marginalisées ou colonisées et à destination d'un public principalement extérieur (par exemple : CLIFFORD, 1988 ; STEINER, 1994 ; PHILLIPS & STEINER, 1999 ; RUSHING, 1999 ; MULLIN, 2001 ; MYERS, 2002 ; MORPHY, 2007 ; TOWNSEND-GAULT, KRAMER & KI-KE-IN, 2013 ; HARNEY & PHILLIPS, 2018).

situation de contact et de visées commerciales, bon nombre d'écrits ethnographiques ont souligné les valeurs autres – identitaires, politiques, culturelles ou esthétiques – que recouvrent ces nouvelles formes artistiques. Dans la mouvance des critiques postcoloniales, plusieurs travaux se sont employés, d'une part, à analyser et à déconstruire les conceptions coloniales ou néocoloniales de l'Autre comme un être figé dans un passé immuable et, d'autre part, à rendre compte de la capacité des "dominés" à s'appropriier, à transformer, voire à subvertir, le système dominant au travers de pratiques artistiques. Dans une telle optique, le chercheur est enjoint «à remettre en question les stéréotypes selon lesquels les sociétés autochtones "vivent dans le passé" et sont incapables de façonner leur culture et de s'adapter aux nouveaux défis» (SMITH, HEATHER & WARD, 2000: 9, traduction de l'auteure), «à renforcer [empower] les cultures autochtones» (THOMAS, 1999: 5, traduction de l'auteur) et à investiguer les manières dont l'art peut être utilisé «pour combattre les conditions de vie et les manières de penser imposées de l'extérieur» (MACCLANCY, 1997: 6, traduction de l'auteure). Les auteurs parlent alors «d'armes des faibles» (ADAMS, 2006: 177-179), d'«appropriation positive» ou encore de «marque réjouissante de la vitalité de peuples qui ont su prendre en main leur destin dans un monde désormais globalisé» (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2015: 11-12), et invitent à reconsidérer les procédés d'appropriation artistique, en tant que lieu de transformation, de création, de négociation et d'émancipation.

Néanmoins, les politiques d'authenticité qui accompagnent la marchandisation des arts contemporains non occidentaux ne sont pas sans générer un certain nombre de tensions, susceptibles d'avoir des effets sur la pratique ethnographique. Plusieurs chercheurs ont, en effet, attiré l'attention sur les difficultés à rendre apparentes les dynamiques locales de production en raison des frictions susceptibles d'émerger de la confrontation entre les conditions d'existence de ces objets et une certaine conception de l'authenticité, forgeant les attentes du public (FISHER, 2012a). Saskia Cousin et Théodore Dakpogan relèvent notamment que la *généalogie* des projets d'art, des débuts de carrière d'artistes, ou encore celle des objets d'art¹³, étant souvent le fruit de situations de contact et d'initiatives extérieures

¹³ À noter que cette observation ne concerne que les arts contemporains non occidentaux. Les processus créatifs à l'œuvre dans des pratiques artistiques «traditionnelles» (par exemple GELL, 2005 [1992]; MORPHY, 1992; TAYLOR, 1996) ou dans les travaux d'artistes contemporains formés et issus des mondes de l'art occidentaux (par exemple ARNAL & GESLIN, 2014; DEBARY, GERZ & GAUDIN, 2017; DERLON & JEUDY-BALLINI, 2017) ont fait l'objet d'analyses ethnographiques approfondies.

(par l'intermédiaire de missionnaires, d'expatriés ou d'ONG), est « *le plus souvent indicible: elle mine, et le statut de l'œuvre, et celui de l'artiste* » (2016: 506). Laura Fisher a souligné, quant à elle, le malaise qui entoure toute confrontation directe du public avec les conditions de vie des artistes autochtones ainsi que les aménagements et les compromis qui en résultent: « *En tant que médiateurs d'“échanges interculturels”, les porte-parole des artistes et leurs représentants (coordinateurs des centres artistiques, anthropologues, employés du gouvernement dans le domaine des arts, commissaires d'exposition, galeristes) sont constamment obligés d'improviser et de transiger afin de gérer les divergences entre la sphère des artistes et celle des arts* » (FISHER, 2012a: 169, traduction de l'auteure).

De fait, dévoiler les coulisses de fabrication de ces objets n'est de loin pas anodin. Au contraire, comme j'ai pu l'expérimenter à plusieurs reprises lors de conférences données en Europe dans le cadre de mes recherches, les dissonances entre les descriptions du contexte de production et les attentes du public quant à ce que devait être un art contemporain ont régulièrement suscité des réactions en chaîne du type: « Quelle est l'origine de ces formes? », « Qui en est à l'origine? », « Est-ce qu'ils utilisent des pigments naturels? », « Mais est-ce qu'ils voient encore des éléphants? ». Et parmi ce florilège, une question récurrente: « Mais est-ce qu'ils feraient de l'art sans l'atelier? ». Au travers de ces interrogations se dessinent les difficultés à appréhender des objets qui heurtent à la fois une vision de l'art primitif, comme ayant une fonction interne à la société d'origine, et une certaine vision occidentale de l'artiste, héritée du XIX^e siècle et construite autour des valeurs d'unicité, d'autonomie et de désintéret.

Pourtant, les conditions locales de production (l'accès au matériel, les ressources à disposition, l'espace de travail, etc.) ne sont pas sans avoir des répercussions sur les pratiques. Plus que cela, les réponses souvent très pragmatiques des artistes du Kuru Art Project et leur tendance, lors des entretiens, à glisser du contenu des toiles vers l'évocation d'autres préoccupations (économiques, sociales, politiques, etc.) suggèrent que le contexte socio-économique à D'kar tout comme les conditions de vie des artistes ne sont pas des réalités distinctes de ce qui se passe sur la toile.

Dès lors, cela suppose de développer une anthropologie de l'art qui ne se limite ni à une étude du sens en termes mythologiques, narratifs ou culturels, ni à une analyse de la diffusion et de la réception de ces objets, mais qui soit au contraire à même de saisir les processus artistiques dans *leurs contextes*, dans *leur quotidien* et dans *la durée*. Il s'agit pour cela

de tirer parti de la capacité des approches ethnographiques à produire ce qu'Alfred Gell a appelé « a biographical depth of focus » (1998 : 11), c'est-à-dire à suivre et à comprendre une action dans un contexte de relations. Une telle approche permet de déconstruire les mécanismes sociaux qui contribuent à la fois à mettre les œuvres à distance de leur processus de création et à séparer l'art du contexte de vie des artistes. Autrement dit, il ne s'agit pas d'appréhender les tableaux en tant qu'unités matérielles distinctes détachées de leur environnement (un tableau, puis un autre et un autre encore), mais de s'intéresser au contraire aux relations qui se tissent autour et au travers de ces derniers.

Une ethnographie en mouvement

D'un point de vue méthodologique, s'intéresser à l'art en train de se faire a impliqué de retracer les chaînes d'action et les réseaux d'acteurs, en s'intéressant notamment aux espaces-temps à l'intérieur desquels une définition des objets et des personnes se négocie, émerge pour éventuellement se stabiliser. Concrètement, cela m'a amenée à suivre les pratiques dans leur déploiement complexe et hétérogène entre de multiples sites d'activité, tels que l'atelier, des galeries d'art, des musées ou encore des collections privées (à Gaborone, au Cap, à Johannesburg, à Londres ou à Fribourg, pour mentionner les principaux lieux où s'est déployée cette étude). Dans ce cadre, en plus de nombreux entretiens et discussions informelles menés avec les artistes et le personnel du Kuru Art Project, une soixantaine d'entretiens avec des commissaires d'exposition et des collectionneurs ont été menés et plusieurs expositions en Suisse, en Angleterre, au Botswana et en Afrique du Sud ont été documentées.

En comparaison avec les travaux existant sur la circulation des arts autochtones contemporains, la particularité de cette étude a été d'explorer l'ensemble des mouvements circulatoires. Autrement dit, étudier les opérations d'artification dans ce contexte m'a amenée à suivre aussi bien les médiations nécessaires à la reconnaissance institutionnelle d'un *art san contemporain* que le transfert en amont de personnes, de matériaux, d'idées et de connaissances nécessaires à la création d'un projet d'art à D'kar. Un intérêt particulier a notamment été porté aux récits qui entourent la mise en place en février 1990 du Kuru Art Project. Ce moment, considéré par la plupart des acteurs comme le moment fondateur, a été pris comme

point de départ pour s'interroger sur les éléments qui ont participé – ou du moins qui ont été retenus comme participants – de l'émergence de ce projet ainsi que sur les éventuels effets de cette généalogie sur les pratiques actuelles. Des entretiens avec les divers protagonistes reconnus ou se reconnaissant un rôle dans la fondation du Kuru Art Project ont ainsi été menés et divers documents (brochures, catalogues, coupures de journaux, archives visuelles et écrites) relatifs aux débuts du projet ont été consultés.

Par ailleurs, suivre le flux ne s'est pas limité à des déplacements à large échelle, mais a impliqué de façon plus modeste de retracer tous les déplacements, aussi bien à l'échelle transnationale qu'à celle d'un atelier d'art. Il s'est ainsi agi de considérer le fait qu'un déplacement physique d'une pièce à l'autre de l'atelier puisse susciter des déplacements de sens, de valeur ou de statut tout aussi importants et significatifs qu'un déplacement à plus large échelle. Les mouvements n'ont ainsi pas été discriminés en fonction de leur ampleur, mais c'est l'ensemble des liens et des connectivités qui ont été pris en compte.

À cette fin, une partie importante des vingt-quatre mois de terrain de recherche menés pour cette étude, entre août 2012 et juin 2017, s'est déroulée sous la forme d'observation participante au sein du projet d'art. En effet, de par l'hétérogénéité des activités qui s'y déroulent et des acteurs en présence, ainsi que de par son unité spatio-temporelle, relationnelle, esthétique et professionnelle, l'atelier est apparu comme un lieu central pour saisir les politiques de la représentation et les enjeux de médiation inhérents à la fabrique quotidienne d'un art sans contemporain. Sans qu'aucune fonction particulière ne m'ait jamais été formellement attribuée, j'ai eu l'opportunité, grâce à l'accord des artistes et de la coordinatrice, Maude Brown, d'étudier le fonctionnement de l'atelier dans sa globalité en participant aux diverses activités qui s'y déroulaient, que ce soit en accomplissant des tâches administratives (enregistrement des nouvelles toiles, organisation et tri des archives, mise en place d'une base de données, ventes), techniques (impression des linogravures, photographie), logistiques (transport de personnes et de matériels) ou de maintenance (préparation du thé, rangement). Lieu où se croisent artistes, employés d'administration, acheteurs, journalistes, bailleurs de fonds, ethnologues et commissaires d'exposition, l'atelier permet ainsi de saisir, étape par étape, nombre d'enjeux, de fonctionnements, de structures, de situations et d'interactions qui forment la toile de fond quotidienne d'un art sans contemporain.

Soi, l'Autre, l'image et le texte : études khoisan et enjeux de représentation

Depuis les années 1980, la question de la représentation est devenue un enjeu central des réflexions anthropologiques (SAID, 1978 ; FABIAN, 1983 ; CLIFFORD & MARCUS (éd.), 1986). Sans résumer ici l'ensemble des débats qui ont agité et agitent encore les sciences sociales autour de cette problématique, le sujet même de cette recherche – les images ou encore la production d'images – peut difficilement se départir d'une réflexion sur les politiques de la représentation. Vouloir écrire sur la mise en place d'un art contemporain en Afrique australe me situe, en effet, d'emblée au croisement de toute une *dialogique de la représentation* qui est à la fois propre au sujet d'étude et à un moment disciplinaire, dans lequel le rapport entre image, San et textes scientifiques se doit d'être questionné.

De fait, en Afrique australe, la *crise des représentations* qui a secoué l'ethnologie dans les années 1980 s'est répercutée aussi bien au niveau académique, avec la parution d'ouvrages dénonçant la participation des chercheurs à la construction du « *mythe bushman* » (GORDON, 1992a), qu'au niveau des organisations humanitaires et des mouvements politiques autochtones, qui ont amorcé, dès les années 1990, un débat critique autour de la place laissée aux « *voix des San* » dans les écrits académiques (LE ROUX & WHITE, 2004). La conjonction de ces deux débats a apporté des changements considérables à la fois dans la manière de concevoir la recherche et dans le développement de nouveaux axes d'étude. L'image de soi, l'image de l'autre, sa construction, son utilisation, voire son instrumentalisation, ont commencé à être questionnées¹⁴.

L'un des premiers effets de ces débats a été de repenser la manière de faire de la recherche, afin de favoriser des approches à même de « *laisser la voix des Basarwa s'exprimer et être entendue* » (SAUGESTAD, 1995 : 62, traduction de l'auteure). Des titres tels que *Let them talk* (KANN, HITCHCOCK & MBERE, 1990), *Speaking for the Bushmen* (SANDERS (éd.), 1995), ou *Speaking for the San* (CHENNELLS, HARASEB & NGAKAEAJA, 2009) sont

¹⁴ Au Botswana, les enjeux de représentations ont principalement été soulevés par les diverses organisations San (voir notamment NGAKAEAJA *et al.*, 1998) ainsi que par le San Research Centre de l'Université du Botswana (SAUGESTAD & TSONOPE (éd.), 1993 ; LANE, HERMANS & MOLEBATSU (éd.), 1995 ; BOLAANE & SAUGESTAD, 2015).

révélateurs d'une prise de distance critique par rapport à une tradition d'écrits perçus comme trop théoriques et insuffisamment ancrés dans les réalités socio-économiques actuelles des San¹⁵. Ce faisant, ces textes ont ouvert de nouvelles manières de faire de l'ethnographie plus réflexive sur ses propres procédés, plus soucieuse de la place accordée à l'Autre et engageant une véritable réflexion quant aux formes de restitution du travail effectué.

En parallèle à ces réflexions, les modalités de représentation de l'Autre et de Soi sont devenues des sujets à part entière des recherches consacrées aux San. Dans un premier temps, les analyses se sont surtout concentrées sur les manières dont les Occidentaux (colons, missionnaires, chercheurs, photographes ou journalistes) ont contribué à façonner une image des San en fonction des contextes socio-historiques. Plusieurs histoires des regards ont ainsi été proposées au travers notamment de l'analyse des manières dont les corps des San ont été exposés, étudiés et exhibés au cours du temps (DAVISON, 1998; FAUVELLE, 1999, 2002). Des chercheurs se sont également penchés sur l'intrication entre imagerie, politique et histoire (WILMSEN, 1989; GORDON, 1992a) en montrant les façons dont la construction et l'instrumentalisation d'images (verbales et/ou iconographiques) stéréotypées des Bushmen allant du « bandit brutal » au « noble sauvage » (GUENTHER, 1980) ont eu des conséquences directes sur les populations désignées comme *Bushmen*.

Dès lors, le travail des chercheurs – tout particulièrement des ethnologues – et leur contribution volontaire ou non à la production et au renforcement d'images idéalisées et standardisées des San ont été vivement questionnés, notamment dans le cadre du *Kalahari debate*¹⁶. Au travers d'approches épistémologiques, plusieurs auteurs se sont penchés sur les représentations véhiculées dans les écrits scientifiques consacrés aux San depuis les années 1920 et sur leurs éventuelles implications dans l'élaboration de politiques développementales et gouvernementales à l'égard de ces populations (HITCHCOCK, 1987; HUDELSON, 1995; GUENTHER, 2007).

¹⁵ À noter qu'il n'existe, à l'heure actuelle, que très peu de publications impliquant un ou des auteurs se revendiquant d'appartenance san.

¹⁶ Le *Kalahari Debate* désigne l'ensemble des débats qui ont opposé, dans les années 1990, les anthropologues dits *traditionalistes* (LEE & DEVORE (éd.), 1988 [1976]) à ceux dit *révisionnistes* (WILMSEN, 1989; GORDON, 1992a). Les arguments principaux de ce débat ont été développés dans une série d'articles publiés entre 1990 et 1995 dans *Current Anthropology* (SOLWAY & LEE, 1990; WILMSEN & DENBOW, 1990; LEE & GUENTHER, 1991; WILMSEN, 1993; LEE & GUENTHER, 1995; pour une analyse du débat voir BARNARD, 2007 : 97-111).

Ces approches ont favorisé toute une réflexion sur l'impact des termes choisis et leurs possibles effets sur ceux qu'ils cherchent à désigner. En ce sens, écrire des «Bushmen» qu'ils *sont* «une race sur le déclin [a dwindling race]» (DORNAN, 1925: 199), des «chasseurs-cueilleurs» (LEE, 1979: 2), une «classe inférieure» (WILMSEN, 1989: 3) ou des «autochtones» (voir notamment les débats développés dans KUPER, 2003; KENRICK & LEWIS, 2004; BARNARD, 2006) n'est pas sans susciter une série d'images susceptibles d'acquiescer, par leur répétition et leur affirmation, une forme de réalité, non seulement auprès du public mais aussi auprès de ceux-là mêmes que ces termes désignent.

Dans le Kalahari, les effets *constitutifs* (HALL, 2007 [1995]: 205) des régimes de représentations sont devenus particulièrement visibles à la fin des années 1990, lorsque plusieurs groupes, tels que les ≠Khomani dans le Cap septentrional, ont commencé à reprendre à leur compte certains stéréotypes coloniaux à des fins politiques et/ou touristiques. À ce moment, l'image du «chasseur-cueilleur pur et intouché» s'est retrouvée, selon l'expression de Steven Robins (2000: 64), «adoptée et exprimée “d'en bas”», des individus ayant entrepris d'incarner cette image “traditionnelle” afin de se faire reconnaître par des instances extérieures (organisations non gouvernementales, touristes, gouvernements) en tant que “vrais Bushmen” (WHITE, 1995; SYLVAIN, 2005; COMAROFF & COMAROFF, 2009; TOMASELLI (éd.), 2012; KOOT, 2018). Ce renversement ne cesse depuis de soulever de nombreuses interrogations chez les ethnologues: doit-on continuer à déconstruire la fabrication d'un mythe culturel, alors que ce même mythe et les stéréotypes qu'il génère sont transformés par les “San” eux-mêmes en ressource économique, politique et culturelle afin de négocier leur coexistence avec la société dominante? Qui contrôle les conditions sous lesquelles la culture est représentée? Dans quelle mesure ces modes de représentations affectent-ils les façons de se concevoir dans l'espace public? Comment rendre compte de la complexité de ces mouvements sans leur nuire?

Les débats académiques qui ont entouré la reproduction par les “San” d'une identité culturelle “san” homogène et distincte, alors même qu'il s'agit d'une construction socio-historique relativement récente, permettent ici de complexifier les questions inhérentes aux enjeux de représentation et cela à un double niveau. Tout d'abord, on voit bien qu'il ne s'agit plus uniquement de se pencher sur le rôle des modes de représentations occidentales dans la production d'images sur les San et leur diffusion, mais de s'interroger également sur les manières dont ces représentations

ont été en retour projetées sur ces populations et partiellement intégrées, voire instrumentalisées par ces dernières dans une nouvelle définition de soi. Par ailleurs, les débats suscités ont également amené à s'interroger sur l'ambivalence de ces essentialismes stratégiques. Si des *stratégies culturalistes* (ROBINS, 2001b: 251) permettent aux "San" de se constituer en entité politique reconnue et de faire valoir certains droits, elles ne les rendent pas pour autant libres des images projetées sur eux. Steven Robins (2001b) et Renée Sylvain (2014) montrent ainsi comment, en performant l'image du "Bushman traditionnel" – ce que John et Jean Comaroff ont appelé la *San-nitude* (2009: 94-95) –, les populations san risquent non seulement de masquer la diversité des situations que ce terme recouvre, mais aussi de reproduire les jeux de positions asymétriques qui sous-tendent ces stéréotypes.

Au sein de ces débats, les productions matérielles et culturelles réalisées par des San, tout comme le potentiel de ces productions à interagir avec nos propres représentations, sont toutefois restées des domaines d'études peu investis (BOLAANE, 2014: 44). À cet égard, il est intéressant de constater que la majorité des études sur les productions matérielles des San se sont focalisées sur les images rupestres attribuées aux San, c'est-à-dire sur des pratiques largement considérées comme éteintes, et appartenant exclusivement au passé¹⁷.

C'est précisément le *silence des auteurs*, comme condition de «récupération» (TOMASELLI, 1995) des images rupestres, qui a commencé à être discuté par les chercheurs en sciences sociales¹⁸ à partir des années 1990, à un moment où l'on assiste dans la nouvelle Afrique du Sud postapartheid à une véritable «*explosion de l'imagerie san*» (BLUNDELL, 1998: 153). La reproduction massive des motifs rupestres sur des supports aussi variés que des tasses à café, des centres commerciaux, le drapeau olympique ou les armoiries de la nouvelle République d'Afrique du Sud a amené les chercheurs à examiner: d'une part, comment la présence d'images issues d'événements passés génère dans le présent des

¹⁷ Baracchini & Monney (2017) ont comparé le nombre de publications scientifiques consacrées à l'art rupestre entre 1990 et 2010 (plus de 300) à celles sur l'art san contemporain pour la même période (8). Il ressort de ce travail que les articles parus sur l'art san contemporain représentent pour cette période moins de 2,5% de l'ensemble des publications.

¹⁸ Voir à ce sujet le numéro spécial de *Critical Arts*, «*Recuperating the San*» (1995). Pour les «récupérations» dans le domaine artistique, voir les analyses de SKOTNES, 1994; LEWIS-WILLIAMS, 1995: 322-333; DOWSON, 1996; DUFFEY, 2002, 2006; et pour l'utilisation politique et touristique des motifs rupestres les travaux de BUNTMAN, 1996; BLUNDELL, 1998; BARNARD, 2004; LEWIS-WILLIAMS & PEARCE, 2004: 231-234; SMITH, 2016.

représentations nouvelles et d'autre part, comment ces reproductions sont susceptibles de modifier positivement l'image des Bushmen (TOMASELLI, 1993) ou à l'inverse d'en renforcer les stéréotypes au sein de la population sud-africaine (JEURSEN, 1995). Plusieurs travaux ont ainsi mis en évidence la façon dont l'ignorance du contexte social de production des motifs rupestres et l'absence de discours de leurs auteurs ont permis de faire des images rupestres des symboles neutres et consensuels à même de fonder les bases unificatrices de la nouvelle identité nationale sud-africaine (JEURSEN, 1995 : 127 ; BUNTMAN, 1996 : 35-36 ; DOWSON, 1996 : 315).

Or, si l'étude des processus de production d'un art san contemporain recoupe plusieurs des enjeux explorés jusqu'ici (à savoir : l'impact des modes de représentations externes dans la constitution d'un imaginaire bushman, les effets de ces représentations sur les San et réciproquement les effets de l'imagerie san sur le public), elle en étend également le champ. En effet, le statut particulier de ces productions à la fois contemporaines (elles ne relèvent pas d'un passé, mais prennent place dans le présent), mobiles (leur support assurant un déplacement aisé à longue distance), reproductibles (elles peuvent être photographiées, reproduites et diffusées à large échelle) et relevant du champ de l'art complexifie encore les intrications des divers systèmes de représentation et leurs effets. Dès lors, rendre compte de la dialogique de représentation qui entoure la production, la circulation et la réception d'un art san contemporain nécessite d'essayer de comprendre : *comment les images que les San donnent à voir sont-elles interprétées et remodelées par un public extérieur dans des productions visuelles ou textuelles ? Puis comment en retour les représentations ainsi élaborées sont-elles re-projetées sur ces populations et partiellement intégrées, voire instrumentalisées, par ces dernières dans une nouvelle définition de soi ? Et réciproquement comment ces nouvelles représentations de soi sont-elles exportées, médiatisées, traduites et susceptibles à leur tour de reconfigurer nos représentations de l'Autre ?*

L'emploi du terme *dialogique* vient ainsi désigner une situation dans laquelle le sens accordé (à une image ou à un mot) est reconfiguré, complété, mais aussi altéré par son interaction avec d'autres images, d'autres textes ou d'autres mots. L'interprétation qui en est faite ici est interdépendante de sa mise en relation – d'un dialogue – avec d'autres images. L'intérêt ne se situe alors pas au niveau du contenu des images, mais au niveau de la relation qu'entretiennent entre elles des images ou plus précisément ici des représentations. Plus concrètement, il s'agit de prendre en compte le fait que la succession dans un espace donné – ce



Xgaiga Qhomatcã, photographié à sa demande: «*Parce que je veux montrer à mes petits-enfants que moi, Xgaiga Qhomatcã, je vivais comme mes ancêtres.*»
Février 2014.



Xgaiga Qhomatcã lors d'une danse exécutée pour des touristes à la Game Farm de Dqãe Qare. Février 2014.

I. INTRODUCTION



Xgaiga Qhomatcã dans un supermarché de Ghanzi, photographié à notre demande. Février 2014.



Xgaiga Qhomatcã, *The animals follow the moon*. Non daté. Huile sur canevas.

texte par exemple – de quatre images (elles-mêmes déjà de l'ordre de la représentation) crée de par leur coprésence un contexte, dans lequel le sens porté à l'une de ces images ne peut être complètement détaché de celui des trois autres qui l'entourent. C'est encore considérer le fait que l'association de bouteilles de Coca-Cola avec un individu qu'on aura un peu plus tôt identifié comme "Bushman" (parce que reproduisant l'image idéal-typique du chasseur bushman) est susceptible à son tour de convoquer d'autres images ou d'autres imaginaires, telles que celles d'une fameuse fiction cinématographique où l'arrivée d'une bouteille de Coca-Cola dans le Kalahari bouleverse un ordre des choses jusqu'alors intouché par le système monde.

À la lumière de ces débats, l'art san contemporain apparaît être un lieu propice où développer des réflexions sur les manières dont émergent aujourd'hui de nouvelles formes d'utilisation de la culture et de l'ethnicité et aux enjeux inhérents à ces usages. Lieu de rencontre entre des régimes de valeurs et des principes ontologiques différents, l'art san contemporain offre un espace où observer comment le sens s'affirme, se négocie, ou s'oppose à l'intérieur de rapports inégaux aux moyens de représentation de soi et/ou de l'Autre. À cet égard, retracer les procédés d'artification permet d'observer comment se construit une certaine image de la *San-nitude* au travers de la production collective d'un art san contemporain et de voir dans quelle mesure cela amène à une reconfiguration des relations entre les divers acteurs engagés dans sa mise en œuvre. Il s'agit ainsi de s'interroger sur la capacité de ce nouveau moyen d'expression à créer un espace où (re)définir et affirmer une identité san et d'explorer les divers usages (économiques, politiques, rhétoriques, identitaires) qui en sont faits, mais aussi de se demander en quoi des différences dans les ressources d'expression à disposition des acteurs participent d'une forme de disjonction ou d'écart dans les moyens de (se) représenter.

Quelles voix pour les San ? La question de la reconnaissance

En regard des réflexions menées depuis plusieurs années sur les défis représentationnels qui accompagnent la réception des arts contemporains non occidentaux, il est paru problématique de limiter mon étude à une unique analyse des processus d'artification. De fait, plusieurs chercheurs (par exemple CLIFFORD, 1988 ; PRICE, 1989 ; ERRINGTON, 1998) ont relevé

la forme ambivalente et contestée que revêt le statut d'art dès qu'il s'agit d'objets issus d'autres cultures ainsi que la tendance récurrente à concevoir ces objets comme le résultat d'un collectif, entendu ici non pas comme l'ensemble des participants nécessaires à la production d'œuvres d'art (les mondes de l'art), mais comme le produit symbolique d'une communauté ou d'une culture dans son ensemble. De fait, comme mentionné auparavant, aussitôt qu'une œuvre est perçue comme une *production culturelle*, les valeurs d'authenticité, d'originalité et d'unicité attachées à l'individu-artiste dans un régime de singularité se retrouvent bien souvent transposées au niveau culturel. Ce qui fonde l'exceptionnalité de l'objet d'art n'est alors plus la singularité de son auteur, mais la singularité de la culture de laquelle il est issu ; l'authenticité de l'œuvre étant, quant à elle, questionnée en fonction de l'indigénéité de l'artiste (ERIKSSON BAAZ, 2001 ; MYERS, 2004). L'important ne serait ainsi pas tant (ou pas uniquement) d'acheter une toile "authentique" de Thamae Kaashe, mais un objet "authentiquement san".

Ce constat fait indirectement écho à une autre critique interne à l'ethnologie autour de la notion de culture et de la tendance des écrits ethnographiques à ne pas reconnaître, ni restituer, les expériences individuelles mais à présenter des modèles généraux – généralisants – qui participent de la production d'un tout culturel homogène (ABU-LUGHOD, 1991), dans lequel il devient possible d'écrire « les Bushmen font, pensent, croient... ». Loin d'être un débat uniquement académique, cette critique est aujourd'hui reprise par un certain nombre d'acteurs locaux, qui non seulement ont, comme l'a souligné Kuela Kiema, ancien responsable du Centre culturel de D'kar, « fait l'expérience d'être San et sujet d'attraction pour les chercheurs, les journalistes, les musiciens et les réalisateurs » (entretien avec l'auteur, mai 2013), mais aussi lisent les écrits ethnographiques sur eux et en produisent également. Ainsi, pour Kuela Kiema, lui-même auteur de *Tears for my land: A social history of the Kua of the Central Kalahari Game Reserve, Tc'amnqoo* (2010), l'un des principaux problèmes des écrits ethnographiques est justement leur tendance à généraliser les propos : « Une chose qui m'énerve avec les anthropologues est que la plupart du temps, ils parlent des "San" d'une manière générale, écrivant : "les "San" font...", et ils ne se réfèrent pas à des groupes particuliers et encore moins à des individus ou à des dates. Ils écrivent d'une manière trop générale et impersonnelle. Si tu regardes mon livre, je fais explicitement référence à Roy Sesana, je n'écris pas simplement "un San" » (entretien avec l'auteur, mai 2013). Si l'on pourrait

discuter de l'essentialisme qui consiste à parler «des anthropologues» comme d'un tout homogène, on ne peut ignorer la question de la place accordée aux parcours et aux discours particuliers dans les écrits ethnographiques, d'autant plus qu'elle se mêle le plus souvent à des enjeux de reconnaissance.

À cet égard, il n'est pas anodin que l'ensemble des personnes interviewées à D'kar aient souhaité voir figurer leur nom dans ce livre. Bien que le choix d'utiliser les noms réels puisse parfois poser certains problèmes relatifs à la protection des données et à la confidentialité (BÉLIARD & EIDELIMAN, 2008), les noms ont été conservés ici, conformément au souhait des personnes interviewées¹⁹. Cette décision, fréquente dans les travaux ethnographiques consacrés à l'art, a par ailleurs été motivée par le caractère notoirement particulier du sujet d'étude. Le Kuru Art Project étant le seul projet d'art san contemporain encore actif en Afrique australe au moment de cette étude, il n'était pas possible d'anonymiser cette institution sans gommer du même coup un nombre conséquent de ses caractéristiques (et notamment son lien avec les San), qui font tout l'intérêt de l'étude. Avec ses quinze artistes et trois employés, l'idée d'un anonymat aurait été quelque peu factice ou alors efficient uniquement pour les gens qui ne connaîtraient ni le lieu, ni ses acteurs (et il faudrait dès lors se demander à qui s'adresse l'anonymat)²⁰. Mais surtout, en particularisant le propos, il s'agissait de resituer les expériences et les pratiques comme des savoirs, des histoires et des buts localisés dans le temps et l'espace, et propres à des expériences d'ordre personnel.

Dans ce contexte, l'attention que les mondes de l'art portent aux artistes constitue non pas un piège à éviter mais une opportunité de réintroduire à l'intérieur d'une ethnographie des processus d'artification une ethnographie à même de «dire les histoires d'individus particuliers situés dans le temps et l'espace» (ABU-LUGHOD, 1991: 162). En effet, force est de constater que si les objets bénéficient bel et bien d'une attention particulière dans les mondes de l'art, en revanche leurs auteurs et leurs discours sont le plus souvent tenus à distance. De fait, comme cela a été soulevé par ailleurs pour d'autres arts contemporains non occidentaux, le succès de ces objets en Occident passe le plus souvent pour leurs auteurs

¹⁹ À noter, toutefois, que dans quelques rares cas, il a été jugé préférable d'anonymiser le propos pour des questions déontologiques. Par ailleurs, quelques personnes ont souhaité conserver leur anonymat; cette décision a été respectée.

²⁰ Voir à ce sujet la distinction opérée par Béliard et Eideliman (2008) entre anonymat et confidentialité.

par le fait «*soit d'être coupés de toute discursivité, soit d'être parlés par les discours historiographiques occidentaux sur l'art*» (QUIRÓS & IMHOFF, 2012 : 39, voir aussi KREMPEL, 2001). Plusieurs auteurs ont ainsi souligné les difficultés, voire l'impossibilité, des critiques d'art à écrire de façon pertinente sur des formes artistiques se situant hors de l'histoire de l'art occidentale ainsi qu'une incapacité de ces critiques «*à saisir ce que cette activité signifie pour les peintres*» (MYERS, 1991 : 50). Il n'est à cet égard pas rare que la réception et la célébration de ces nouveaux objets s'accompagnent d'une forme de «séparation» (GIBSON, 2013 : 83-85) de l'objet de son auteur, dont les modes de vie sont susceptibles de perturber les représentations culturelles qui lui sont associées : «*Les blancs peuvent voir l'art aborigène, mais sont incapables de voir les personnes aborigènes*» (Berendt cité dans SELTZER GOLDSTEIN, 2012 : 490). L'objet, séparé de tout discours, devient alors un lieu privilégié de projection de tout un imaginaire sur l'Autre, un lieu «sans danger» pour penser d'autres cultures (GIBSON, 2013 : 83, voir aussi ADAMS, 1998 : 338).

De ce point de vue, s'il paraissait nécessaire d'interroger les regards portés sur ces peintures et gravures, il semblait également important de ne pas rester au niveau d'une analyse *méta* (un discours sur le discours), mais de chercher des moyens de rendre audibles des voix qui ne sont pas nécessairement entendues (pour des raisons de langues, mais aussi de réseaux, de visibilité, d'écriture et plus globalement d'altérité), ou encore de transmettre des connaissances et des vécus qui ne sont pas connus et d'accompagner de la sorte ces objets d'une densité de sens et d'un contexte qui ne sont sinon pas nécessairement perceptibles ou compris. Bien qu'il n'y ait *a priori* pas de raison de privilégier un point de vue – celui de l'artiste – sur l'œuvre plutôt qu'un autre, dans une situation marquée par des moyens inégaux de représentation la question se pose en d'autres termes.

Dans un contexte postcolonial où les artistes tendent à être pris comme les agents dépersonnalisés et anonymes d'une culture et leurs discours ignorés ou maintenus à distance, il y a un sens à ce que leurs perspectives individualisées sur la pratique soient rendues apparentes (GUENTHER, 1998). Dans cette optique, les questions de recherche qui ont accompagné cette étude ont nécessité non seulement de retracer les étapes d'un art en train de se faire, mais aussi de chercher des manières de donner à voir la façon dont ces objets prennent sens dans le contexte de vie particulier de celles et ceux qui les créent. À cet égard, les entretiens menés avec les artistes ont rapidement montré un certain nombre de limites qui m'ont incitée à rechercher d'autres modes d'investigation.

Entretiens autour des tableaux

J'avais en effet entrepris initialement de mener des entretiens avec l'ensemble des artistes sur leur pratique artistique. J'avais à cet effet réalisé une base de données recensant l'ensemble des peintures et des gravures réalisées au Kuru Art Project entre 1990 et 2015 à partir de tous les documents à disposition : photographie des peintures et des gravures disponibles à l'atelier durant la période de recherche, photographie de la collection permanente du Kuru Art Project, scan des archives visuelles (photographies et négatifs, catalogues d'exposition, calendriers, cartes d'invitation) et copies des fiches d'enregistrement des œuvres mises en place à partir des années 2000²¹. Ce répertoire des œuvres devait servir de support visuel et analytique aux entretiens, à partir duquel discuter des sujets représentés, de leurs variations, de la récurrence de certaines thématiques ou à l'inverse des absences, de l'impact des stages et de commandes sur les contenus et les formes adoptées, etc.

Toutefois, je devais rapidement constater que les questions techniques ou conceptuelles sur leur pratique étaient le plus souvent difficiles à comprendre pour les artistes et nécessitaient d'être reformulées. Non seulement le vocabulaire employé était parfois problématique, puisqu'il n'existait pas d'équivalent en langue naro, mais les concepts utilisés (tels que «représenter/représentation», «culture», «inspiration», ou «influence») ne faisaient pas sens ou alors de façon détournée pour les personnes que j'interrogeais, générant en retour des réponses sibyllines qui dénotaient plus une forme d'incommunicabilité (et peut-être aussi d'incongruité des questions) qu'une réelle absence de discours.

L.B. : «*Qu'est-ce qu'être artiste ?*»

Qhaqhoo [Xgaoc'ō X'are] : «*En faisant cet art, je suis un artiste. Si je ne le faisais pas, je ne le serais pas.*»

De même, les questions quant au contenu des images ont souvent donné lieu à une liste descriptive plus ou moins longue des éléments figurés : «*Là, les animaux paissent. Ceux-là, comme tu peux le voir, sont des lézards. Ici, c'est un éléphant, là un springbok [Antidorcas marsupialis] et là encore un chameau [camel]. Même les oiseaux sont là. Ils volent*» (Kg'akg'am Tshabu), ou alors à des réponses d'ordre général : «*Lorsque l'on regarde*

²¹ Au moment de cette étude les œuvres réalisées au Kuru Art Project étaient répertoriées dans un tableau Excel et sur des fiches papiers, mais il n'existait pas de base de données informatisée complète (le système de référencement ayant été mis en place en 2000) et incluant des photographies des peintures et des gravures.

I. INTRODUCTION

Code d'identification : JAP011

Artiste : Jan Zehn Torga
Titre : Hunting with horses
Autre titre :
Technique : OIL
Dimensions : 815 x 640
Date : 2009
Editions :

Carte postale
Workshop thématique
Commentaires :

Sujets représentés

- Animaux domestiques 1
- artisanat et musique
- Chasse 1
- Cueillette
- Éléments modernes 1
- Grand Animal 1
- Grand animal Prédateur
- Histoire
- Huites
- Insect
- Maisons modernes
- oiseau
- Personnages fantastiques
- Personnes 1
- Petits animaux 1
- Petits carnivores
- plante
- Reptiles et amphibiens 1
- Singes
- Tourisme
- Traditional healer et dances



Photo de l'oeuvre :  Oul.  Non

Version antérieures



Date_création_fiche :
Date_dernière_modification_fiche : 10.8.2020

Exemple de fiche de la base de données des œuvres du Kuru Art Project. La base de données a été structurée selon le modèle ci-dessus. Elle comprend diverses rubriques dont le nom de l'artiste, le titre, la date, une liste de sujets représentés, des informations diverses et des commentaires. Au total 2513 gravures et peintures ont été répertoriées. La majorité d'entre elles (2192) ont pu être documentées par une image. Comme il arrive régulièrement qu'une peinture mise en vente à un moment donné soit reprise et retravaillée à nouveau par la suite par l'artiste, un second encart a été prévu pour intégrer une photographie lorsqu'une première version de la toile était connue. Les fiches indiquent également si les peintures ou gravures ont été réalisées à l'occasion de stage ou pour une commande.

notre art, nous dessinons toujours de la nourriture que l'on trouve dehors, des animaux du dehors, du bush. C'est ce que nous faisons. Les choses que nous connaissons. Par exemple la girafe. La girafe est dessinée ici, et la girafe est un animal sauvage » (Cg'ose Ntcōx'o). Si ces réponses sont loin d'être dénuées d'intérêt et montrent bien tout le décalage et les adaptations qu'entraînent l'introduction d'un nouveau concept et les manières dont les personnes l'interprètent, en revanche du fait de leur niveau de généralité elles conservent également une part d'opacité.

Mais surtout, ce que j'expérimentais alors et qu'il m'a été ensuite possible d'observer régulièrement dès lors que la question du sens (qu'est-ce que c'est? qu'est-ce que ça représente?) était abordée, était de l'indifférence, de l'ennui, de l'évitement ou alors une discrète résistance souvent exprimée sous forme d'ironie, de contresens, de détournement ou d'absurde. Une attitude qui contrastait fortement avec les histoires racontées par ailleurs et qui pouvaient s'enchaîner les unes aux autres des heures durant, au point que Coex'ae Bob avait pris l'habitude d'initier ce type de récit par un avertissement: «*J'ai beaucoup d'histoires, tu verras, tu seras lassée avant même que j'aie fini de les raconter.*»

Enfin, l'un des enjeux de cette forme d'entretien est qu'elle s'apparentait à une autre démarche que les artistes connaissent bien: la pose des titres. En effet, d'une certaine manière cet exercice, au cours duquel un artiste était appelé à produire un discours sur sa peinture ou gravure afin qu'une tierce personne en traduise, élabore et inscrive le titre, se plaçait en reflet indirect de mes propres tentatives d'entretiens autour des tableaux. Non seulement les difficultés de traduction, les décalages énonciatifs ou encore les enjeux de pouvoir que je constatais au cours de ce processus forçaient à reconsidérer ma propre pratique, mais surtout leur similarité formelle nécessitait de s'interroger sur le risque de rejouer, même indirectement, des schémas communicationnels d'ores et déjà connus des artistes et partiellement marqués par des rapports incorporés de pouvoir/savoir.

Cette situation nécessitait de mettre en place d'autres moyens d'investigation, d'ajuster les méthodes aux contraintes perçues, afin de trouver un moyen de rendre compte des objets sans passer par un discours direct sur l'objet et de chercher à comprendre les cheminements créatifs sans les contraindre dans un mode de formalisation de la pensée qui lui soit extérieur, tout en conservant par ailleurs cette part d'*inachevé* (SCHNEIDER & WRIGHT, 2006: 19-21) propre aux images (BARTHES, 1964). Il s'agissait notamment d'essayer de contourner les limitations observées lors des entretiens sur les tableaux en cherchant à identifier d'autres sphères de connaissances qui échappent à ces schémas relationnels ou du moins en atténuent les effets. C'est dans ce contexte qu'est apparu l'intérêt de développer une approche à même de venir questionner le rapport que les individus entretiennent avec les choses, à eux-mêmes et aux autres et, ce faisant, d'explorer ce qui entoure la création des peintures et des gravures mais qui n'est pas donné à voir directement dans l'image.

De l'art aux plantes et inversement : trajectoire d'une ethnographie

C'est dans cette perspective qu'a été initié et mené le travail autour de et avec Coex'ae Bob. Rencontrée lors de mon premier passage au Kuru Art Project en mars 2009, Coex'ae Bob était probablement l'artiste qui avait affiché le plus manifestement son ennui face à mes questions, me gratifiant lors de notre premier entretien de réponses laconiques, au sujet desquelles je devais écrire : « *Entretien difficile. Réponses brèves, centrées sur problèmes d'argent, de vente et de pouvoir d'achat.* »

La situation changea à partir de la fin de l'hiver austral 2013, au moment où Coex'ae Bob proposa de m'emmener dans D'kar pour me montrer une quinzaine de plantes dont les feuilles commençaient alors à peine à sortir. Cette initiative pédagogique a été le départ d'une collaboration de plusieurs mois s'échelonnant entre novembre 2013 et juin 2017. Suite à cette première sortie, le travail sur les plantes s'est systématisé avec une documentation photographique et écrite de la flore connue de Coex'ae Bob dans les divers quartiers de D'kar et des environs. Au cours de ce travail, Coex'ae Bob s'est employée à dresser un panorama aussi large que possible en multipliant les moments et les lieux (la flore variant considérablement d'une période à l'autre de l'année et d'un endroit à l'autre). À partir de cet ensemble documentaire, une base de données a été élaborée regroupant des informations sur les usages ethnobotaniques de la plante, des photographies, des références bibliographiques ainsi qu'une liste des peintures et des gravures dans lesquelles figure chacune des plantes. Au total, ce sont ainsi 195 plantes qui ont été répertoriées et documentées.

Les allers-retours à partir de ce support visuel ont permis d'établir un corpus de plantes et d'instaurer un processus dialogique dans la durée (quatre années entre les premiers enregistrements en 2013 et les dernières vérifications et compléments en 2017)²². Ceci a permis d'impliquer directement Coex'ae Bob en tant qu'actrice dans la production de connaissances. L'enregistrement et la documentation de l'ensemble des plantes ont ainsi directement reposé sur l'initiative et les choix de

²² La dernière phase de ce travail collaboratif a consisté à présenter (en juin 2017) à Coex'ae Bob une première version du *Portrait de Coex'ae Bob* et à en revoir ensemble le contenu informatif et visuel. Cette dernière vérification a permis de venir corriger certains points, de compléter des informations, de contrôler avec Coex'ae Bob si certaines informations confidentielles ne devaient pas apparaître dans le texte et enfin de voir si les photographies utilisées étaient appropriées.

Nom: **KANA** Nom Anglais: **Camel thorn tree**
 Nom Latin: **Acacia senegal** Uses: Food Cosmetics Other
 Parties utilisées: Fruit Seeds Flower Medicine Protection/purification None
 Leaves Branches Bark Water Tannin/extracts
 Root Thorns Other... Resin/oleo Construction Beeswax Caterpillar

Usage:
 1. Arbre mangé par les girafes. Les racines et les feuilles ont une forte odeur. Quand une graine est tuée, ensuite tu peux sentir l'odeur de cette plante dedans. Les graines sont utilisées pour faire des perles et les décorations avec des perles d'autres. Quand elles sont séchées, il arrivent qu'elles soient données aux enfants pour jouer avec ou alors les femmes les portent autour de leur. Elles font un bruit. En raison de leur odeur, les traditional healer l'utilise aussi. Sans odeur est proche de l'ingrain ou du caféier. Lorsqu'on a attrapé froid, on peut aussi faire.
 2. Possible d'y trouver une certaine sorte de chenilles comestibles.

The thorn tree, when can be used to chase away the bad spirit. The tree has a bad smell. We can use its root to chase away the bad spirit. We can use its root to feed the. The seeds (pearls) are used to make jewelry. We can also wear the whole pod as a necklace. It gives a nice sound.

Informations: **Kémba** Date d'enregistrement: **18.05.2011**
 Informations 2: **Coex'ae Bob** Date d'enregistrement 2: **08.12.2013**
 Informations 3: **Coex'ae Bob** Date d'enregistrement 3: **28.03.2015**

Références: Wood, 1998: 156-159; Leffers, 2003: 17-18; Pelgraw, 1997: 235; Bernard, 1985: 50; Elery, 1997:
Arrière: G'iso. Children and animals between camel thorn trees, OI
10 C.Bob. Camel thorn seeds and worms, OI, 2010
 C.Bob. (united). OI
 G'ama. Camel thorn tree, OI, 2013
 Sammons. Giraffe and camel thorn tree, OI
 Sammons. Giraffe and camel thorn tree 2, OI
 Jan John. Men and animals in the village, OI, 2012
 Jan John. Giraffe, OI, 2010.
 Ag'ak'om. Giraffe and Samodak cucumber, Monarpo 2013
 Ag'ak'om. Giraffe and camel thorn tree, OI, 2011



Photo 1: 11.03.2014 Lieu: **Sahéba** Insérer



Photo 2: 11.03.2014 Lieu: **Sahéba** Insérer

Fiche tirée de la base de données créée pour les plantes. Chaque fiche regroupe des informations quant aux parties utilisées pour la plante, les divers usages mentionnés avec à chaque fois indiqués le nom des informateurs, les lieux et la date où la plante a été vue et photographiée, deux photographies et une liste de références bibliographiques. Chaque fiche inclut également une liste des tableaux dans lesquels la plante a pu être clairement identifiée, c'est-à-dire soit lorsque le titre contient le nom de la plante, soit lorsque l'auteur m'en a indiqué le nom.

Coex'ae Bob de me montrer (ou non) certaines plantes. De ce point de vue, la base de données a été le support et le résultat d'une démarche collaborative, engageant aussi bien mes intentions que celles de Coex'ae Bob, car résultant aussi bien de la décision de cette dernière de travailler avec moi que de ma réceptivité à cette initiative.

Ce procédé ne gomme bien sûr pas tous les enjeux de représentation et de textualisation de l'Autre propre à toute écriture ethnographique. Si elle a eu pour but de rendre visible et de complexifier la perspective de Coex'ae Bob sur ces objets et de remettre en question le rapport

entre discours et écriture, cette démarche collaborative ne prétend pas, pour reprendre les termes de James Clifford (1992: 100), «à instaurer naïvement une démocratisation d'auteurs pluriels, mais à atténuer, même modestement, le contrôle monologique de l'écrivain/anthropologue qui a la maîtrise des choses, ainsi qu'à mettre en débat la hiérarchie et la négociation des discours propres à l'ethnographie dans des situations inégales, marquées par le pouvoir». Ce procédé a pour le moins permis de mettre en place une construction dialogique dont le résultat final dépend tout autant de ce que j'ai perçu comme étant important que de ce que Coex'ae Bob a perçu comme étant important à l'intérieur d'un processus d'apprentissage de connaissances, pour lesquelles elle se reconnaissait dans une large mesure l'expertise et le savoir nécessaires à une transmission.

Il ne faudrait, par ailleurs, pas confondre mes intérêts et mes questionnements dans cette étude avec ceux de Coex'ae Bob, ni la part de responsabilité dans les intentions initiales ainsi que dans la forme donnée à cet écrit. À cet égard, la publication quelques années plus tôt d'un ouvrage consacré à l'une de ses cousines, Dada Coex'ae Qgam, également artiste au Kuru Art Project et décédée en 2008 (GOLLIFER & EGNER, 2011) et les retombées économiques que sa vente a eu pour les descendants de Dada ont sans doute joué un rôle dans la formation d'attentes et de perspectives concrètes quant à l'aboutissement de notre travail en commun. C'est du moins ce que Coex'ae Bob m'a donné à comprendre de ses motivations d'ordre à la fois affectif, social (reconnaissance) et économique, dans un intérêt à plus ou moins long terme: «*J'aime le fait que l'on travaille ensemble, parce qu'une fois que toutes les informations auront été enregistrées, les gens me connaîtront. C'est bien que les gens me connaissent. J'aime le fait que des gens de très loin voient ce que je fais au travers de mon art. Peut-être que s'ils voient mon art et ont des informations sur ce que je dis, alors ils vont pouvoir reconnaître ce que je fais. Et peut-être que si cela arrive avant que je meure, je serai aussi reconnue.*» (20 mars 2015). La relation initiée avec Coex'ae Bob n'est de ce fait pas détachable de ce précédent ouvrage qui a indirectement structuré les manières de concevoir ma présence sur place et modelé des attentes relativement concrètes quant aux potentiels apports de mon travail.

Mais surtout cette documentation systématique des plantes connues de Coex'ae Bob a été un moyen d'apprendre progressivement à connaître le regard qu'elle porte sur ce qui l'entoure. Dans cette perspective, marcher avec Coex'ae Bob a été une manière d'apprendre les noms, les usages, les souvenirs, les histoires, les personnes, les lieux, les rêves ou les frustrations

qu'elle rattache à une plante particulière. Parler des plantes, aller les voir ou parfois aussi ne pas pouvoir les voir a été une manière de saisir la densité des couches de sens et d'association d'idées que la représentation d'une plante donnée est susceptible de recouvrir et qui varient en fonction du moment et du contexte d'énonciation. Alors que l'expression directe de Coex'ae Bob sur un tableau se résumait souvent à une liste descriptive des sujets représentés, le passage par les plantes a permis (en dehors d'une identification stricte du sujet) de replacer une expression graphique donnée dans un champ expérientiel plus vaste.

Autrement dit, l'étude des plantes a été un moyen-prétexte pour explorer une part de ce qui entoure l'image au moment de sa création, puis disparaît au moment de sa mise en circulation. L'intérêt initial pour les plantes s'est ainsi progressivement transformé en attention particulière aux détails, à ce qui compose, occupe et préoccupe le quotidien de Coex'ae Bob. La possibilité au printemps 2015 de séjourner durant deux mois dans sa famille m'a permis de suivre Coex'ae Bob tout au long de sa journée de travail, et de retracer ainsi le contexte matériel, social et spatial de son activité artistique. Il faut rappeler ici que ce travail avec Coex'ae Bob s'est inscrit à l'intérieur d'une démarche plus générale par rapport aux images-tableaux qui consiste à sortir du cadre qui les entoure et qui les coupe du contexte dans lequel elles sont prises et agissent, pour les resituer au contraire au sein d'un réseau relationnel et donc en tant qu'éléments faisant partie intégrante d'agencements plus vastes.

Ce travail intensif avec une artiste particulière n'aurait pu suffire à lui seul pour comprendre le phénomène de l'art san contemporain à D'kar, mais il s'est révélé être une étape décisive non seulement dans la compréhension de ce qui compose le quotidien de Coex'ae Bob, mais aussi dans la possibilité de rompre avec une vision collective et culturelle de l'art (en tant que savoir partagé par l'ensemble des Naro ou des San) pour s'intéresser à sa dimension individuelle.

Plan de l'ouvrage

Mise en images et mise en mots, passage de l'image au discours, du discours à l'écrit, mener une telle réflexion sur les politiques de la représentation ne pouvait finalement se passer d'un retour sur soi, sur la pratique de représentation que suppose toute ethnographie et sur les enjeux

réflexifs inhérents au fait de s'exprimer par écrit sur des images qui ne soient pas les siennes propres (ou alors uniquement à un niveau méta).

Les réflexions qui ont accompagné ce travail quant à la dialogique à l'œuvre entre image, discours et écriture ont amené tout au long du processus (du terrain à l'écriture) à essayer d'élaborer une manière de faire de l'ethnographie qui tienne compte des asymétries dans les moyens d'expression (que ce travail d'une manière ou d'une autre prolonge nécessairement), et qui tente en même temps d'en contourner les structures relationnelles. Pour cela, une double approche a été développée.

D'une part, à partir de l'observation de la mise en application du concept d'art à D'kar et de ses effets, cet ouvrage explore comment et au travers de quelles institutions, personnes et actions cette catégorie et ses significations se déploient. Après une introduction au contexte historique de la région de D'kar (chapitre II), les chapitres suivants (III, IV et V) retracent les lieux depuis lesquels les connaissances sur l'art – considéré ici en tant que catégorie socialement et historiquement située – sont élaborées, émises et transmises. Au travers d'une attention particulière portée aux médiations, cette partie vise notamment à analyser les dialogiques de représentation à l'œuvre et les limites représentationnelles rencontrées par les artistes à l'intérieur de champs conceptuels définis de l'extérieur.

À partir du travail mené en commun avec Coex'ae Bob, la dernière partie de cet ouvrage expérimente un autre mode d'expression formelle – le montage. Un espace discursif à deux voix y est élaboré, dans lequel la voix de Coex'ae Bob s'exprime au travers de ses œuvres et de citations, tandis que ma voix est repoussée dans le montage. La forme particulière donnée à ce chapitre VI s'inscrit non seulement dans un effort de visibilité d'autres formes de connaissances mais aussi dans une réflexion quant à des modes de représentation alternatifs, qui, au travers notamment de tout un jeu de juxtaposition, cherchent à ne pas enfermer les sujets dans une lecture unique mais à ouvrir à des lectures plurielles.

II. Cadrage et découpage

Le lieu

Essayer de donner sens en termes de passé à l'expérience actuelle d'un lieu tel que D'kar est une entreprise des plus délicates, en ce que la physionomie actuelle du lieu tout comme les connaissances de son passé ont été largement définies, circonscrites et créées au travers de regards et de représentations extérieures, qu'elles soient celles de voyageurs, de colons, d'administrateurs, de missionnaires, d'ethnographes ou d'entrepreneurs du développement. À cet égard, relater les événements qui ont contribué à façonner le D'kar d'aujourd'hui revient dans une large mesure à composer un récit à partir de productions graphiques et discursives externes qui, comme l'a mis en évidence Michel Foucault (1969: 71), ne constituent pas uniquement «*des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à des représentations) mais des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent*». Ainsi, parcourir les divers documents iconographiques et textuels produits durant cette période consiste à suivre les étapes d'élaboration de tout un *savoir-dire* sur l'Autre (DE CERTEAU, 1975: 15) et sur le territoire, qui structure autant qu'il conditionne son appréhension.

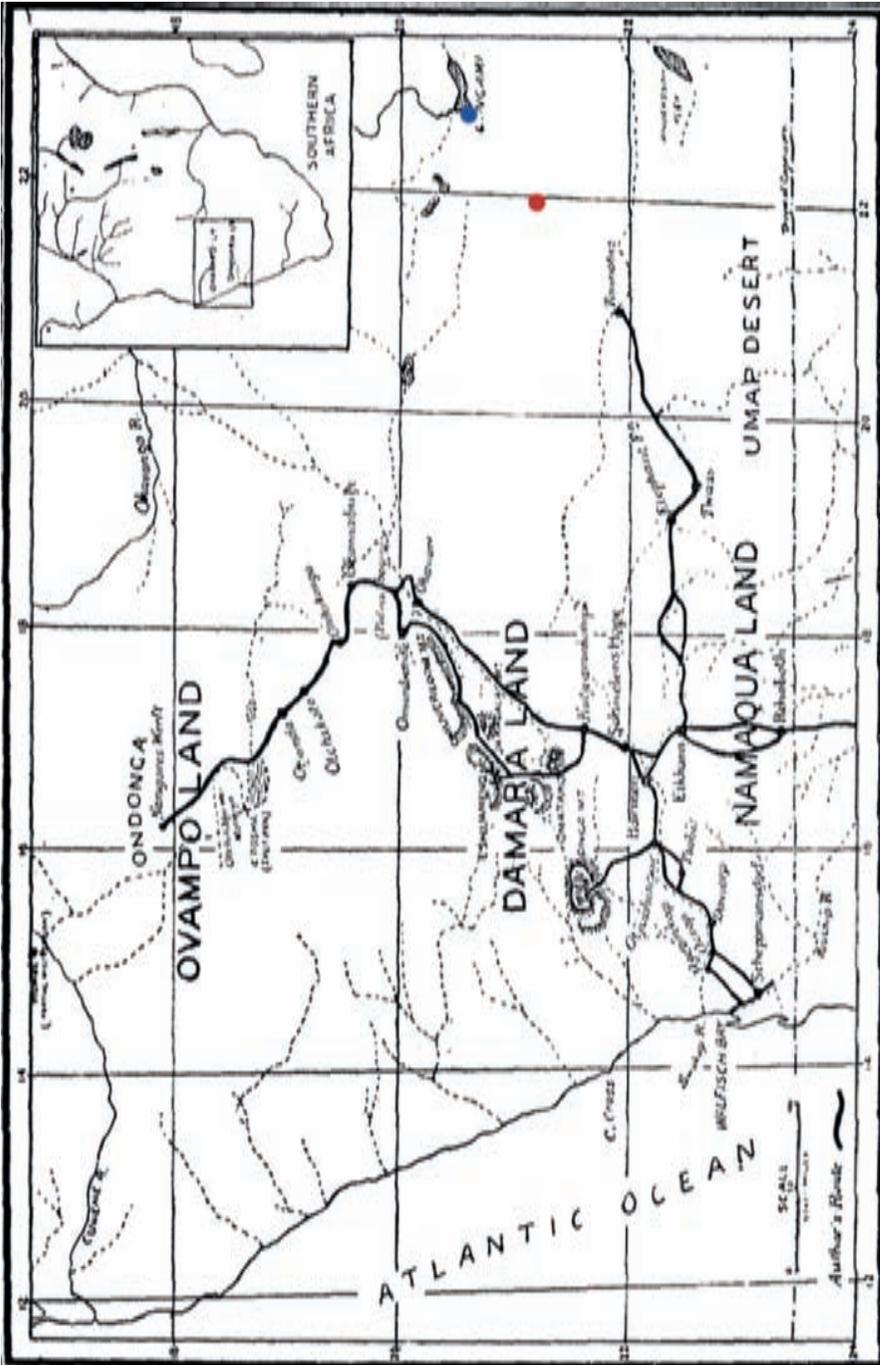
Bien que les écrits fournissent relativement peu d'information sur D'kar avant les années 1960, on peut supposer, à partir des quelques documents cartographiques laissés par les explorateurs, que les terres actuelles de D'kar ont commencé à être parcourues par les Européens dès le milieu du XIX^e siècle. C'est de cette époque du moins que datent les premières inscriptions de ces espaces réputés être d'une «*sauvagerie extrême, complètement dépourvus d'eau*» (ANDERSON, 1856: 359)

sur les cartes et dans les récits (BAINES, 1864; CHAPMAN, 1868; GALTON, 1891; SCHINZ, 1891).

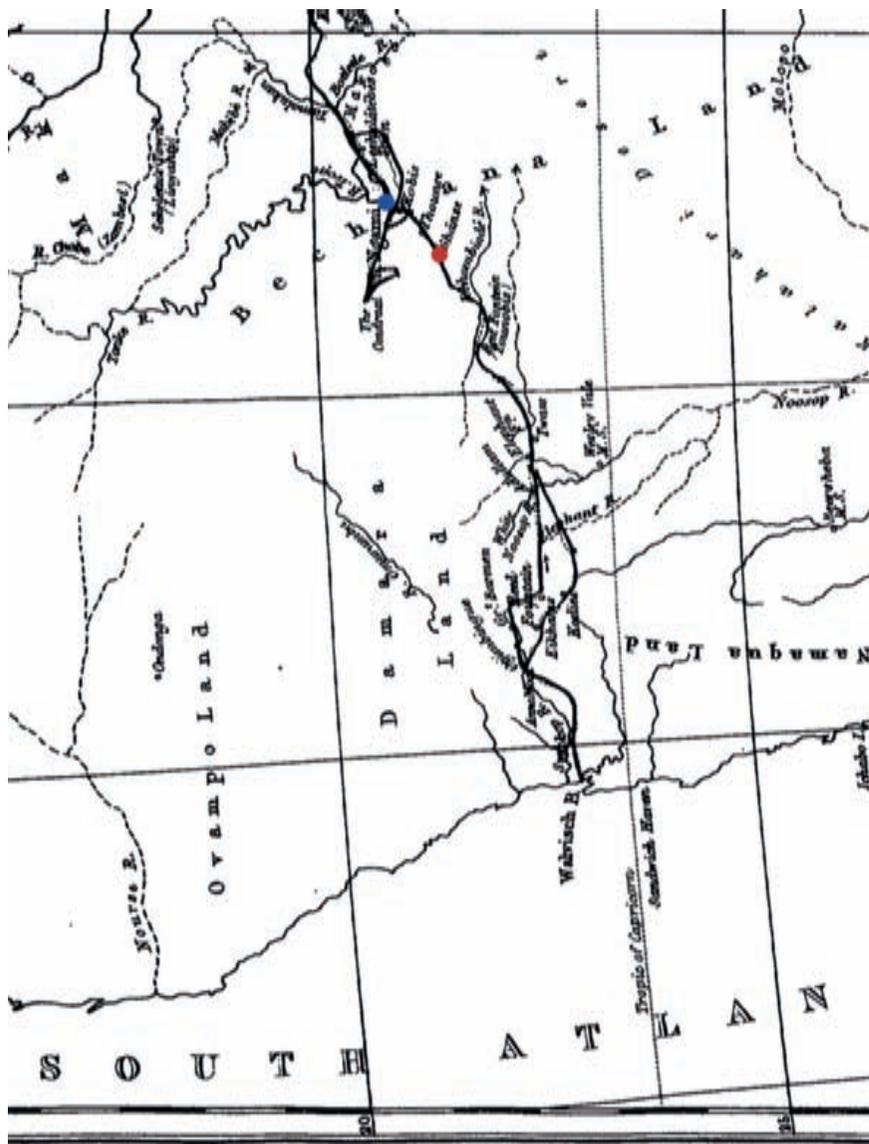
Ces premiers comptes rendus marquent d'une certaine façon l'entrée dans l'histoire de cette région. Car si des récits devaient certainement déjà circuler parmi les populations san et batawana fréquentant cette région, ils ont depuis disparu, ne laissant pas d'autres traces que les quelques rares transcriptions consignées par les explorateurs et, plus tard, par les ethnographes (PASSARGE, 1904, 1907; BLEEK, 1928: 40-41). Aussi l'histoire, comprise ici en tant que production de documents écrits sur les événements qui se passent, se compose-t-elle pour cette région et cette période principalement à partir de l'expérience de ces espaces par des Européens, souvent bien plus absorbés par la description de la faune que par celle de ses habitants (GUENTHER, 1997).

Quant aux ethnographies du début du ^{xx}^e siècle, elles nous informent principalement sur les «*habitudes, coutumes et croyances*» (BLEEK, 1928: 4) des Naro. Les contacts récents avec les "Blancs" sont traités de façon marginale dans les textes, comme dans *The Naron* de Dorothea Bleek (1928), où malgré les photographies placées au début de l'ouvrage montrant chacune une «famille naro» habillée de t-shirts, bonnets et chemises d'importation manifestement récente, la partie consacrée à la description de l'habillement chez les Naro ne détaille que des pièces de vêtements en cuir. Dans l'ensemble de l'ouvrage, la situation de contact n'est finalement rendue visible par Bleek que pour légitimer son choix de travailler auprès de «*half-tamed Bushmen*»: «*Ceci les rend de moins grande valeur pour les anthropologues, mais étant donné que le Bushman sauvage n'est pas approchable, on se doit de faire de notre mieux avec le semi-apprivoisé*» (1928: 40, traduction de l'auteure), et pour souligner leur étonnante capacité au travail de ferme (1928: 43-44). De la sorte, il existe dans la littérature qui a suivi l'expansion coloniale très peu de descriptions de la situation de contact et encore moins de récits des habitants de la région, dont les perspectives sur l'arrivée des premiers colons demeurent largement méconnues²³.

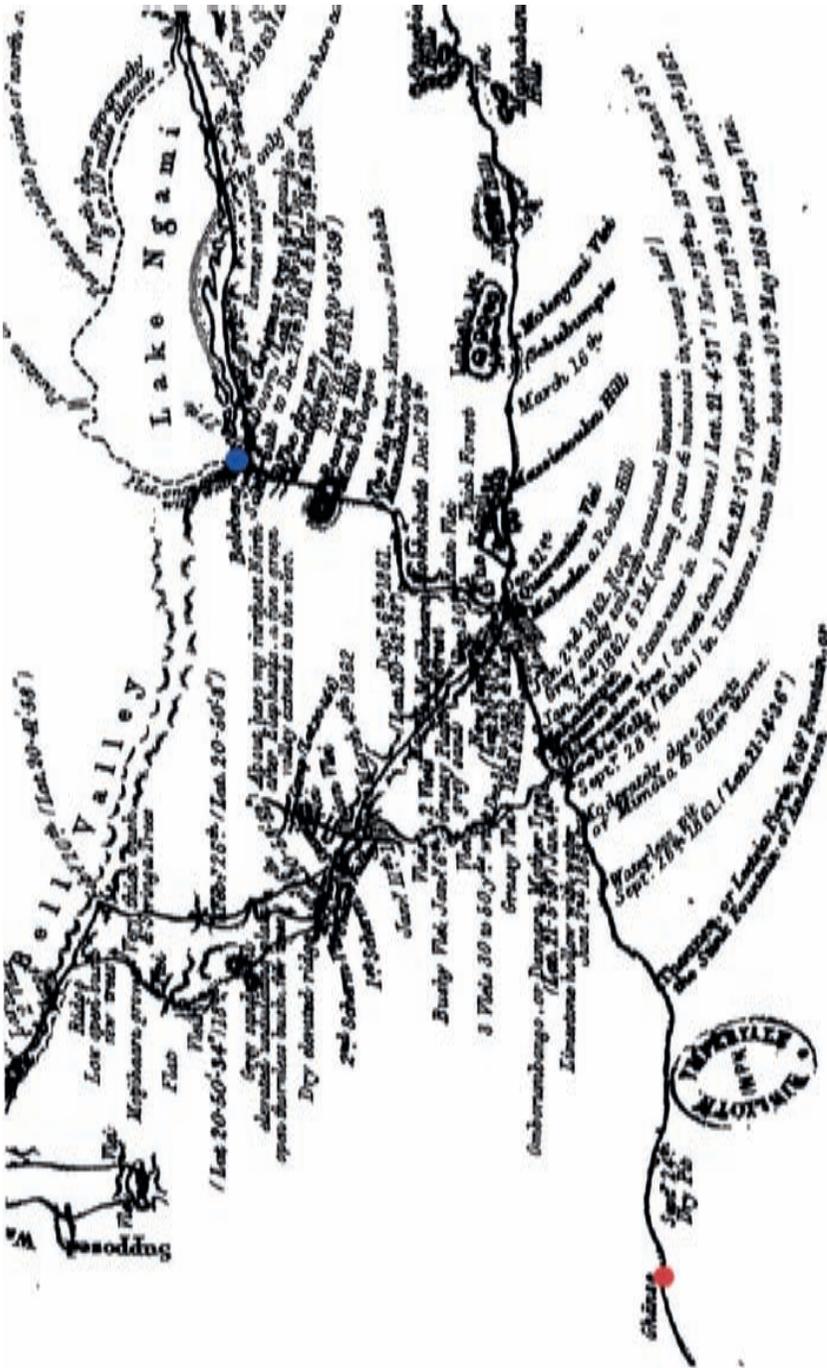
²³ Les fables naro enregistrées entre 1969 et 1970 par Mathias Guenther (1989: 128-139, 152-160) à D'kar fournissent à cet égard l'une des rares entrées sur les manières dont des événements historiques ont été intégrés par les Naro, et notamment sur les manières dont a été conçue la colonisation de leurs terres. Bien que ces récits aient été enregistrés quatre-vingts ans après les débuts de la colonisation et ne contiennent pas d'éléments narratifs liés à l'arrivée des premiers Blancs, ils donnent néanmoins à voir, au travers du vocabulaire et des métaphores employés, certaines des tensions et des rapports de force existant sur les fermes.



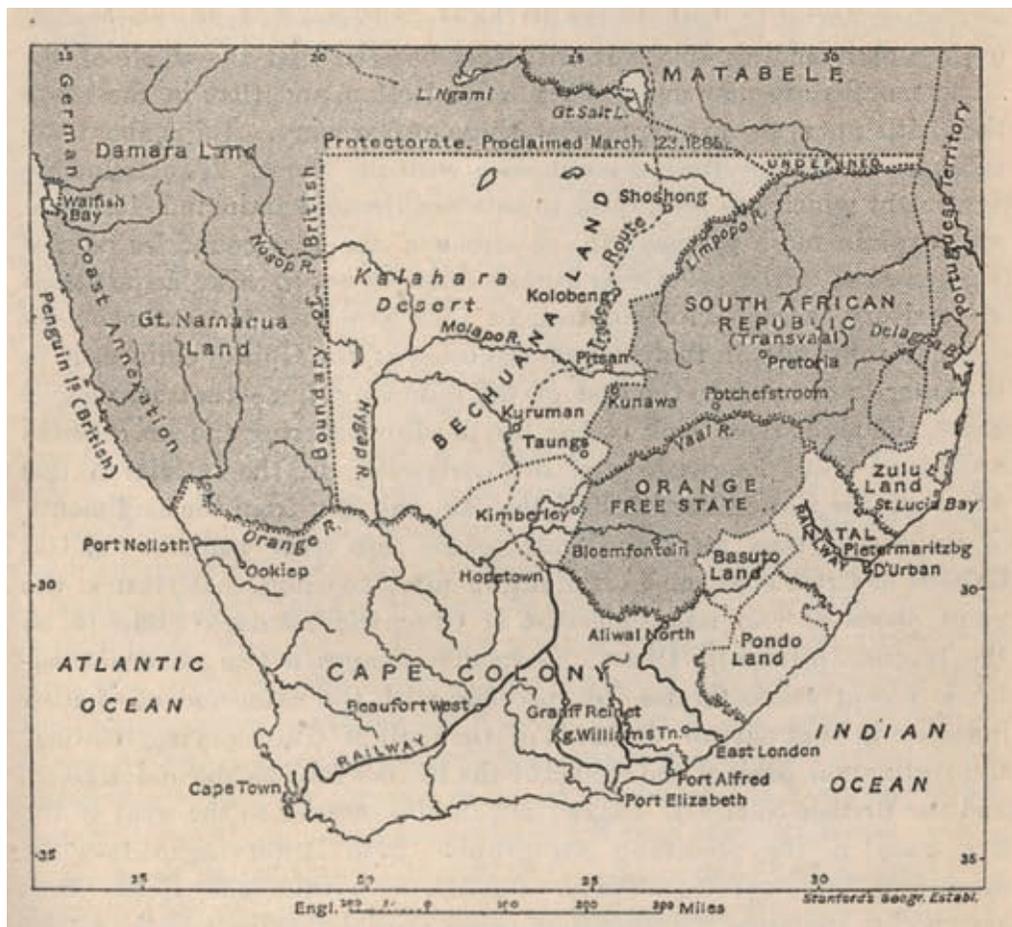
Carte du Ovampo Land réalisée par Francis Galton indiquant le trajet qu'il a effectué en 1851 lors de son exploration de cette région (GALTON, 1891). Alors qu'il avait le projet d'atteindre le lac Ngami (à l'extrême est de la carte, indiqué par un point bleu), il a interrompu sa traversée à Tounobis, en raison des conditions de sécheresse. La partie entre Tounobis et le lac Ngami, où se situe D'kar, reste inexplorée. Ce qui se retraduit par une absence totale d'indications, un vide de connaissance, à l'intérieur de l'espace qui sépare ces deux lieux. Le point rouge indique la position approximative de Ghanzi.



Détail de la Map of the route from Walvisch Bay to Thouce réalisée par l'explorateur et cartographe Thomas Baines suite à son expédition en 1861-1862 avec James Chapman avec pour objectif de relier le lac Ngami à Walvisch Bay (BAINES, 1864). Le nouveau tracé reliant le lac Ngami à Walvisch Bay va devenir en quelques années une route commerciale empruntée principalement pour le négoce d'ivoire (GUENTHER, 1993). L'inconnue désertique qui séparait encore Ghanzi (indiqué par un point rouge) du lac Ngami (indiqué par un point bleu) cesse alors d'être et devient l'une des principales routes utilisées, avec pas moins de quarante-huit voyageurs la fréquentant entre 1850 et 1880 (LEE & GUENTHER, 1993 : 195).



Détail de la Map of the route from Thonoue to the Victoria falls, Zambesi River dessinée et révisée par Thomas Baines (BAINES, 1864). Dix ans après le passage de Francis Galton, le blanc qui séparerait Ghânse [Ghanzi] du lac Ngami est à présent rempli d'inscriptions diverses : nom de lieu, présence de points d'eau, latitudes et longitudes, dates de passage, particularités topographiques. Bien que D'kar ne soit pas indiqué, la trajectoire entre Ghânse [Ghanzi] et le lac Ngami laisse supposer que ce voyage au travers du « Riverless Desert » est passé à proximité directe de D'kar.



Carte du Bechuanaland Protectorate au moment de sa création en 1885 (« Geographical notes », 1885: 457).

Le passage à la trace écrite a joué en l'occurrence un rôle déterminant dans la transformation de cette partie du Kalahari, réputée être une *barrière infranchissable* (GALTON, 1891: 152), en une surface visuellement appréhendable et maîtrisable. Alors qu'au début des années 1850, les terres autour de D'kar demeurent une vaste étendue indistincte et sauvage, dénuée de tout repère topographique et/ou toponymique, à partir

de la traversée d'Anderson en 1856, puis de Baines et Chapman en 1861, les cartes se remplissent et des premiers noms de lieux apparaissent.

La mise sur papier de kilomètres de terre réduits en un ou deux mètres carrés de papier – une carte – a rempli sans doute un rôle central dans la formation de nouvelles manières de penser ces espaces et de les ordonner²⁴. En deux décennies, la logique de parcours, c'est-à-dire de lignes tracées dans le désert, mais ne délimitant rien, qui avait présidé à l'établissement des premières cartes, est commutée en une logique de surface et de découpage territorial.

Dans les sillages de la Conférence de Berlin (1884-1885), une nouvelle *violence géographique*²⁵ s'impose sur ces territoires avec la mise en place d'une série de lignes frontières dans le désert. Suite à la Conférence de Berlin, la frontière nord du Protectorat britannique du Bechuanaland est fixée au 22^e parallèle, soit juste au sud de D'kar, qui demeure alors hors du Protectorat (MACKENZIE, 1887: 296). C'est en juin 1890 que le Gouvernement britannique décide d'étendre vers le nord les limites du Protectorat, passant du 22^e parallèle jusqu'aux limites actuelles du Botswana (TLOU & CAMPBELL, 1997 [1984]: 236; RAMSAY, 1998). Après avoir été explorées, puis cartographiées, les terres de D'kar passent sous Protectorat britannique.

Le bloc de fermes de Ghanzi

L'établissement du Protectorat britannique du Bechuanaland en 1885 et son extension en 1890 marquent les premières étapes de l'imposition d'une nouvelle logique spatiale – caractérisée par le quadrillage et la parcellisation – qui va progressivement s'étendre et se démultiplier et dont les résultats imprègnent aujourd'hui encore le paysage géographique et socio-économique de cette région. C'est, en effet, dans la continuité de cette représentation coloniale du territoire que D'kar se trouve à nouveau pris en 1893 dans un maillage administratif. À l'initiative de la *British South Africa Company*, alors en charge de la gestion administrative du

²⁴ Voir à ce propos LATOUR, 1985: 21; RENARD *et al.*, 1997: 28; COMAROFF, 1998: 331-332; BLAIS, 2014: 77.

²⁵ Edward Said définit l'impérialisme comme: «une violence géographique, par laquelle la quasi-totalité de l'espace mondial est explorée, cartographiée et finalement annexée» (2000 [1993]: 320).

Bechuanaland²⁶, les terres sont constituées sur le papier en un parcellaire d'environ 5 000 *morgen* (6,5 kilomètres carrés) destiné à l'implantation d'une ferme, au milieu de quarante autres semblables, dont l'ensemble est appelé à constituer le *bloc de fermes de Ghanzi* (SILBERBAUER, 1965; CHILDERS, 1976: 8). L'appareil d'État institue de la sorte une conception de l'espace complètement nouvelle. Non seulement des espaces jusqu'alors indifférenciés sont convertis en des propriétés délimitées, mais le vocabulaire employé jusqu'alors pour parler de cette région se modifie également avec l'introduction progressive dès les années 1880 de l'idée que ces terres, par ailleurs soumises à de longues périodes de sécheresse, pouvaient être propices à l'élevage.

Aussi, en 1855, le portrait de Ghanzi proposé par Anderson (1856: 368-386) lors de son exploration se décline-t-il en une série de gravures de rhinocéros accompagnées d'un texte d'une quinzaine de pages décrivant l'éthologie de l'animal. Trente ans plus tard, John Mackenzie (1887: 296), alors gouverneur du Protectorat du Bechuanaland, projette sur ces mêmes espaces la possibilité d'y initier de l'élevage de bétail: «*Le Kalahari, une fois des puits forés et des clôtures érigées, peut devenir une région inégalable pour l'élevage de bétail, de moutons et de chèvres Angora*» (traduction de l'auteure). Bien que rien ne semble particulièrement prédisposer ces terres arides et sèches, éloignées de plusieurs centaines de kilomètres des centres les plus proches, à devenir le lieu d'établissement de fermiers, l'administration coloniale s'emploie à les redéfinir en tant que terres idéales pour le pâturage: «*Le Kalahari doit être peuplé par des Afrikanders. L'eau doit se trouver partout*» (BOSMAN I., cité dans MACNAB, 1897: 131, traduction de l'auteure).

Il est probable que cette politique ait été motivée par la volonté d'assurer la frontière avec la Namibie voisine et d'empêcher ainsi une expansion des colonies allemandes et/ou de canaliser les migrations continues des *trekkers*, de sorte à éviter la fondation d'une nouvelle république afrikaner (CHILDERS, 1976: 7; GUENTHER, 1979: 55; RUSSELL & RUSSELL, 2008 [1979]: 12-13). Quoiqu'il en soit, la *British South Africa Company* négocie ainsi en 1893 un traité de cessation des droits sur les terres de Ghanzi. Les Naro, principaux occupants de ces territoires, ne sont pas consultés lors des négociations (BIESELE *et al.*, 1989). C'est le chef

²⁶ Durant les premières années de protectorat, le gouvernement anglais se déchargea de la gestion administrative auprès de la *British South Africa Company*, une compagnie privée, dirigée par Cécil John Rhodes.

des Batawana, Sekgoma, qui après avoir revendiqué des droits exclusifs sur ces terres, signe le traité cédant ainsi pour 999 années leurs droits (voir page suivante). Au moment de l'arrivée des premiers colons en 1895, la signature d'un tel contrat sera contestée par Sekgoma (TLOU, 1975 : 63 et suiv. ; TRUSCHEL, 1974). Mais l'administration coloniale refusera alors de lui reconnaître des droits sur ces terres, prétextant que « *les seuls habitants étaient quelques masarwa Bushmen* » (lettre du capitaine Fuller à l'officier administratif du Bechuanaland britannique, 8 mai 1895, cité dans CHILDERS, 1976 : 7-8). « *Stratagème cynique* » (GUENTHER, 1997 : 131) qui permettra aux colons d'établir leurs droits en niant aux uns toute légitimité, et en excluant les autres de toutes les négociations.

En parallèle à ces changements de représentation de l'espace, on observe dans les écrits une série de glissements dans les manières de désigner l'Autre et sa place à l'intérieur de ce même territoire. Chez les premiers explorateurs, les descriptions de l'inaccessibilité et de la sauvagerie des territoires autour de Ghanzi s'accompagnent de portraits de ces habitants en tant que « *roi [s] du désert* » (BAINES, 1864 : 145), indépendants, dénués de peur, chasseurs hors pair et organisés pour défendre leur territoire²⁷. Avec l'établissement du bloc de fermes de Ghanzi, ce ne sont plus les capacités de résistance et d'indépendance qui sont relevées, mais le besoin de protection des Bushmen, dont on assume dès lors déjà une forme de dépendance envers les colons : « *Ils semblent être très bien disposés envers les blancs. En effet, 30 à 40 d'entre eux nous ont suivis depuis que nous sommes entrés dans le pays et ils ne semblent pas enclins à nous quitter, maintenant que nous avons établi notre camp. Je crois que la principale raison pour laquelle ils souhaitent être près de nous est que nous pouvons les protéger des gens de Sekgoma* » (lettre du capitaine Fuller à l'officier administratif du Bechuanaland britannique, 8 mai 1895, cité dans CHILDERS, 1976 : 7-8, traduction de l'auteure)²⁸.

²⁷ Pour une analyse détaillée des représentations des Bushmen de Ghanzi par les premiers explorateurs, voir GUENTHER, 1993 et 1997.

²⁸ Mathias Guenther a bien décrit comment la situation des Bushmen de Ghanzi s'est modifiée au cours du processus de colonisation, passant dans le dernier tiers du XIX^e siècle de groupes organisés capables de défendre leur territoire à d'« *égalitaires, politiquement inorganisés et passives bandes de «gens inoffensifs»* » (GUENTHER, 1997 : 124, traduction de l'auteure).

Agreement for Land Concession in the Chief Sekgoma's Country

This Agreement is made by and between Sekgoma Chief of the Lake Ngami country of the one part, and the British South Africa Company having its head office in London and branch office in South Africa of the other part, and being represented in this behalf by Isaac John Bosman.

To all to whom these present shall come, I Sekgoma Chief of the Lake Ngami region and surrounding Territories successor to Moremi send greetings. Whereas my absolute power as Paramount Chief to allow persons to occupy land in my Territories and to levy and collect taxes thereon is acknowledged, and whereas seeing that numbers of white people are coming into my Territories and it is desirable I should assign land to them and whereas it is desirable that I should once and for all appoint some person to act for me in this respect now therefore and in the consideration of the payment of £50 to be paid to me annually every twelve months, in addition to other valuable presents now made to me today I do hereby grant to Isaac John Bosman acting on behalf of the British South Africa Company, their successors or persons holding from or under them, absolutely to the British South Africa Company their successors or persons holding from or under them subject to the annual sum of £50, being paid to me or to my successors in Office in yearly instalments, the first payment being due and payable six months after the execution of these presents, in lieu of rates, rents and taxes, the following rights and privileges, namely :

1. The sole and exclusive right, power and privilege for the full term of 999 years to lay out, grant or lease for such period or periods as they may think fit, farms, townships, building plots, and grazing areas, to impose and levy rents, licenses and taxes thereon, and to get in collect and receive the same for their own benefit, to give and grant certificates in their name for the occupation of any farms, townships, building plots, and grazing areas [...].

Given under my hand at Batawana

This 20 day of December 1893

Chief's Mark

Witnesses :

Khukhui Mogodi

Sekgoma

Chief's Name

Extrait du contrat de cessation des droits sur le bloc de fermes de Ghanzi passé entre Sekgoma, chef des Batawana, revendiquant des droits sur ces terres, et la British South Africa Company (repris de TLOU, 1975: 62).

Ce portrait se modifiera peu dans la première moitié du xx^e siècle, période durant laquelle le bloc de fermes restera en grande partie encore une réalité abstraite, n'apparaissant pas sur les cartes officielles produites par le capitaine Stigand en 1922 (STIGAND, 1923), puis par le secrétaire impérial Clifford en 1928 (CLIFFORD, 1929). En 1935 encore, un rapport du Resident Commissioner sur l'installation des fermiers à Ghanzi fait état d'un lieu « déprimant », qui n'aurait jamais dû être investi pour de l'élevage et qui compte quarante-deux fermes avec vingt-quatre propriétaires (BOTSWANA NATIONAL ARCHIVES, RC, 14/3, cité dans MORAPEDI, 2014 : 551). La pression coloniale semble donc avoir été moindre sur cette région, dont le nombre de parcelles est resté sensiblement le même durant plus de quarante années, laissant encore de larges espaces libres à l'intérieur de ce découpage parcellaire. Dans ce contexte, la présence des Naro est perçue positivement comme un réservoir de main-d'œuvre « fiable », dont le besoin de protection, la « nature enfantine » et les capacités étonnantes au travail en font une « main-d'œuvre honnête » pour les fermiers (BLEEK, 1928 : 42-43).

Mais, si la faible pression coloniale – le district de Ghanzi compte moins de cent soixante « Européens » en 1938 (Colonial Reports – Annual, 1939 : 7) – et l'absence de délimitation concrète des fermes avaient rendu jusqu'alors possible la coexistence – non sans tensions – de deux conceptions différentes de l'espace, la densification du bloc de fermes et le renforcement de la présence coloniale à partir des années 1950 vont apporter une mutation complète des valeurs de l'espace.

Des barrières sur le Kalahari

À la fin des années 1950, une série de décisions étatiques amènent à concrétiser l'existence du bloc de fermes, induisant une *révolution* (SILBERBAUER, 1965 : 118) des conceptions du territoire et une modification durable des pratiques et des relations qui s'y déploient. Ainsi, en 1956, un rapport du Development Secretary souligne la nécessité de « régulariser et contrôler » la situation à Ghanzi (District commissioner's report, Ghanzi, mars 1956, cité dans RUSSELL & RUSSELL, 2008 [1979] : 30). En 1957, une nouvelle piste entre Ghanzi et l'abattoir de Lobatse est construite, réduisant le temps de trajet de sept jours à une seule journée. À la même période, le statut du bloc de fermes,

demeuré propriété de la couronne, est converti en *Freehold* (propriétés franches). En 1959, cent trente nouvelles fermes sont ajoutées aux quarante et une déjà existantes, dont les limites sont alors redessinées et cadastrées. L'érection de clôtures en est rendue obligatoire (CHILDERS, 1976: 12-14; MORAPEDI, 2014: 558-559). Les changements provoqués par cette série de mesures administratives ont dû être d'une telle ampleur que certains officiels se mettent à comparer l'afflux sans précédent de colons à Ghanzi à la ruée vers l'or (District Commissioner to Divisional Commissioner, 4 January 1958, cité dans RUSSELL & RUSSELL, 2008 [1979]: 123).

À partir de là, le nouvel ordre imprime durablement sa trame sur le sol, qui devient un bien privé, avec des limites mesurées, enregistrées et physiquement délimitées: «*La vente de fermes et la pose de clôtures ont soudain rendu privées les étendues du veld: "notre terre" devint "ma terre" pour l'acheteur chanceux*» (RUSSELL & RUSSELL, 2008 [1979]: 85, traduction de l'auteure).

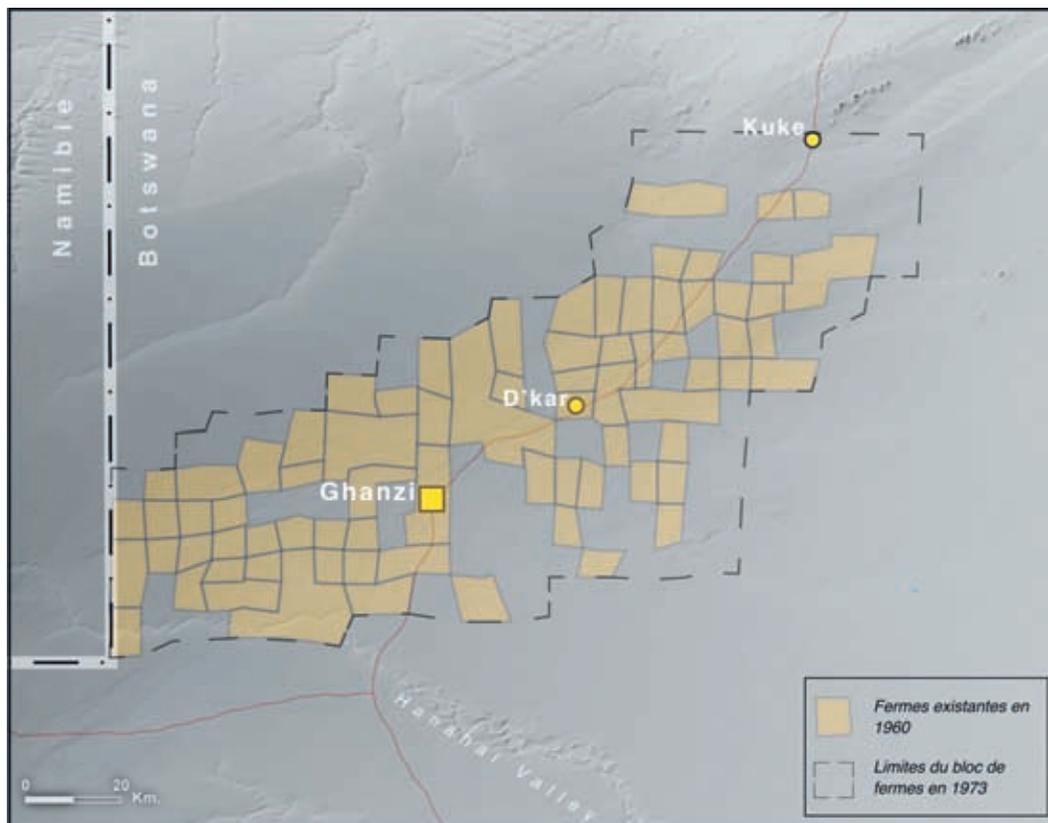


ENTRE DÉSERT ET TOILE



II. CADRAGE ET DÉCOUPAGE

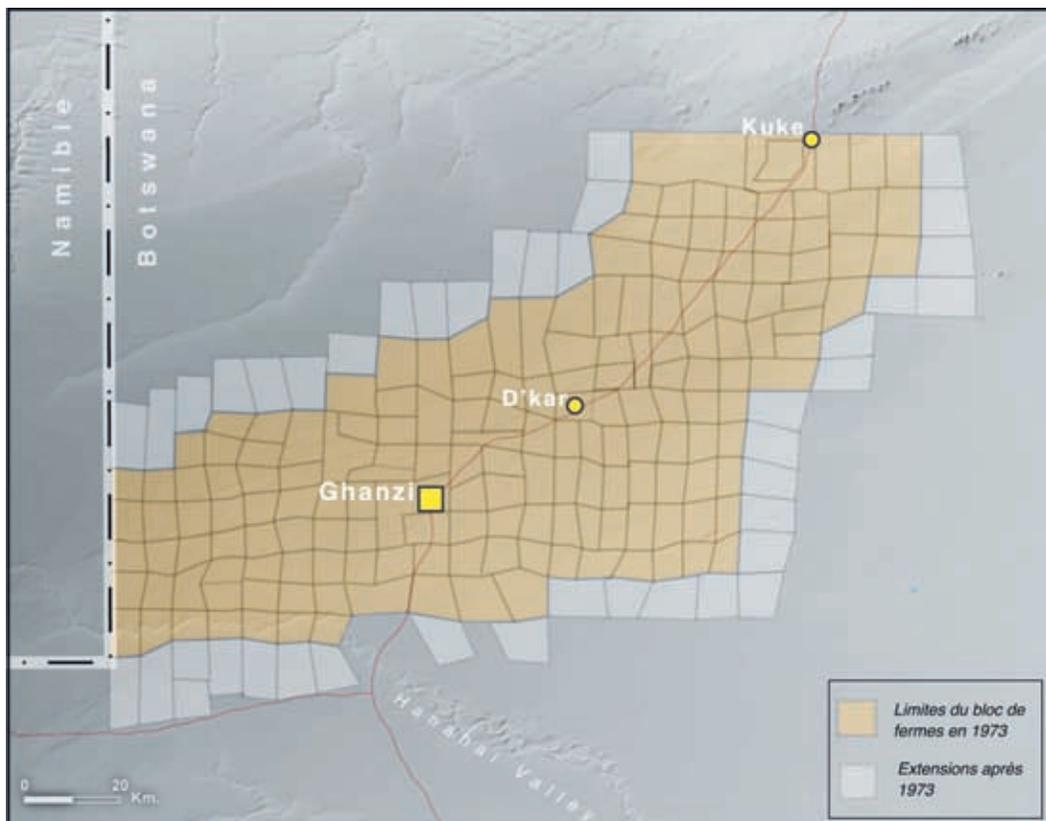




Répartition des parcelles du bloc de fermes de Ghanzi en 1960 après la conversion des terres en propriétés franches (les traitillés indiquent les limites du bloc en 1973). (DAO: L. Baracchini; Fond topographique ombré: J. Monney; Crédits numériques et MNT: SRTM-30; Contours du bloc de fermes en 1960 d'après RUSSELL & RUSSELL (2008 [1979]: 37). Limites du bloc de fermes en 1973: d'après CHILDERS, 1976: 16 in: Wily, 1979: 14).

De quarante et une fermes en 1898, le bloc de fermes passe à cent trente-sept dans les années 1960, puis à cent septante-six en 1976 (SILBERBAUER, 1965: 117; CHILDERS, 1976: 19). Alors qu'en 1960, on peut encore voir des espaces de vie non occupés, laissant la possibilité d'une circulation libre des personnes et de la faune²⁹ (voir carte ci-dessus), la carte suivante montre la disparition de ces espaces en 1973, puis l'extension progressive du bloc de fermes.

²⁹ Pour une étude de l'impact sur la faune de l'érection de barrières dans le bloc de fermes, voir KENT, 2011.



État du bloc de fermes en 1973. Les parcelles indiquées en gris clair sur tout le pourtour du bloc représentent les extensions du bloc opérées après cette date et son état au moment de cette étude (2014). L'ensemble des parcelles ajoutées (en gris clair) avait déjà été prévu dans le plan d'extension établi en 1976 (CHILDERS, 1976). Au moment de cette étude le nombre de parcelles s'élevait à deux cent quatorze et occupait une superficie totale de 18 530 kilomètres carrés (WILY, 1979: 13; MORAPEDI, 2014: 550). (DAO: L. Baracchini; Fond topographique ombré: J. Monney; Crédits numériques et MNT: SRTM-30; Contours du bloc de fermes: d'après CHILDERS, 1976: 16 in: WILY, 1979: 14 et BOTSWANA MINISTRY OF LAND, Ghanzi Freehold Farms, 2014).

Le maillage de plus en plus serré des terres à la fin des années 1950 conduisit à un enfermement des espaces, qui poussa toujours plus loin dans les marges ceux qui ne possédaient pas de propriétés sur le bloc de fermes. C'est à la même époque que, à la demande de l'administration coloniale, voit le jour la première ethnographie sur les conditions de vie de ceux qui

sont dorénavant appelés les *Ghanzi Farm Bushmen* (SILBERBAUER, 1965). George Silberbauer, alors gouverneur de district, est mandaté en 1956 et spécifiquement formé à l'ethnologie pour mener une *Bushman Survey* dans le but de documenter les conditions de vie des Bushmen du Protectorat et leurs besoins pour le futur afin d'établir une politique à même de respecter «*les besoins particuliers des Bushmen*» (SILBERBAUER, 1981 : 16). De ce point de vue, il semblerait que les changements survenus dans le bloc de fermes et leurs impacts sur les Bushmen aient été un objet de préoccupation particulier pour les administrateurs coloniaux, désireux de mettre en place des mesures rapides pour protéger les intérêts de ces populations :

«*Le commissaire de district de Ghanzi, E. H. Midgley, s'activait fortement pour des mesures effectives qui assureraient aux Bushmen de la partie occidentale du pays à la fois un statut économique et une liberté de décision quant à leur propre destin culturel. Son commissaire divisionnaire, John Millard, souligna la nécessité d'une action précoce dans l'atmosphère de "ruée vers l'or" de Ghanzi qui se remplissait de personnes à la recherche de terres, suite à la rumeur selon laquelle le bloc de ferme [ranching scheme] allait être agrandi et plus de terres allaient être mises à disposition pour l'établissement*» (SILBERBAUER, 1981 : 16-17, traduction de l'auteure).

Les observations et les recommandations consignées dans le *Report to the Government of Bechuanaland on the Bushman survey*, remis en 1965 par George Silberbauer, marquent à cet égard un nouveau tournant dans le regard porté sur les populations san vivant sur le bloc de fermes. Partant d'une distinction, qui sera ensuite reprise par le Gouvernement, entre les *Farm Bushmen* acculturés du bloc de fermes et ceux «*avec un minimum de contact étranger*» vivant dans le centre du Kalahari (SILBERBAUER, 1981 : 20), ce rapport propose la mise en place d'un traitement différencié pour chacune des catégories. Alors que pour les uns, il est proposé de créer la *Central Kalahari Game Reserve* pour leur permettre de poursuivre leur mode de vie de chasse et de cueillette³⁰, pour les *Farm Bushmen*, il s'agit de mettre en œuvre des moyens afin qu'ils s'adaptent à leur nouvelle condition. La récente *révolution* territoriale de Ghanzi est prise comme une donnée de départ, l'enjeu étant alors pour les *Farm Bushmen* de «*s'accoutumer à l'aliénation de leur territoire*» et au concept de propriété privée, garantissant des droits particuliers d'accès et d'exploitation des terres (SILBERBAUER, 1965 : 123). La place des Bushmen dans le bloc de

³⁰ Pour une chronologie et une analyse détaillée de la mise en place de la *Central Kalahari Game Reserve* voir HITCHCOCK, 1999 ; HITCHCOCK & VINDING, 2002 ; KIEMA, 2010.

fermes est ainsi réfléchi à l'aune de cette conception de l'espace privatisé. Dès lors, ceux qui vivent sur des propriétés sans y être employés deviennent des *squatters* auxquels il faut procurer au plus vite les moyens éducatifs, économiques et sociaux pour s'adapter (SILBERBAUER, 1965: 121). Comme le résumait parfaitement les propos de Liz Wily, qui tiendra le poste de *Bushmen Development Officier* de 1974 à 1978: «*Les fermes de Ghanzi sont détenues individuellement sous un régime de propriété foncière libre. En ce sens, les 4 500 chasseurs-cueilleurs locaux ne possèdent actuellement aucun droit légal d'utiliser ou de vivre sur ces terres. Ce sont des squatters qui peuvent être évacués légalement*» (WILY, 1982: 292, traduction de l'auteure). Cet état de fait sera encore renforcé après l'Indépendance de 1966 par l'introduction d'une nouvelle loi sur la répartition des terres, le *Tribal Land Act* (1968), se basant sur une définition pastorale et agricole des terres et sur le système des chefferies tswana. Cette loi restreint (voire exclut) les possibilités pour les San, définis alors au sein du Gouvernement comme des «nomades», «sans chef, ni tribu» et sans aucun droit sur les terres autre que celui de chasser, de se voir reconnaître un droit sur les terres (WILY, 1979: 33-34; HITCHCOCK & HOLM, 1993: 317-318).

S'il semblerait que le terme de *squatter* était déjà employé auparavant pour désigner les personnes résidant sur une ferme et y utilisant les facilités (principalement accès à l'eau et au pâturage) sans y être employés, à partir des années 1960, il apparaît de façon récurrente dans les textes aussi bien des ethnographes (GUENTHER, 1998 [1976]) que des administrateurs (CHILDERS, 1976; WILY, 1979). Il y est souvent associé à d'autres problèmes, tel que le vol de bétail, le chômage, la surpopulation, la faim et la violence. Suite à son étude dans le district de Ghanzi de 1968 à 1970, Mathias Guenther qualifia la situation des *Ghanzi Farm Bushmen* de dénuement (*deprivation*), qu'il définit comme «*l'oppression économique et politique des farm Bushmen couplée avec la détresse existentielle de la faim et de la maladie*» (GUENTHER, 1979: 125, traduction de l'auteure).

Une mission à D'kar

C'est également à partir de ces années-là que l'histoire de D'kar commence à être bien connue, suite à l'achat en 1963 d'une portion de la parcelle (un morgen³¹ qui sera élargi quelques mois plus tard à 6 kilomètres

³¹ Un morgen correspond à 0,85 hectare.

carrés) par une délégation de la *Gereformeerde Kerk* d'Aranos³² en Namibie afin d'y initier une mission dédiée aux San (RUSSELL, 1976: 67; GUENTHER, 1977). Il ne s'agit, au départ, que d'un changement partiel du statut des terres, qui conservent leur statut de ferme. L'exploitation est assurée par un représentant de la mission et la permission d'y résider soumise à l'obtention d'un travail: «*La mission était aux yeux des habitants juste une autre ferme, où les conditions de travail, de rémunération et de résidence étaient tout aussi dures qu'ailleurs à Ghanzi*» (GUENTHER, 1977: 461, traduction de l'auteure). Ce qui change, en revanche, est la mise en place d'un certain nombre de services (école³³, clinique) ouverts aux San et l'obligation pour ces derniers de suivre régulièrement des cours de catéchisme et le service religieux.

L'installation de cette première mission pour les San à l'intérieur du bloc de fermes de Ghanzi ne manqua pas d'attirer l'attention des chercheurs. Les premières années d'existence de la mission sont donc bien documentées, principalement au travers des travaux de Mathias Guenther (1977, 1979, 1986a) et de Margo Russell et Martin Russell (1976, 2008 [1979]). Il ressort de ces écrits que la création de la mission de D'kar s'est accompagnée de toute une série de subdivisions ordonnant le quotidien de ses habitants et de leurs espaces de vie: «*L'organisation de [D'kar] est calquée sur celle des autres ranchs sauf qu'en plus du village auxiliaire de travailleurs non européens, elle comprend aussi une église auxiliaire non européenne et une école auxiliaire non européenne*» (GUENTHER, 1977: 457, traduction de l'auteure). Aussi la conviction d'une différence de nature fondamentale entre San et Afrikaners se traduit-elle dans un ordonnancement de l'espace visant à *préserver les frontières* ethniques (RUSSELL & RUSSELL, 2008 [1979]: 58 et suiv.) avec la création de lieux d'activités séparés: deux églises différentes, deux écoles différentes, deux villages différents.

Un aspect particulièrement marquant de cette ségrégation spatiale et sociale a été la création de deux congrégations distinctes, l'une réservée aux «Afrikaners blancs», l'autre aux «Bushmen». En effet, ne concevant

³² La *Gereformeerde Kerk* est l'une des trois branches principales de la *Dutch Reformed Church*, aux côtés de la *Nederduitse Gereformeerde Kerk* et de la *Hervormde Kerk*. D'inspiration calviniste, cette Église se fonde sur la lecture et la connaissance de la Bible ainsi que «*sur l'application la plus littérale des textes bibliques aux activités de la vie quotidienne*» (HINCHLIFF, 1968: 16, cité dans RUSSELL, 1976: 64). La *Dutch Reformed Church* est de loin l'Église la plus répandue dans le milieu Afrikaner, regroupant parmi ses membres près de 90% de la population blanche parlant afrikaans (CRAPANZANO, 1985: 93). Aranos est le nom d'un village en Namibie.

³³ Inaugurée en 1967, l'école de D'kar a été la première école au Botswana ouverte aux enfants San (LE ROUX, 1999: 10).

pas la possibilité de partager le même lieu de culte avec des Bushmen, les Afrikaners de D'kar décidèrent de boycotter l'église construite par la mission en 1963, de créer une autre congrégation réservée aux Afrikaners et d'organiser séparément un service religieux en afrikaans dans la chapelle à l'arrière de la maison missionnaire (GUENTHER, 1977). Ainsi, à l'instar de ce qui se passait en Afrique du Sud sous le régime de l'apartheid, et alors même que tous appartenaient à la *Gereformeerde Kerk*, l'activité paroissiale vint appuyer une conception de la réalité découpée en une série de mondes juxtaposés (RUSSELL & RUSSELL, 2008 [1979]: 58)³⁴.

Vers une relocalisation

Pourtant, cette initiative privée sera, au moment de la prise d'indépendance du Botswana en 1966, le seul projet en cours consacré d'une manière ou d'une autre aux San. Les infrastructures déjà en place à D'kar serviront alors d'exemple pour réfléchir à un plan d'action pour les *Farm Bushmen* lors de l'élaboration en 1967 du premier *Ghanzi District Development Plan, 1968-1972* (WILY, 1979: 28). Dans ce document qui reprend la distinction entre *Farm* et *Wild Bushmen*, une nouvelle organisation territoriale se dessine afin d'endiguer ce que le Gouvernement appelle dorénavant le « Bushmen Problem » (WILY, 1979: 19-21): « *Ghanzi possède un problème singulier dans les Bushmen, un groupe social et racial distinct représentant les deux tiers de la population du District. Les Bushmen ont besoin de mesures d'aide spécifiques* » (Ghanzi District Development Plan, 1968-1972: 39-40 cité dans WILY, 1979: 25, traduction de l'auteure). Ce plan prévoit, notamment, le développement de l'accessibilité de l'école de D'kar pour les enfants bushmen des fermes avoisinantes et la relocalisation des *squatters* dans de nouveaux *settlements* créés à cet effet :

« *Very many of them are neither willing nor indeed able to resume a purely hunting economy and if they are to play their full part in the*

³⁴ L'équilibre délicat de cet arrangement s'acheva lorsque le Botswana acquit son indépendance en 1966 et entreprit d'adopter une politique « non raciale » en résistance au régime de l'apartheid instauré en Afrique du Sud et étendue par la suite en Namibie. La séparation volontaire à D'kar de deux congrégations de même dénomination fut jugée par le Gouvernement comme contraire à sa politique et en 1973, il fut ordonné que le service religieux en afrikaans ne soit plus tenu séparément, mais avec les San dans l'église de la mission (GUENTHER, 1977; RUSSELL, 1976: 70).

development of the District efforts must be made to settle them as stock owners in an undeveloped area of the District [...] The Council wishes to make it clear that the primary object of (our) scheme is to settle not the wild bushmen of the Reserve but the squatters on the Ghanzi farms. » (Ghanzi District Development Plan, 1968-1972 : 39-40 ; WILY, 1979 : 26).

Aucun de ces projets n'aboutira, mais c'est sur les mêmes bases que sept ans plus tard, en 1974, est créé le poste de *Bushmen Development Officer*, occupé par Liz Wily, et qu'un nouveau projet de *relocalisation* est conçu avec comme projet de créer tout autour du bloc de fermes – dans sa périphérie – des communautés de services (point d'eau, clinique, école) pour accueillir les *squatters*. Ce nouveau projet a comme objectif d'assurer pour les Bushmen : « *autant de terres que possible, aussi vite que possible et de façon aussi peu controversée que possible* » afin de « *stabiliser leur présence et leurs droits dans cette région* » (WILY, 1979 : 128, traduction de l'auteure). L'obtention de terres et l'accès à des services devant servir à faciliter leur « *transition vers une société plus moderne* » (WILY, 1979 : 182, traduction de l'auteure).

En parallèle à la création en 1978 des premières communautés de services, on observe, au travers de la documentation détaillée que Liz Wily a compilée durant ses quatre années au poste de *Bushmen Development Officer* (1979, 1982), une série de changements successifs dans les manières de désigner les destinataires de ces programmes de développement. Dans les premières années qui suivent l'Indépendance, l'idée que les Bushmen nécessitent des services spéciaux et un développement particulier demeure présente et aboutit notamment à la création du poste de *Bushmen Development Officer* (WILY, 1979 : 64). Toutefois, dès la formation du poste, cette conception se heurte à la politique *non raciale* adoptée par le Botswana au moment de son indépendance, et qui se fonde sur une absence de distinction ethnique : tout habitant du Botswana au moment de l'Indépendance étant pleinement et également citoyen du pays³⁵. Dans la crainte que la mise en place de ce programme n'aboutisse à un développement séparé d'une catégorie ethnique particulière, le

³⁵ Cette politique, appelée par certains « multiraciale » ou « non raciale » (SAUGESTAD, 2001 : 72), a été conçue en opposition au régime de l'apartheid prévalant alors en Afrique du Sud. L'objectif de cette politique est de favoriser l'unité et l'homogénéité de l'État-nation, en faisant disparaître les distinctions ethniques (NYATI-RAMAHOBO, 2002 : 17).

II. CADRAGE ET DÉCOUPAGE



Plan proposé par le Bushmen Development Officer pour la création de six Land and water development areas (WILY, 1979: 10). À l'exception de D'kar, propriété privée, l'ensemble des communautés de services (indiqué en brun) se situe en périphérie directe des blocs de fermes de Ghanzi et de Xanagas. Les premiers d'entre eux (Chobokwane, et West Hanahai [Okwa 1]) verront le jour en 1978. D'autres comme Rooibrak ne seront jamais créés. Aujourd'hui, il existe neuf settlements dans le district de Ghanzi, dont cinq dans la périphérie directe du bloc de fermes de Ghanzi (Botswana Institute for Development Policy Analysis, 2003: 34-35). La superficie moyenne des Land and water development areas est de 400 km², celle de D'kar est de seulement 6 km² (HITCHCOCK & HOLM, 1993: 321). En 2011, D'kar comptait 1 668 habitants, alors que les communautés de services de West Hanahai, East Hanahai et Qabo, d'une superficie bien plus grande que D'kar, dénombraient moins de 800 habitants, d'après le Botswana Population and Housing Census (Statistics Botswana, 2015: 224-232). (DAO: L. Baracchini; Fond topographique ombré: J. Monney; Crédits numériques et MNT: SRTM-30; Contours des Land and water development areas: WILY, 1979: 14; et Contours du bloc de fermes: d'après CHILDERS, 1976: 16 repris dans WILY, 1979: 14 et BOTSWANA MINISTRY OF LAND, Ghanzi Freehold Farms, 2014).

Bushmen Development Programme, déjà transformé en 1975 en *Basarwa*³⁶ *Development Programme*, devient en 1976 l'*Extra-Rural Development Programme* :

« *Who are extra-rural dwellers ? They are rural citizens, who :*

- *are poor (below the Poverty Datum Line)*
- *live outside villages (or on the “fringes”) socially and economically of villages*
- *are non-stock holders (i.e. 3 or less cattle)*
- *often have a minority language and culture*
- *depend at least partially on hunting and/or gathered food for daily subsistence ;*
- *belong to no village or kgotla organisation.*

This includes most, if not all, Basarwa, but also includes other citizens who are poor and so on, as above. » (WILY, 1979 : 206).

En 1977, son nom change encore en *Remote Area Development Programme* (RADP). Les bénéficiaires de ce programme, initialement établi en 1974 sur des bases ethniques, sont ainsi redéfinis selon des critères socio-économiques, politiques et spatiaux qui visent non plus une catégorie ethnique mais une catégorie de citoyens, se définissant en négatif³⁷ : « *Les personnes ciblées se caractérisent par une pauvreté sévère, un manque de revenus et d'éducation, ont un faible niveau d'alphabétisation, et dépendent de ressources écologiques en cours de détérioration* » (BOTSWANA INSTITUTE FOR DEVELOPMENT POLICY, 2003 : 7, traduction de l'auteure). De *travailleurs* à *squatters*, les *farm Bushmen* sont dorénavant considérés comme une catégorie de citoyens dépourvus de tout. Les années de sécheresse (1982-1990) qui suivent l'établissement en 1978 des premières communautés de services accélèrent et renforcent le basculement de ces populations dans une relation de dépendance aux aides gouvernementales : « *D'après les estimations faites par le RAD programme, entre 1982 et 1990, jusqu'à 90 % de tous les RADs dépendaient de l'aide alimentaire* » (KANN *et al.*, 1990 : 11, traduction de l'auteure). Dans les années 1990,

³⁶ Basarwa est le terme officiellement employé au Botswana pour parler des San. L'origine du mot viendrait du setswana *ba-sa-rua dikgomo* signifiant ceux qui ne possèdent pas de bétail (MOGWE, 1992 : 2).

³⁷ Pour Chadzimula Molebatsi, l'effacement du critère ethnique tend à masquer les facteurs historiques qui ont conduit à la marginalisation des San (MOLEBATS, 2002 : 123). Dans les faits, bien que les derniers recensements de la population intégrant des répartitions ethniques remontent pour le Botswana à 1946 (BATIBO, 2002 : 89), « *it is unofficially acknowledged that 80 % or more of all Remote Area Dwellers are San* » (RIVERS, 2001 : 42).

le district de Ghanzi est rapporté comme étant le lieu avec le taux le plus élevé de pauvreté chronique du Botswana (GOOD, 2001 : 35)

« *D'Kar: The heart of Africa, the heart of the San* »

On pourrait voir une forme d'ironie dans ce titre choisi en guise de descriptif pour la page Facebook de D'kar, tenue depuis 2009 par un étudiant et activiste naro originaire de D'kar. Une ironie à intituler ainsi le cœur des San un village de 6 km² environné de ranchs à bétail s'étendant, quant à eux, sur une surface totale de plus de 18 000 km². On pourrait même s'interroger sur ce qui a poussé son auteur à voir un centre de vie dans ce « *conglomérat d'abris, de baraques et de huttes* » (GOLLIFER & EGNER, 2011), dispersés sur des terres rendues en grande partie stériles par le surpâturage.

En effet, pour celui ou celle qui, après en avoir repéré la localisation sur une carte et lu quelques paragraphes d'un guide, déciderait aujourd'hui de prendre la route et de se rendre en ce lieu nommé D'kar, l'expérience visuelle qui s'offrirait alors à ses yeux n'aurait probablement que peu en commun avec celle qui avait dû marquer les premiers voyageurs. Ce ne serait alors ni paysage d'une « *sauvagerie extrême* » (ANDERSON, 1856 : 359), ni illusion d'un « *Kalahari vierge* » d'occupation (RUSSELL & RUSSELL, 2008 [1979] : 15), mais un panorama bordé de barrières se prolongeant indéfiniment dans l'espace.

De fait, si l'on emprunte les quarante kilomètres de route reliant Ghanzi à D'kar, et si l'on s'éloigne ensuite de ce ruban d'asphalte pour suivre une des nombreuses pistes de sable qui le recourent, ce sont bel et bien des kilomètres de barrières qui défilent sous les yeux, formant autant de parcelles, fermes, parcs animaliers, propriétés privées, enclos, etc. Ces clôtures sont là pour éviter le passage des bêtes domestiques ou sauvages d'une propriété à l'autre, mais elles semblent aussi se dresser en autant de témoins de l'aboutissement concret du bloc de fermes et de l'installation effective des fermiers sur ces terres.

Au milieu de ce panorama bordé de barrières et de fermes, D'kar s'annonce d'emblée comme une exception. En arrivant aux abords du village, le paysage continu dans lequel on était plongé s'interrompt soudainement. Les barrières s'arrêtent pour s'ouvrir sur un court tronçon de route goudronnée, perpendiculaire à la voie principale, et qui vient relier



le centre de D'kar à la route principale. L'ouverture inattendue provoquée par cette «brèche» fonctionne comme un appel d'air, une invitation à bifurquer encore encouragée par des panneaux indicateurs, signalant l'existence d'une station-service, d'un projet d'art et d'un garage à moins d'un kilomètre.

Le tronçon arrive droit au centre du village avant de s'arrêter brusquement sur une piste qui le recoupe à angle droit. Cette dernière constituait, jusqu'au début des années 1990, la voie de communication principale reliant D'kar à Ghanzi. Mais suite au refus des habitants de la goudronner et à la construction en 1994 de l'actuelle route, elle est devenue un axe secondaire, ne servant plus qu'à se déplacer d'un bout à l'autre du village qu'elle traverse de part en part.

La croix formée par son intersection avec la route délimite les quatre zones d'habitations de D'kar: Dcoagadxoo, Hana, Khootcāase et Dqaraga. La route goudronnée scinde le village du sud au nord en se prolongeant fictivement au-delà de la coupure imposée par la piste, qui de son côté divise le village d'est en ouest. À l'endroit de leur croisement se trouve sur la gauche une place, réservée pour le *kgotla* – une institution d'origine tswana qui désigne aussi le lieu dans lequel se déroulent assemblées publiques, décrets officiels et événements culturels –, en face un restaurant ainsi qu'une pompe à eau fonctionnant avec une génératrice diesel et sur la droite un bloc de maisons. Ce bloc abrite trois épiceries, vendant des produits de première nécessité. Cependant, les étalages sont souvent vides ou les épiceries fermées, et il n'est pas rare que les clients doivent se rendre dans chacune d'elles pour se procurer les ingrédients nécessaires à un simple thé. La plupart préfèrent d'ailleurs se rendre à l'épicerie située plus loin à l'ouest le long de la piste. Plus grande et diversifiée, cette échoppe possède également des frigidaires et des congélateurs



Le centre de D'kar.

permettant de se procurer des produits frais. Surtout, elle y accepte les *Zebra Cards*, ces cartes de débit que les bénéficiaires d'une aide sociale possèdent et sur lesquelles il est versé chaque mois une somme fixe qui ne peut pas être retirée en espèces mais peut être utilisée dans certains magasins alimentaires. Toutefois, le fait que l'ensemble des épiceries de D'kar majore les prix des produits importés de Ghanzi amène de plus en plus de personnes à chercher les moyens de se faire véhiculer jusqu'à la capitale du district pour y effectuer leurs achats.

À l'arrière du bâtiment regroupant les trois épiceries se trouve le Centre culturel, qui fait également office de musée. Enfin, juste un peu plus loin le long de la piste se trouvent l'atelier d'art, l'école primaire puis la clinique. Il n'y a pas d'école secondaire à D'kar ; en revanche, il existe depuis 1983 une école maternelle pour les enfants de moins de quatre ans, destinée à faciliter la transition vers l'école et à diminuer le taux élevé de décrochage scolaire en sensibilisant notamment les jeunes enfants au setswana, langue employée pour l'enseignement dans le primaire, mais souvent pas ou peu parlée par des enfants grandissant dans un environnement familial où le naro prédomine (LE ROUX, 1999 : 78-79).

Hors de ces deux axes, la circulation s'effectue le long de pistes ou de chemins tracés dans le sable et dont l'accès est plus difficile. La majorité de ces tracés sont longés par des clôtures en fil de fer servant à délimiter les concessions familiales. Ce réseau de sentiers jalonnés de buissons et d'arbres épineux contraste alors avec l'intérieur des parcelles privées, où les cours soigneusement ratissées sont exemptes de toute mauvaise herbe. Plus on s'éloigne des deux axes routiers principaux, plus les habitations tendent à être sommaires : aux maisons en briques visibles depuis les routes se substituent progressivement des maisons en torchis avec des toits en tôle ondulée, puis des huttes en bois aux dimensions plus petites.

Sur ces sentiers, il arrive parfois de croiser quelques chèvres, des vaches ou des charrettes tirées par des ânes. Toutefois, contrairement aux *Land and Water development areas* à la superficie autrement plus grande (40 000 *versus* 600 hectares), l'espace restreint de D'kar ne permet pas véritablement à ses habitants d'y garder des troupeaux de bétail. Bien qu'initialement il ait été prévu qu'une partie des terres de D'kar soit réservée pour de l'élevage, dans les faits les terres surpeuplées et surexploitées se sont rapidement révélées insuffisantes pour supporter le nombre croissant d'animaux. Aussi le bétail est-il la plupart du temps transféré sur des terres en dehors du bloc de fermes à plusieurs dizaines voire parfois centaines de kilomètres de D'kar, où il est ensuite gardé par des tiers. Si tout citoyen ou groupe de citoyens (sous la forme de syndicat) peut déposer une demande auprès du Gouvernement afin d'obtenir des terres pour de l'élevage, en revanche les coûts générés (notamment par l'installation de clôtures, le forage d'un puits et l'achat de diesel pour faire fonctionner le générateur) peuvent être dissuasifs pour les personnes qui ne possèdent pas suffisamment de bêtes pour rendre l'activité rentable. Il arrive ainsi fréquemment que des propriétaires de bétail sans terrain à disposition doivent garder leurs bêtes à D'kar, où l'absence de pâture et les vols réguliers tendent à faire rapidement diminuer la taille des cheptels.

Néanmoins, ce village non planifié, à la superficie trop faible et aux sols trop pauvres pour supporter la présence de bétail ou une activité de cueillette régulière, est non seulement resté mais s'est développé. Réunissant quelque 2 000 habitants répartis sur près de 400 parcelles résidentielles (d'après la carte de D'kar réalisée par LAWY, 2016), il était au moment de cette étude l'un des villages du district de Ghanzi les plus peuplés, selon les chiffres publiés dans le *Botswana Population and Housing census 2011* (Statistics Botswana, 2015). Sa proximité avec la

capitale du district aisément atteignable par la route goudronnée a sûrement joué un rôle dans ce développement, mais d'autres raisons ont également contribué à transformer la mission de D'kar en un «centre» attractif.

En effet, l'absence de perspective sur ces terres au statut controversé – l'occupation de cet endroit par un village n'ayant pas lieu d'être sur des terres destinées à l'implantation de fermes – a probablement été l'un des facteurs déterminants dans la création en 1986 de la première «*Indigenous People's Development Organisation for the San in Botswana*», le Kuru Development Trust (LE ROUX, 1998: 6). De fait, au moment de la mise en place des premiers *Land and water development areas* dans les années 1980, le statut mixte des terres de D'kar, pour la majorité des terres privées détenues depuis 1982³⁸ par la San Reformed Church, ne les rend que partiellement éligibles pour les aides du *Remote Area Development Programme*. Alors qu'en 1981 la population résidentielle à D'kar dépasse la barre des trois cents personnes (Ghanzi District Development Plan, 1997-2003: 10), le conseil de l'Église réformée de D'kar, sous l'impulsion notamment du pasteur, Braam Le Roux, et de son épouse Willemien, tous deux récemment arrivés à D'kar, décide de mettre en place des projets de développement économique (agriculture, tannage, artisanat, couture) pour lutter contre la pauvreté croissante (LE ROUX, 1998: 10-11).

Ces projets, d'abord menés de manière informelle, s'institutionnalisent en 1986 avec la création du Kuru Development Trust, une organisation communautaire visant à «*la promotion du développement économique et culturel des gens de D'kar*» (NOTARIAL DEED OF TRUST OF THE KURU DEVELOPMENT TRUST, 1989: 1, traduction de l'auteure). L'emploi du mot *kuru*, signifiant faire ou créer en langue naro, doit servir de ligne directrice pour le projet, visant à devenir à terme une organisation entièrement gérée et administrée par des San: «*Le nom Kuru Development Trust implique que pour que les populations san se développent positivement, il faudra qu'elles fassent elles-mêmes quelque chose et qu'elles créent leurs propres possibilités*» (KURU DEVELOPMENT TRUST, 2001: 11, traduction de l'auteure). À partir de projets déjà initiés par l'Église au début des années 1980, la structure du Kuru se met donc en place, avec comme but de lutter contre la pauvreté et d'amener, au travers de projets économiques, culturels et éducatifs, les Naro à prendre le contrôle de

³⁸ En 1982, les droits de propriété de la ferme de D'kar sont cédés par l'Église réformée de Namibie. Les membres de la nouvelle congrégation de la San Reformed Church de D'kar en deviennent alors les propriétaires.

leur vie par un processus d'*empowerment* économique, social et politique (LE ROUX, 1998).

L'organisation est dirigée par un Conseil composé de représentants de la communauté de D'kar et de la région ainsi que de membres de la congrégation de l'Église San réformée, qui depuis 1982 est également propriétaire des terres de D'kar et en charge de gérer l'ensemble des services publics et de réguler les conditions d'établissement sur ces terres. Dans les faits, plusieurs mêmes personnes sont à la tête des deux institutions, ce qui n'est pas sans générer un certain nombre de flous quant aux prérogatives des uns et des autres (BOLLIG *et al.*, 2000).

La structure actuelle du village reflète en partie l'origine commune de la mission et de l'ONG ainsi que les liens qui les relie. En effet, bien que depuis 2008 la répartition des bâtiments se soit sensiblement modifiée suite à la décision de déplacer le centre culturel et le projet d'art à proximité directe du tronçon de route goudronnée reliant D'kar à la route principale (dans le but d'en faciliter l'accès aux visiteurs), le centre névralgique des activités de l'ONG s'est initialement construit et développé aux abords directs de l'église. Conçue selon une architecture économe, réduite au minimum nécessaire (des murs en béton gris, un clocher, deux rangées de bancs en bois, un autel), l'église se situe au cœur de ce qui pourrait s'apparenter à une place de village. Autour d'elle se trouve une quinzaine de bâtiments de dimensions variables, mais tous construits à partir du même modèle préfabriqué de maisons en rondins de bois. L'ensemble de ces bâtiments appartient à l'ONG à laquelle échoit leur gestion. À l'intérieur, des bureaux, des logements, un restaurant ouvert sur demande et des chambres d'hôtel avaient été aménagés, mais plusieurs de ces locaux ont été désaffectés et laissés à l'abandon, suite au déménagement de plusieurs offices à Ghanzi et à la fermeture de plusieurs postes en 2012 en raison de fortes restrictions budgétaires. L'ensemble est séparé du reste du village par une longue clôture les englobant avec l'église.

Il faut préciser ici que sans que l'agenda missionnaire ne fasse partie des objectifs officiels du KDT depuis les débuts il en accompagne et en structure l'organisation ainsi que les motivations d'un certain nombre de ses acteurs. Comme le rappelle Braam Le Roux, qui de par son double statut de membre fondateur du Kuru et de pasteur de l'église de D'kar a longtemps incarné cette dualité, « *le processus historique de l'évolution du Kuru s'ancre depuis ses débuts comme une part de l'église locale san* » (LE ROUX, 1998 : 10, traduction de

l'auteure). Ainsi, bien qu'officiellement l'ONG défende une attitude non prosélyte, la distinction entre les pratiques de l'église et celles de l'ONG n'est pas toujours aussi nette et dans les faits agendas culturels, économiques et religieux s'enchevêtrent régulièrement.

Si les activités de l'ONG sont conçues comme un moyen de valoriser la culture narò, en même temps ces espaces-temps sont aussi investis comme un lieu où transférer et implémenter de nouvelles valeurs propres à la religion protestante (tels que contrôle de soi, discipline, générosité, modération, parcimonie, respect et propriété). L'embrassement des valeurs chrétiennes se fait alors d'autant plus facilement qu'elles sont vues comme étant liées à une réussite économique et sociale. Cela, non seulement historiquement au travers de l'exemple de l'expansion territoriale des colons d'origine européenne au détriment des populations narò, mais également dans le présent du fait qu'une participation active à l'église a été et est encore considérée par beaucoup comme favorisant – si ce n'est conditionnant – la possibilité d'obtenir un emploi au sein de l'ONG.

Première organisation d'aide au développement pour et par les San au Botswana, le KDT (aujourd'hui Kuru Family of Organisations (KFO)) est devenue au fil des ans un organisme central dont le champ d'action n'a cessé de s'étendre, allant jusqu'à employer 130 personnes en 2007 (KURU FAMILY OF ORGANISATIONS, 2008)³⁹. Avec comme objectif de devenir une organisation appartenant aux San et gérée par les San (LE ROUX, 1998), l'ONG a initié des projets dans les domaines de l'éducation, de la culture, de l'écotourisme, de l'environnement, de la santé et du commerce, devenant ainsi l'une des ONG les plus conséquentes et les plus actives du Botswana (SAUGESTAD, 2004: 36). Elle a aussi appuyé en 1992 la création du premier mouvement politique san, First People of the Kalahari (*Kgeikani Kweni*), et contribué à l'émergence d'un organe de représentation des San à l'échelle nationale. C'est dans ce contexte initial d'élaboration de nouveaux projets économiques, culturels et politiques pour les populations san que le Kuru Art Project a vu le jour en 1990, comme une réponse d'ordre économique à une situation de pauvreté et de dépossession des terres et comme un moyen inédit pour des populations, par ailleurs marginalisées, de revaloriser et affirmer «leur(s) culture(s)» (LE ROUX, 1991).

³⁹ À partir de 1996, à la demande d'autres communautés San, le KDT développe ses activités en dehors de D'kar (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1997: 2). Après un premier élargissement des activités de l'ONG à l'ensemble des communautés de services du district de Ghanzi, le KDT devient en 2001 la Kuru Family of Organisations et rassemble cinq puis huit ONG indépendantes actives au Botswana et en Afrique du Sud.

III. Quand l'art vient à D'kar

Transfert et usages d'un concept importé⁴⁰

À l'instar de nombreux projets d'art fondés en situation coloniale ou postcoloniale, la création en 1990 du Kuru Art Project procède d'un mouvement de transfert de savoir-faire, de concepts, de matériaux et de financements sous l'impulsion d'experts externes, dans le cadre d'un projet plus global de développement économique et culturel. C'est dans ce contexte, et parmi une série d'autres initiatives similaires, que ce projet d'art a vu le jour dans le but de favoriser le développement économique et culturel des populations san, majoritairement de langue naro, de D'kar (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1990).

À ce moment-là, l'idée de faire réaliser des dessins par des San n'était en soi pas entièrement nouvelle puisqu'il y avait déjà eu par le passé diverses initiatives en ce sens, aussi bien de la part de chercheurs que de voyageurs ou d'artistes (BLEEK & LLOYD, 1911; BOEKKOOI, 1979; KATZ, 1982: 235-237; SCHEEPERS, 1991c: 15; FOURIE & MAUNICK, 2000; SZALAY, 2002). Cependant, le Kuru Art Project a marqué un tournant en institutionnalisant la pratique par l'établissement d'un atelier destiné à accueillir un collectif d'artistes ainsi que par la mise en place d'infrastructures à même de promouvoir et de faire valoir ces productions en tant qu'objets d'art au sein des mondes de l'art internationaux. L'introduction de nouveaux moyens d'expression, relativement libres d'antécédents techniques et même graphiques, a ainsi entraîné tout un ensemble de savoir-faire, de procédés et d'institutions jusqu'alors encore étrangers aux habitants naro de D'kar.

⁴⁰ Le sujet de ce chapitre a été développé plus avant dans un article publié dans *Ethnography* (BARACCHINI, 2021).

Dans les faits, l'installation du projet d'art a très vite nécessité la mise en œuvre d'une série d'actions concrètes qui ont contribué à façonner de manière plus ou moins durable cette institution émergente. Ce qui s'est traduit à la fois par : (a) l'introduction de nouveaux matériaux, (b) l'établissement d'un lieu de production (investissement et aménagement de locaux), (c) la définition d'une ligne directrice quant aux modalités de gestion du projet (incluant notamment l'établissement de principes de formation aux nouvelles pratiques, la définition de la structure administrative du projet ainsi que du rôle et du statut de chacun des acteurs impliqués), et enfin (d) des procédures de légitimation de la nouvelle pratique.

De ce point de vue et à bien des égards, cette configuration – incluant une ONG locale, des experts externes (et dans ce cas plus précisément une artiste sud-africaine), une traductrice nardo/afrikaans/setswana, des bailleurs de fonds européens et des utilisateurs nardo – s'inscrit pleinement dans le vaste transfert de connaissances et de technologies qui a suivi la colonisation et s'est poursuivi ensuite notamment au travers de projets d'aide au développement.

La question du transfert de connaissances en contexte postcolonial a donné lieu ces dernières années à passablement de littérature, en lien notamment avec l'intérêt croissant porté par les ethnologues aux situations d'aide au développement et aux enjeux inhérents aux transferts de technologie⁴¹. Mais, si ces études se sont majoritairement attachées à décrire les relations entre systèmes de savoirs locaux et savoirs scientifiques externes, ce n'est que récemment que plusieurs auteurs ont souligné l'importance de se pencher également sur leurs pendants directs, à savoir la production et la reproduction de l'« ignorance » ou de la « non-connaissance » (HOBART (éd.), 1993 ; DILLEY, 2010 ; HIGH, KELLY & MAIR (éd.), 2012 ; DILLEY & KIRSCH (éd.), 2015).

En effet, si d'une manière générale, le transfert de savoir-faire qui caractérise les projets d'aide au développement implique nécessairement une/des politique/s de la connaissance, il implique également et indissociablement des politiques de la non-connaissance, ce que Thomas Kirsch et Roy Dilley (2015 : 2, 15) nomment des *régimes*

⁴¹ Par exemple BROKENSHA, WARREN & WERNER (éd.), 1980 ; LONG & LONG (éd.), 1992 ; OLIVIER DE SARDAN, 1995 : 141-152 ; COOPER & PACKARD (éd.), 1997 ; GRILLO, 1997 ; CREWE & HARRISON, 1998 ; GESLIN, 1999 ; LONG, 2001 ; POTTIER, BICKER & SILLITOE (éd.), 2003 ; YARROW, 2008 ; MOSSE, 2014.

d'ignorance. Dès lors, s'intéresser au transfert de connaissances ne peut se dissocier d'une réflexion quant à son autre facette, à savoir ce qui n'est pas su et/ou connu ou encore ce que les divers acteurs impliqués disent ne pas être su ou connu, et aux effets sociaux de ces régimes d'ignorance (DILLEY, 2010 : 179). Dans cette perspective, la non-connaissance se doit d'être problématisée non pas comme une simple absence, mais comme un fait social (KIRSCH & DILLEY, 2015 : 15) marqué par des rapports de pouvoir (HOBART, 1993 : 1) et résultant de processus discursifs (CADUFF, 2015 : 32). Une anthropologie de l'ignorance ne s'apparente alors pas à une étude de l'absence de connaissance, mais à une étude de la production : «à partir de l'océan infini de choses que les gens ne connaissent pas, d'unités, de champs et de modes d'ignorance culturellement reconnus et élaborés» (MAIR, KELLY & HIGH, 2012 : 16, traduction de l'auteure).

Parmi les nombreuses études qui ont été consacrées ces dernières décennies à la question de la (re)production de connaissances dans des situations d'aide au développement, peu ont concerné des projets d'art, lesquels n'ont généralement pas été conceptualisés sous l'angle du transfert de connaissances. En effet, s'il existe actuellement des études des principes d'enseignement appliqués sur la base principalement des archives écrites laissées par les concepteurs des projets⁴², peu d'analyses ethnographiques ont été menées sur les effets des politiques de la connaissance dont ces projets étaient porteurs.

Pourtant, comprendre la production d'objets d'art en contexte postcolonial apparaît difficilement dissociable d'une réflexion sur le transfert de savoir-faire, de concepts et de matériaux nécessaires à ces pratiques et sur leurs effets. En s'inspirant des réflexions menées en socio-anthropologie du développement, je souhaite approfondir ici les enjeux inhérents à l'articulation complexe de l'art et du développement en mettant en évidence les politiques de la connaissance *et* de la non-connaissance qui structurent et conditionnent l'émergence de nouvelles formes artistiques. Dans une telle perspective, il ne s'agit pas de décrire ce qui, dans le cadre de l'installation de projets d'art, est su ou non, mais d'analyser les modalités de définition et d'attribution de zones de connaissance et inversement de zones de non-connaissance

⁴² Par exemple, les archives écrites de Dorothy Dunn sur la mise en place du *Studio style* à la Santa Fe Indian School (BRODY, 1971, BERNSTEIN & RUSHING, 1995) ou les archives de James Houston sur l'émergence de l'art inuit contemporain (GRABURN, 1987 ; PELAUDEIX 2007 ; VORANO 2018).

ainsi que de se pencher sur les manières dont ces deux pôles s'articulent l'un à l'autre. Il s'agit par ailleurs de discuter des enjeux qui prévalent à l'instauration et au maintien de zones d'ignorance, d'observer les manières dont une conception de la connaissance s'actualise dans les pratiques, ainsi que d'explorer les compréhensions, les perceptions et les valeurs qui lui sont associées.

Dans un premier temps et après un bref exposé historique des grandes étapes de l'installation du Kuru Art Project, ce chapitre se propose d'explorer les conceptions qui ont conditionné l'introduction du concept d'art à D'kar. Il s'attachera notamment à décrire les modalités pratiques de cette introduction, en particulier du point de vue : (a) des procédures de légitimation de cette nouvelle pratique auprès de la communauté locale et (b) de l'administration au sens large du terme du projet d'art (ligne de conduite artistique, formation, sélection des membres).

Avant de décrire les conséquences à plus ou moins long terme de l'approche adoptée au Kuru Art Project, il s'agira de voir comment une fois mis en œuvre les idéaux définis essentiellement à partir de valeurs et de préconceptions issues du monde des concepteurs sont susceptibles de se transformer au contact des réalités du lieu.

À cet égard, plusieurs auteurs ont souligné l'importance de ne pas appréhender le développement comme « *un ensemble cohérent de pratiques, mais comme un ensemble de pratiques qui produit de la cohérence* » (YARROW, 2011 : 6, traduction de l'auteure) et dont l'ensemble des paramètres ne sont jamais connus d'avance (MOSSE, 2013 : 231). Il s'agit dès lors de s'attacher à saisir comment les approches développées à partir des représentations et des objectifs des agents de développement et faisant sens à l'intérieur de système(s) de valeurs extérieur(s) à leur champ d'application sont redéfinies au moment de leur application effective à des contextes nécessairement marqués par d'autres contraintes, d'autres conceptions et d'autres valeurs (GESLIN, 1999 : 10). Dans cette perspective, la mise en place de politiques de la connaissance ne peut être considérée comme relevant de la simple exécution d'un plan d'action préétabli aux résultats d'ores et déjà prévus, mais se doit, au contraire, d'être appréhendée comme « *un processus continu socialement construit, négocié, empirique et créateur de sens* » (LONG, 2001 : 25, traduction de l'auteure); les connaissances se construisant dans l'action et en situation.

Enfin, dans un troisième temps, il s'agira de voir comment cette conception est comprise par les divers acteurs du projet – qu'est-ce qui est reconnu et valorisé en tant que savoir ? et qui le détient ? – et de s'interroger sur les effets des politiques de la connaissance menées au Kuru Art Project sur l'appréhension de cette nouvelle pratique au niveau local ainsi que sur la capacité des différents acteurs à reconnaître, ou à se reconnaître, un champ d'expertise artistique. En outre, vingt-cinq ans après la mise en place de l'atelier, le statut du projet d'art s'est passablement modifié, passant d'un simple essai à une ressource économique, sociale et culturelle importante. Dans cette dernière partie, j'examine les effets du succès commercial de l'art contemporain sur la perception locale de la pratique et sur l'institutionnalisation au sein du projet d'art d'un « style Kuru ». Il s'agira notamment de se demander dans quelle mesure les images réalisées au sein d'un atelier collectif sont susceptibles, dans le cadre des politiques de la connaissance établies par les concepteurs du projet, de s'imposer par la suite comme modèles prescriptifs pour les nouvelles réalisations.

De la mise en œuvre d'un projet d'art : idéaux et dispositifs initiaux

En décembre 1989, soit environ deux mois avant les débuts du Kuru Art Project, le KDT décide d'organiser avec trente-cinq de ses membres une visite aux Tsodilo Hills, site d'art rupestre situé à environ 300 kilomètres au nord de D'kar. L'objectif est : « *d'aider les leaders d'alors à se connecter avec un lien visuel à leur identité passée et de les amener à décider s'ils s'identifient encore à ce passé* » (Willemien Le Roux, cofondatrice du KDT, entretien par email, septembre 2013); la mobilisation d'images visuelles devait servir de moyen « *d'accroître la conscience historique des Basarwa* » dans le but de renforcer leur identité culturelle et leur estime de soi (LOERMANS, 1990 : 1).

Bien que ce « voyage d'inspiration » n'ait initialement pas été organisé à des fins spécifiquement artistiques, il semblerait que la vision des peintures rupestres de Tsodilo Hills ait constitué un jalon essentiel dans l'émergence d'un projet d'art à D'kar. Pour le moins, c'est cette connexion initiale qui fut immédiatement identifiée,

puis mise en avant dans les récits, comme source d'inspiration et moment fondateur de l'atelier : « *Inspiré par le voyage, le comité du Kuru a conçu un plan en vue d'un projet d'art, destiné à améliorer et promouvoir les compétences artistiques parmi la population, dans le but d'accroître la confiance des gens en leurs formes culturelles d'expression* » (LOERMANS, 1990 : 4, traduction de l'auteure).

Ce n'est cependant qu'avec l'arrivée inopinée à D'kar de Catharina Scheepers en février 1990 que la mise en œuvre effective du projet d'art va débiter. La rencontre des membres de l'ONG avec cette jeune artiste sud-africaine, formée à l'art et forte d'une expérience de plusieurs années dans les milieux artistiques de Johannesburg, va constituer un tournant décisif, qui amènera à concrétiser les plans esquissés suite à la visite des Tsodilo Hills. Cela va se traduire par la prise de toute une série de mesures destinées à créer les conditions-cadres et les infrastructures aussi bien matérielles qu'institutionnelles nécessaires à l'existence d'un projet d'art. Ces dispositions prises en l'espace de quelques mois, jusqu'à l'émergence des premières productions graphiques en juillet 1990, vont se traduire par la mise en œuvre concrète d'un ensemble de décisions qui conduiront à structurer l'environnement matériel, institutionnel et social d'une production d'art à D'kar.

Premières étapes

Pratiquement parlant, cela va impliquer dans un premier temps la rédaction d'un projet de neuf pages amenant à l'explicitation des objectifs, des besoins en matériaux, personnes et infrastructures, ainsi qu'à l'établissement d'un plan de travail, d'un budget prévisionnel et d'une liste des dépenses. C'est ce memorandum, rédigé dès février 1990 (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1990), qui rendra possible une recherche de financement auprès de divers bailleurs de fonds européens, dont SNV Netherlands Development Organisation (SNV), un organisme basé aux Pays-Bas et impliqué dans l'aide aux populations sans du Botswana depuis 1978 (ROZEMEIJER, 2001 : 17). Quelques mois plus tard, l'obtention des fonds nécessaires de la part de SNV va permettre de franchir une première étape cruciale à partir de laquelle va s'enchaîner toute une série d'actions.

Pour ce faire, un premier bâtiment est rénové. Trop étroit, cet espace sera rapidement abandonné pour un espace plus grand situé au cœur de la zone d'activités de l'ONG, proche à la fois de l'église, du nouveau musée et des bureaux (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1993 : 20). En dehors de l'adjonction d'un second bâtiment fin 1993 (correspondance octobre 1993, archives Kuru Art Project), les locaux ne vont pas connaître de changement majeur jusqu'en 2008, date à laquelle le projet d'art déménage dans deux nouveaux bâtiments disposés en L, situés à proximité directe du tronçon de route goudronnée qui arrive dans D'kar, garantissant ainsi une meilleure accessibilité et visibilité pour les visiteurs de passage. Le terrain attenant à ces locaux est enclos afin d'éviter l'intrusion régulière de bétail attiré par les herbes hautes et par l'eau qui se déverse directement à l'arrière de l'un des deux bâtiments. En 2013, grâce à une donation des Peace Corps et de la fondation Ubuntu⁴³, un troisième bâtiment va être ajouté pour servir de lieu d'exposition et de vente. Avec la construction de ce nouvel espace de vente, les trois bâtiments qui composent aujourd'hui le projet d'art créent un espace partiellement protégé et clos sous la forme d'une cour intérieure en U.

L'obtention de financement va également permettre en juillet 1990 un premier achat de matériaux tels que tissus et habits, teinture pour cuir, outils nécessaires pour peindre et graver, papiers de différentes couleurs, peinture à l'huile, acrylique et gouache, crayons ou encore stylos (Catharina Scheepers, communication personnelle). Ce premier

⁴³ Jusqu'en 2011, l'ensemble des fonds était chapeauté et géré par le KDT, qui se chargeait de les redistribuer aux divers projets. Par conséquent, le projet d'art ne bénéficiait pas de financement propre, sauf pour des projets ponctuels (comme l'organisation de stages). Durant cette période, les principaux bailleurs de fonds ont été des organismes d'aide au développement européens (tels que SNV-Botswana, HIVOS ou encore le Kalahari Support Group) ainsi que des fondations avec une base religieuse protestante, telle que la Norwegian Church Aid.

En 2011, suite au retrait de nombreux bailleurs de fonds, le Kuru Art Project n'a plus reçu de subvention pour couvrir les frais de fonctionnement généraux de l'atelier et prit le statut de « Self-generating incomes project ». En l'absence de tels financements, le projet d'art a dû diversifier ses ressources en faisant notamment appel à de nouveaux bailleurs de fonds locaux et internationaux pour la réalisation de projets ponctuels, telle que la construction du nouveau bâtiment.

En 2015, la situation du projet d'art a à nouveau changé suite à l'obtention d'un fonds de soutien de trois ans auprès de l'African Arts Trust, une fondation basée en Angleterre avec pour but de soutenir « *l'émergence et la croissance d'organisations d'art visuel contemporain durables et gérées localement en Afrique* » (THE AFRICAN ARTS TRUST, 2018). Le fonds a été cofinancé par la Fondation UBUNTU, basée en Suisse et consacrée au soutien « *des peuples autochtones qui ont perdu leurs territoires traditionnels et leurs ressources* » et plus particulièrement des populations San (FONDATION UBUNTU, 2013).

achat, qui sera ensuite renouvelé régulièrement en fonction des besoins, va permettre d'initier la réalisation d'acryliques et de gouaches sur papier ou sur carton, de dessins, de peintures sur tissu et sur cuir, de linogravures en noir et blanc, ou encore de peintures à l'huile.

En 1992, grâce à l'achat de toile et à la construction de châssis, les peintures initialement sur papier et panneaux de bois vont être remplacées par des peintures sur toiles tendues (Tamar Mason, correspondance, janvier 1992). Enfin, en 1993, l'acquisition d'une presse et d'un séchoir grâce à une donation de la *British High Commission* (BROWN, 1994: 30) va entraîner un investissement des procédés d'impression et permettre la réalisation des premières linogravures couleurs ainsi que de monotypes. Cet ensemble de techniques (peinture à l'huile, linogravure, monotype et gravure à l'eau-forte) est demeuré sensiblement le même jusqu'à aujourd'hui avec quelques ajouts ponctuels (tels que lithographies, gravures à la pointe sèche, dessins au pastel et collographies).

Les fonds obtenus sont également suffisants pour assurer l'engagement de Catharina Scheepers en tant que coordinatrice et l'ouverture d'un poste de traductrice, occupé d'abord par Dada Coex'ae Qgam, qui après une année abandonnera ce poste pour devenir à son tour artiste. En dehors de la création en 2001 d'un second poste d'assistant administratif, permettant à l'un d'assurer pleinement le travail d'impression et à l'autre de se consacrer aux finances du projet, cette configuration initiale de l'équipe administrative ne changera plus par la suite. En revanche, trois changements successifs de coordinateurs ont eu lieu. Après le départ de Catharina Scheepers fin 1991, Tamar Mason reprend le poste de coordinatrice pour une année puis le remet à Pieter Brown qui restera sept années avant que Maude Brown, actuellement toujours à la direction du projet, lui succède à son tour en 2000 (voir tableau récapitulatif des membres de l'atelier ci-contre).

1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017

Artistes

Qwaa - X'g'oa Mangana

Ankie - Nxádom Chomatcá

Thamae Setshogo

Qhaghoo - X'gaoc'ó X'arie

Dada - Coex'ae Qgam

Qmao - Qgoma Ncoik'ó

Ggoise - Cg'ose Nicó'ó

T. Kaashe - Thamae Kaashe

Nxabe - Ncg'abe Tāse

Sobe Sobe

Q. Moses

Ennie - Coex'ae Bob

Qgam Khá'á

Tshabu Tāse

X'aga Tcui'xgao

Xgailga Chomatcá

Gamngoa Kukama

X'are Thama

Ditiro Makwena

Sara - Qgócgae Cao

Cgoma - Cg'oma Simon

Koaba Coco

Bau Cukuri

Kg'akg'am Tshabu

Jan Tcega John

Ncaote Kaashe

Ronny - R.C. Khānxa

Coordinateurs

Catharina Scheepers

Tamar Mason

Pieter Brown

Maude Brown

Assistants administratifs

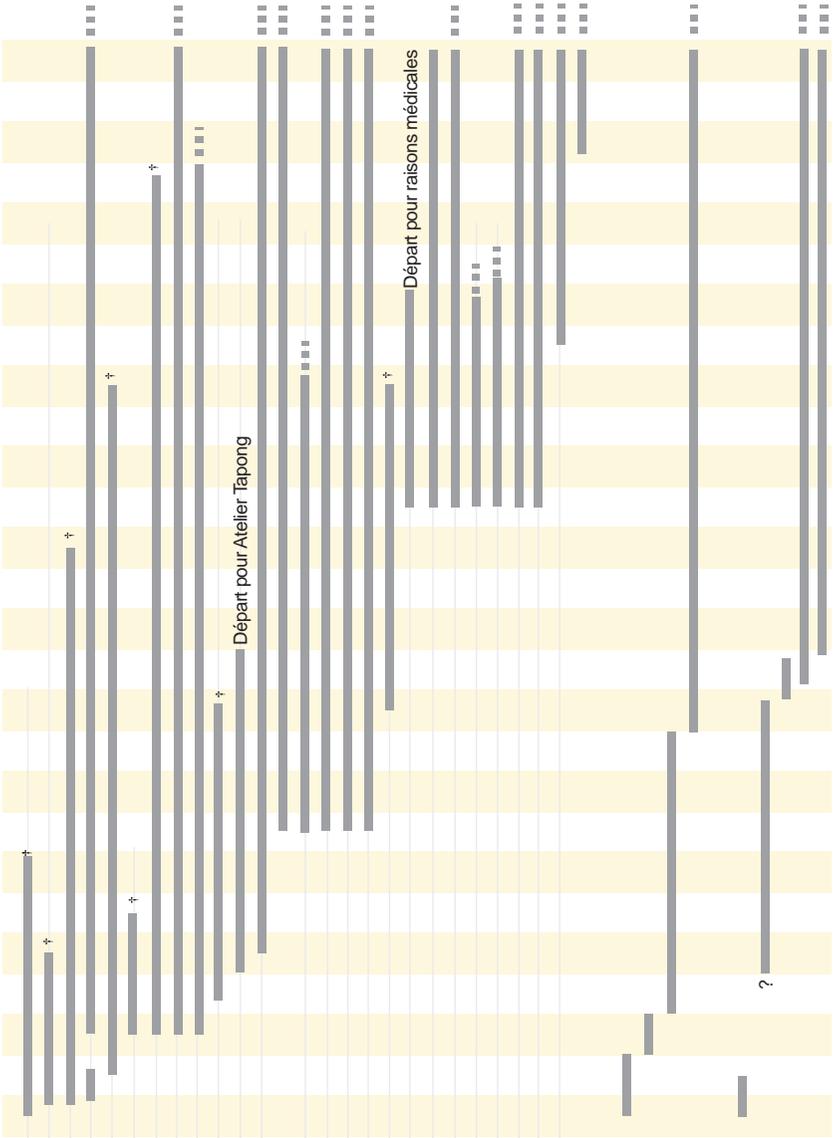
Dada - Coex'ae Qgam

Judas Bereba

Cg'ose Kebiti

Ndodonyane Ditsheko

Lessie Morris



1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017

Procédures de légitimation de la nouvelle pratique

La mise en place de cet ensemble de structures spatiales, matérielles et sociales va également s'accompagner d'une série de mesures visant à rendre légitime et intelligible⁴⁴ cette nouvelle activité auprès de personnes qui ne sont alors pas encore familières avec les savoir-faire et les concepts inhérents à la production d'art.

Dans un contexte initial marqué, au niveau local, par l'absence de précédents graphiques comparables à ceux récemment introduits, la référence à l'art rupestre va non seulement servir à procurer un répertoire graphique aux nouveaux artistes et à donner du sens à la nouvelle pratique, mais elle va aussi jouer un rôle essentiel dans la légitimation de la pratique à D'kar et ancrer indirectement les nouvelles réalisations graphiques dans une histoire de l'art san. Ainsi, bien qu'au moment du premier voyage aux Tsodilo Hills en décembre 1989 aucun lien n'unit les populations naro vivant à D'kar aux peintures rupestres de Tsodilo Hills, situées à quelque 300 kilomètres de là et réalisées dans un passé plus ou moins lointain⁴⁵, la mobilisation des images rupestres, érigées en patrimoine pan-san, va permettre d'inscrire la nouvelle pratique dans une relation de continuité avec ce qui est présenté comme « *un lieu historique pour tous les Bushmen* » (LOERMANS, 1990 : 4).

Indépendamment de toute continuité effective entre les deux pratiques et en l'absence même de connaissances préalables de ces images passées parmi les destinataires du projet d'art (BARACCHINI & MONNEY, 2017), la relation à cet héritage visuel, qui sera par la suite souvent répétée par le biais notamment de visites à d'autres sites d'art rupestre⁴⁶, devait amener à faire en sorte que les gens perçoivent et vivent l'acte même de peindre comme l'actualisation d'une relation au passé. Mais surtout, en offrant

⁴⁴ Dans le sens donné par Sigaut (1991) et repris par Geslin (1999 : 18) pour l'analyse du transfert de technologie. Selon ces derniers, au moment du transfert, la nouvelle activité est soumise à « une double sanction » : elle doit être à la fois *efficace* au niveau symbolique et/ou matériel et *intelligible* (GESLIN, 1999 : 18).

⁴⁵ Les dates de réalisation des peintures de Tsodilo Hills ne sont actuellement pas connues. Certains chercheurs estiment que les peintures les plus récentes figurant des animaux domestiques ont été réalisées à la fin du XIX^e siècle (CAMPBELL & ROBINS, 2010 : 103). Des ajouts de nouvelles peintures ont été signalés entre 1957 et 1964 (YELLAND, n.d. : 22 et archives non publiées de Sue Bucklin, cités dans GIRAUDO, 2011 : 68-69).

⁴⁶ Après ce premier passage aux Tsodilo Hills, sept autres visites à des sites d'art rupestre ont été organisées : à Magaliesburg en Afrique du Sud (1992), aux Matobo Hills au Zimbabwe (1992), à Mamuno au Botswana (1994), au Brandberg et à Twyfelfontein en Namibie (1995), et finalement aux Tsodilo Hills (2002, 2011, 2014).

un moyen de resituer la nouvelle pratique artistique à l'intérieur d'une tradition graphique régionale, l'exemple de l'art rupestre allait servir à démontrer aux yeux des bénéficiaires du nouveau projet d'art que: «[le fait de créer des images] *n'était pas une idée complètement extérieure aux populations san, puisqu'il existe des peintures et des gravures san dans toute l'Afrique australe*» (Catharina Scheepers, entretien par email, décembre 2013). En dehors de toute filiation directe entre l'une et l'autre des pratiques⁴⁷, l'expérience visuelle de l'art rupestre devenait alors un moyen parmi d'autres d'ajouter une couche de sens à une pratique en cours d'établissement, au travers de l'invention d'une continuité largement fictive avec un passé historique approprié.

À un tout autre niveau, la mise en place du Kuru Art Project va également nécessiter la définition d'un certain nombre de mesures relatives au fonctionnement général de l'atelier. En l'occurrence, dans un contexte où personne n'était réellement prédisposé à devenir artiste en raison d'un statut préalable, dont il ou elle aurait pu se prévaloir, ni même en fonction de compétences artistiques directement liées aux nouvelles techniques importées, la création d'un projet d'art va amener à établir de manière plus ou moins formelle d'une part une politique de recrutement des personnes qui allaient intégrer le projet en tant qu'artistes, et de l'autre une politique de formation à ce nouveau métier et aux savoir-faire qui lui sont rattachés.

La sélection des artistes

Dans le mémorandum du projet d'art rédigé en février 1990 (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1990), aucun critère de sélection des artistes n'est inscrit par les concepteurs du projet. Au contraire, hormis une note spécifiant que le projet d'art est sensible à la difficulté des femmes à trouver des emplois et souhaite «*se consacrer à faire un effort particulier pour impliquer autant de femmes que possible dans le projet*», le mémorandum affirme une volonté de non-exclusivité du futur projet: «*L'envie de créer est une expression fondamentale de l'âme humaine et par conséquent n'a pas trait au genre, à l'âge, ou à aucune autre classification de ce type*» (KURU DEVELOPMENT TRUST, 1990, traduction de l'auteure). Aussi les seules indications quant à une éventuelle politique de recrutement

⁴⁷ Pour une discussion détaillée de la relation entre les pratiques artistiques contemporaines du Kuru Art Project et les images rupestres, voir BARACCHINI & MONNEY, 2017.

concernent-elles l'ouverture du projet à toute personne désireuse de créer et une opposition à toute forme de limitation qui viserait à en restreindre l'accès à une catégorie de personnes.

Concrètement, lorsque le projet débute en juin-juillet 1990, l'arrivée de nouveaux membres n'est pas le fait d'une adhésion spontanée (ce qui sera parfois le cas par la suite), mais se passe essentiellement à l'invitation des concepteurs du projet : « *Différentes personnes étaient invitées à venir essayer et certaines aimèrent la chose, si bien qu'elles restèrent* » (Willemien Le Roux, entretien par email, septembre 2013). Dès lors, bien qu'aucune politique véritable de sélection n'ait jamais été formalisée, les premières personnes invitées à rejoindre le projet le sont avant tout en fonction de leur motivation et de leurs compétences dans d'autres domaines d'activité (travail du cuir, broderie, travaux de perles, etc.). Sans constituer à proprement parler des conditions pour devenir artistes, leurs qualités particulières ont, au moment de cette sélection initiale, retenu l'attention des concepteurs : « *C'était surtout à partir du type d'artisanat produit que les compétences artistiques se manifestaient* » (Willemien Le Roux, entretien par email, septembre 2013).

C'est ainsi qu'en juin 1990, Qwaa Mangana est invité à rejoindre le projet d'art en raison d'un « *sens élégant du design* », « *flagrant* » dans son artisanat (SCHEEPERS, 1991a; LE ROUX, 2014). Il est bientôt suivi par son neveu, Thamae Setshogo, et par l'un des amis de ce dernier, Qhaqhoo (Xgaoc'ō X'are), ainsi que par Ankie (Nxādom Qhomatcā) dont la créativité des productions artisanales avait également attiré l'attention des concepteurs du projet d'art (SCHEEPERS, 1991a; LE ROUX, 2014). Enfin Dada Coex'ae Qgam, d'abord engagée en tant que traductrice, va également s'essayer à la peinture puis se joindre au groupe en tant que membre à part entière.

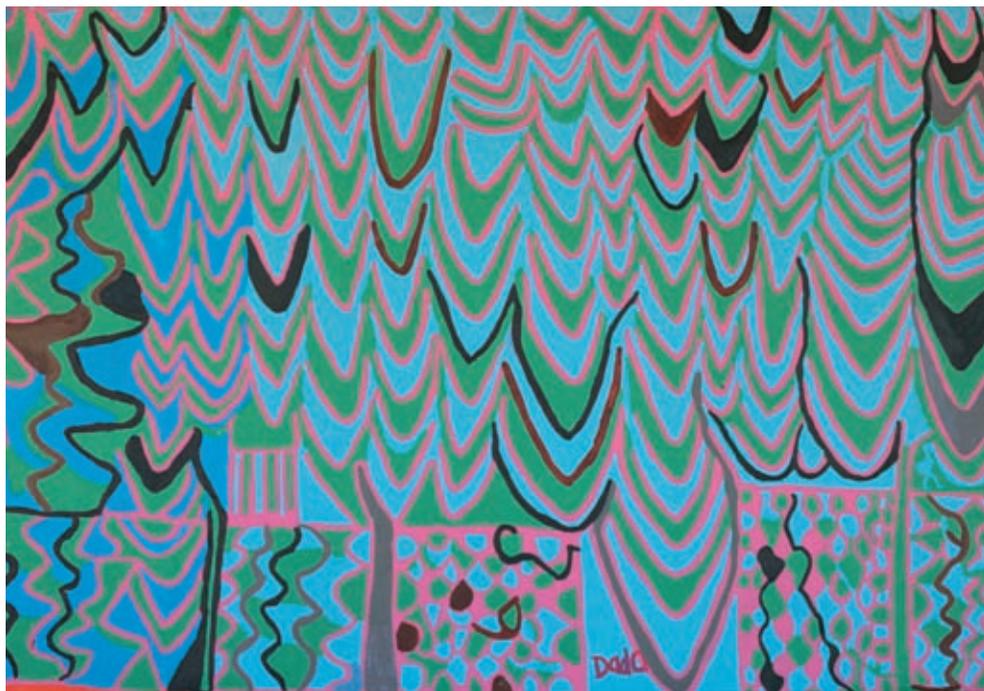
Il est intéressant à cet égard de relever que ces expériences artistiques préalables, et tout particulièrement les travaux à partir de perles en œufs d'autruche ou de perles en verre⁴⁸, vont passablement marquer les premiers essais graphiques. Dada Coex'ae Qgam et Ankie (Nxādom Qhomatcā), les deux premières femmes à rejoindre le projet d'art, s'inspirent ainsi explicitement pour leurs dessins des structures géométriques et de l'alternance

⁴⁸ Cette pratique est largement répandue à D'kar et exercée couramment par la plupart des femmes. La majorité des femmes qui ont rejoint le Kuru Art Project réalisaient auparavant des bijoux et des parures en perles, qu'elles vendaient ensuite pour assurer un revenu.

III. QUAND L'ART VIENT À D'KAR

des couleurs présentes dans les pagnes, les sacs, les bandeaux, les colliers et les bracelets réalisés à partir de perles en verre : « *Dans ma culture, la plupart des gens ont un sens artistique développé. [...] les femmes réalisent les plus beaux travaux de perles. Lorsque j'étais enfant, j'étais impressionnée par l'éclat et la beauté de ces motifs. [...] Aujourd'hui j'utilise de la peinture aux couleurs vives pour donner forme à ces motifs. J'espère dépeindre l'éclatante couleur des perles dans mes peintures* »

(Dada Coex'ae Qgam, à propos de l'exposition itinérante *Three Women, Three Perspectives* citée dans « *Three women, three perspectives* », 1999 : 19, traduction de l'auteure).



Dada, *Beadwork patterns*. 1992. Huile sur toile. 176 x 116 cm.

En dehors de cette attention des concepteurs à certaines prédispositions artistiques, aucun critère strict de sélection n'est édicté. En particulier, et malgré le nom qui allait être donné à ces productions (c'est-à-dire art bushman/san contemporain), aucun critère ethnique n'a été appliqué de manière exclusive. Il faut relever, en effet, que de façon intéressante et contrairement à ce qui s'observe dans d'autres centres artistiques en Australie ou en Amérique du Nord⁴⁹, la question de l'ethnicité ne semble pas avoir constitué – et ne constitue toujours pas – un enjeu central, ni un paramètre restrictif dans la possibilité de rejoindre le Kuru Art Project et de créer de l'art san contemporain. La présence d'artistes «non-san» au sein de l'atelier n'a ainsi pas fait l'objet de débats particuliers au sein de l'ONG, de la communauté, du public ou des médias.

En outre, la question de la scolarisation ou non des personnes, qui deviendra par la suite un sujet sensible (cf. p. 125-126), ne semble pas avoir constitué un critère de sélection dans les débuts du projet d'art. Cela peut notamment s'expliquer par le fait que dans le district de Ghanzi, la scolarisation des enfants «san» n'a véritablement débuté qu'à partir des années 1970 avec l'ouverture de plusieurs écoles dans les *settlements*⁵⁰. Au début des années 1990, le taux de scolarisation des adultes est par conséquent encore faible et parmi ceux qui ont été scolarisés, beaucoup ont interrompu leurs études prématurément après quelques années seulement passées à l'école primaire (comme ce fut le cas de plusieurs des artistes qui ont rejoint le projet d'art au début des années 1990).

Ainsi, conformément à la ligne initiale donnée au projet, loin de présenter un profil homogène, les individus qui ont rejoint le Kuru Art Project au fil des ans sont des hommes et des femmes de tous âges (de vingt à environ soixante-cinq ans), avec des niveaux de formation variés, et n'appartenant pas tous exclusivement au groupe linguistique naró.

⁴⁹ En Australie, et en Amérique du Nord, l'utilisation de motifs indigènes et la vente de peintures sous le label *Aboriginal art* ou *Native American Art* par des personnes externes ont fait régulièrement l'objet de plaintes et de débats (MERLAN, 2001 ; HOLMSTROM HOBAN, 2002 ; MYERS, 2004). Pour assurer la traçabilité des objets et éviter l'usage frauduleux de l'appellation «art aborigène» ou «art inuit», des labels d'authenticité ont été créés en Australie et au Canada (JANKE, 2003 : 135-158 ; PELAUDEIX, 2007 : 62-63).

⁵⁰ À l'instar de l'école ouverte en 1967 à D'kar, la majorité des écoles sont initialement le résultat d'initiatives privées, celles de missionnaires ou d'anthropologues, avant que leur direction soit reprise par le Gouvernement (WILY, 1979 : 40-41 ; LE ROUX, 1999 : 10).

Vers un idéal de non-connaissance

Conçu avant tout comme un lieu d'expression et de création, le Kuru Art Project s'est développé autour de la volonté réitérée des coordinateurs de ne pas dispenser aux artistes d'enseignement formel en art. En effet, à l'instar de nombreux autres projets d'art initiés en Afrique ou ailleurs⁵¹, le Kuru Art Project s'est constitué autour d'une politique délibérée et explicite de non-formation visant à limiter toute interférence dans le processus créatif.

Les principes de base de cette approche sont exposés dans la plaquette de présentation du projet publiée en 1991 et consistent, d'une part, en une «*mise à disposition*» d'infrastructures et de matériaux et, de l'autre, en un choix de ne pas dispenser de «*leçons d'art*» afin de favoriser un apprentissage libre, expérimental et individuel (SCHEEPERS, 1991b). Concrètement, cela va se retranscrire au travers d'une politique de limitation de l'enseignement à son strict minimum, à savoir un apprentissage basique des techniques et des procédés d'utilisation du matériel importé, ainsi qu'au travers d'une suspension de toute forme d'initiation à des conventions graphiques (formes, styles et contenus).

Cette *philosophie pédagogique* instaurée dès 1990 est essentiellement le fait d'une personne, Catharina Scheepers, qui en apportant au projet d'art son expertise y a également insufflé une certaine conception de l'art, marquée à la fois par son implication dans les mouvements de lutte anti-apartheid et par son rejet des normes et de certains codes de l'académisme: «*On m'a laissée relativement libre de définir la manière dont j'allais interagir avec les artistes et les initier à l'art. J'ai eu la chance qu'on me fasse confiance et qu'on me laisse procéder comme bon me semblait. Personne ne m'a dit comment procéder ni même fait de suggestions. J'ai été immédiatement convaincue qu'il n'était pas nécessaire de précipiter les choses, ni d'imprimer un style visuel particulier aux artistes.*»⁵²

L'émergence du projet d'art s'inscrit, en effet, dans un contexte fortement marqué par les mouvements anti-apartheid qui ont secoué l'Afrique du Sud à la fin des années 1980 et dans lesquels l'art sous toutes ses formes (art plastique, danse, chant, théâtre) était utilisé pour diffuser des messages politiques et mobilisé en tant qu'instrument de contestation de la suprématie blanche (TOMASELLI, 2019). En marge de ces mouvements, la place des

⁵¹ Un exemple bien connu de cette approche en Afrique australe est l'atelier initié par Franck McEwen en Rhodésie (SKOGH, 2001 ; OGUIBE, 2002 ; VAN ROBBROECK, 2006 ; MORTON, 2013).

⁵² L'ensemble des citations de cette partie est tiré d'entretiens menés avec Catharina Scheepers en présence et par email entre décembre 2013 et janvier 2014.

artistes noirs sud-africains dans les galeries et les musées d'art est également redéfinie. Après des années de stricte séparation des espaces entre «art blanc» et «artisanat ou art populaire africain», de nouvelles formes artistiques, jusqu'alors exclues du domaine de l'art, commencent à être reconnues et exposées en tant qu'œuvres d'art⁵³ (SACK, 1988 ; voir aussi NETTLETON, 1995 : 66-67 ; RANKIN & HAMILTON, 1999 : 5 ; MARSCHALL, 2001 : 64).

Sans être directement lié à ces mouvements, le Kuru Art Project va participer d'un état d'esprit général, porté par une volonté de redéfinition et d'africanisation du champ de l'art ainsi que par un certain refus d'imposer des conventions artistiques occidentales, pour se tourner au contraire vers un processus d'*empowerment* à même de redonner aux individus confiance en eux et en leurs propres moyens d'expression. Engagée depuis plusieurs années dans ces mouvements contestataires, Catharina Scheepers va ainsi chercher à faire en sorte que l'art devienne à terme «*une expression significative de la communauté de D'kar et de sa psyché*», ce qui implique à la fois de rendre les individus pleinement maîtres de leur expression et de limiter toute interférence dans le processus créatif qui risquerait d'une manière ou d'une autre de venir les inféoder à des connaissances et à des valeurs prédéfinies en dehors d'eux.

En plus de ce contexte politique particulier, l'approche qui est développée s'inscrit également dans une défiance marquée à l'égard de ce que Catharina Scheepers nomme les *barrières de l'éducation* et, à l'opposé, dans une fascination pour le processus créatif présent chez les enfants et les personnes non scolarisées.

«Après l'école, j'ai étudié les beaux-arts au Cape Technikon. J'y ai observé la tendance des étudiants à essayer de plaire aux professeurs en copiant le style de ces derniers. J'ai également constaté l'effet démotivant et débilitant des enseignants qui interrompent/interfèrent prématurément dans le processus de l'élève. J'ai vu que mettre de côté sa propre originalité pour flatter les professeurs en copiant leur style conduisait à de bonnes notes, mais ce n'était pas pour moi. On nous a dit que si nous voulions réussir dans les mondes de l'art, nous devons être prêts à nous vendre. Je me suis dit : "Jamais ! Je préfère mourir de faim !"

J'ai quitté l'école d'art à l'âge de 20 ans et j'ai accepté un emploi d'assistante maternelle, où j'ai été absolument émerveillée de voir la liberté et la spontanéité

⁵³ À titre d'exemple, la Johannesburg Art Gallery ne comptait en 1987 que dix-neuf œuvres réalisées par des artistes noirs sud-africains et n'en a acquis aucune entre 1940, date de son premier achat, et 1962 (SACK, 1988).

avec lesquelles les jeunes enfants dessinent et peignent. J'ai adoré leurs œuvres, surtout l'intégrité dont elles témoignaient. Il ne m'est jamais venu à l'esprit de les interrompre ou de les censurer – ça aurait été une sorte de vandalisme ou de sacrilège, de la vanité de ma part de penser que je pouvais améliorer ce qu'ils faisaient, que ma façon de faire était meilleure. J'avais confiance et je respectais leur processus et son résultat. Je lisais les réflexions de Jung sur les archétypes et le subconscient collectif, et j'ai ressenti comme un privilège fascinant de voir les gestes, les couleurs, les formes et les images jaillir de l'interaction intuitive d'une personne avec les matériaux artistiques. J'aurais pu les former à des trucs et des modes de représentation issus de l'art populaire qui auraient impressionné leurs parents, mais j'en ai conclu que cela n'était pas nécessaire.»

Sa coordinatrice ayant elle-même rejeté les effets *formatants*, *débilisants* et *démotivants* de l'enseignement en art, le Kuru Art Project va se trouver investi par des idéaux de *liberté*, de *spontanéité*, d'*intégrité*, d'*intuition* et d'*individualité*. L'absence de connaissances formelles en art va alors être conçue positivement comme une ressource pour l'action et pour l'épanouissement des capacités créatives de chacun. L'enjeu, quant à lui directement inspiré des valeurs des mondes de l'art moderne, ne sera pas de développer des compétences à reproduire des formes d'ores et déjà définies, que ce soit en Occident ou ailleurs, mais de procurer les moyens de développer une création originale et singulière, en la préservant des effets jugés *formatants* et *normalisateurs* d'une éducation artistique. Autrement dit, il s'agira de mettre concrètement en actes «*l'idée qu'ils [les artistes] étaient libres de faire ce qui leur plaisait indépendamment de toutes règles préétablies*».

«*Ce que j'ai constaté dans les écoles d'art occidentales, c'est qu'en suivant docilement le programme ou la tendance, les étudiants perdent leur connexion avec leur propre source d'inspiration. Il faut ensuite des années pour trouver son propre style et son originalité, et beaucoup ne s'en remettent jamais, se contentant de devenir des artistes commerciaux, avec toujours quelqu'un d'autre pour leur dire quoi faire. Beaucoup abandonnent complètement l'art. J'ai pensé qu'il était bon d'épargner un tel sort aux artistes de D'kar. [...] Trouver/développer une voix personnelle unique est probablement un bon conseil pour tout artiste. Si je pouvais le refaire, je m'y prendrais exactement de la même manière.»*

Les conceptions rousseauistes – déplorant les effets destructeurs de la civilisation – et jungiennes – d'individus profondément marqués par des

formes archétypiques – qui sous-tendent les valeurs artistiques prônées par Catharina Scheepers n’ont alors rien de nouveau, mais se retrouvent de manière étendue dans les ateliers d’art ouverts en Afrique tout au long du ^{xx}^e siècle sous l’impulsion d’acteurs externes (KASFIR, 1999: 50-51; et plus particulièrement pour l’Afrique du Sud: SACK, 1988). Elles sont également porteuses des mêmes contradictions. Fondés sur une dévaluation des influences artistiques occidentales et une lutte contre les effets de la colonisation dont l’artiste doit pouvoir se libérer, ces projets supposent en même temps que cette libération dépend d’une prise de conscience et de méthodes qui, elles, relèvent de – et sont créées par – la culture coloniale (KASFIR, 1999: 50; VAN ROBBROECK, 2006: 111). La modernité est ainsi posée comme problème et solution pour une altérité précédemment confinée, par ce même discours, à l’extérieur de l’expérience moderne, cela de manière particulièrement radicale pour les populations san d’Afrique du Sud, pensées jusqu’au début des années 1990 comme relevant exclusivement du passé (ELLIS, 2012: 11). Aussi, tout en cherchant à rejeter les codes et les valeurs des mondes de l’art, les idéaux à l’origine du Kuru Art Project venaient-ils indirectement reproduire une certaine géographie de la différence culturelle.

La valorisation d’un art autodidacte, original, parce que créé hors conventions – qui n’est pas sans évoquer une certaine vision romantique de l’art née au cours du ^{xix}^e siècle avec l’avènement de l’art moderne⁵⁴ – va impliquer par ailleurs une mise à distance de la technique, considérée comme secondaire et perturbatrice par rapport au processus créatif: *«Je communiquais ma croyance que l’art trouvait son origine dans le cœur, les tripes et l’âme de chacun, et que chaque personne devait chercher dans son âme propre pour trouver ce qui y attendait d’être exprimé, et que personne n’avait besoin de leur dire quoi faire.»* Aussi, dès lors que la capacité à créer est placée en chacun et dans un mouvement de l’âme plutôt que dans une maîtrise technique, l’art peut-il se détacher de l’apprentissage des conventions graphiques, qualifiées par Catharina Scheepers de *«maniérisme»*, et l’enseignement, associé à l’idée de contrainte et de déterminisme, se limiter à son minimum:

«J’ai montré comment fonctionne l’impression sur lino, et que la peinture sur textile doit être repassée pour fixer la couleur. J’ai expliqué que les pinceaux de teinture pour cuir sont nettoyés à l’alcool méthylique et les pinceaux de

⁵⁴ Je pense ici notamment au système d’opposition entre esprit et technique, liberté et contrainte ou encore spontanéité et déterminisme qui apparaît avec l’art moderne au ^{xix}^e siècle et qui se fonde notamment sur une dénonciation du conformisme et une volonté de rupture avec les codes de représentation – la liberté individuelle primant sur le respect de conventions (voir notamment HEINICH, 1991: 211; INGOLD, 2001: 17-19).

peinture à l'huile à l'essence de térébenthine; que la peinture à l'huile s'utilise de préférence sur une surface préparée, que l'huile corrode le papier et les tissus non traités, et qu'il ne faut pas mélanger la peinture à l'huile et la peinture acrylique. J'ai montré comment les encres et les peintures peuvent être diluées pour faire un dégradé. J'ai en quelque sorte expliqué le mode d'emploi que l'on peut trouver sur le produit si l'on sait lire. Je n'ai montré aucun "truc" ou maniérisme» (Catharina Scheepers, décembre 2013).

L'ensemble des codes esthétiques associés à l'histoire de l'art occidentale (tels que perspectives, proportions, clair-obscur, etc.) vont ainsi être maintenus à l'écart du projet d'art avec pour corollaire direct une suspension partielle du transfert de connaissance.

L'approche adoptée par Catharina Scheepers va ainsi contribuer à la construction d'une définition de cet art comme des réalisations peu ou pas codifiées, par des personnes étrangères au monde de l'art, exemptes de toute culture artistique, techniquement inaltérées, et dont la spontanéité naïve relève d'une expression directe, honnête, vraie et instinctive. Ce faisant, tout en veillant à se distancier de toute forme d'académisme, cette approche reprend également des codes artistiques, quant à eux déjà bien définis en Occident dans le sillage notamment de l'art naïf ou de l'art populaire, mouvements artistiques ayant émergé avec l'art moderne, mais exclus de ce dernier et constitués en ce que Daniel Fabre a appelé *l'autre de l'art*⁵⁵ (FABRE, 2009: 6). Initialement motivé par des valeurs décoloniales, le choix de préserver une expression artistique exempte de contact avec l'esthétique occidentale va à la fois venir prolonger cet attrait pour un art autre créé en marge de l'académisme et mettre en place les conditions de la production d'un art incarnant précisément cette altérité – bushman ou africaine – située hors de la modernité.

«Qwaa a peint un homme, un autoportrait, il est apparu plus tard. Il l'a fait en commençant par un rectangle au centre. Il a ensuite dessiné les membres de celui-ci, jusqu'à la première articulation, en faisant le tour du rectangle en spirale. Par exemple, il a dessiné le cou, puis le bras gauche jusqu'au coude, puis la jambe gauche jusqu'au genou, puis la jambe droite

⁵⁵ «C'est-à-dire toutes les formes (de tous les arts) étrangères à l'école, à l'académisme, aux normes du bon goût et aux habitudes du sens commun» (FABRE, 2009: 6) qui sont «sécrites» et «explorées» en marge de l'art moderne.

jusqu'au genou, puis le bras droit jusqu'au coude. Puis la tête, puis le bras gauche jusqu'au poignet, puis la jambe gauche jusqu'à la cheville, puis la jambe droite jusqu'à la cheville, puis le bras droit jusqu'au poignet. Puis les oreilles, la main gauche, le pied gauche, le pied droit, la main droite. Puis les doigts et les orteils selon le même processus, jusqu'à ce que l'homme soit complet. (Fait intéressant, le pouce et les empreintes digitales de Qwaa étaient également en forme de spirale.) Je n'avais encore jamais vu quelqu'un construire une image d'une figure humaine de cette manière. En observant tranquillement, j'avais appris quelque chose de Qwaa. Si je lui avais "appris" à dessiner une personne selon la méthode occidentale, sa technique unique n'aurait jamais vu le jour» (Catharina Scheepers, email, janvier 2014).



Qwaa Mangana, *Self-portrait*. 1991. Huile sur toile. 51 x 61 cm.

La naissance du Kuru Art Project, dont les principales étapes ont été exposées ici, va ainsi s'inscrire à l'intérieur d'un double mouvement d'ouverture à de nouveaux moyens techniques et de mise à distance d'une histoire de l'art occidentale, qui va se traduire par un refus d'en imposer les formes et les règles, pour ancrer au contraire le projet dans une histoire de l'art locale. Ce faisant, la mise en place du projet d'art a également introduit une conception double de la connaissance qui est, dans ses grandes lignes, encore affirmée aujourd'hui. D'un côté, au niveau de l'ONG, l'art est appréhendé comme un moyen de revaloriser et de transmettre des connaissances culturelles. L'art devient ainsi un support d'enregistrement et de pérennisation de ces connaissances, la promesse de développement dont il est porteur passant par un ancrage dans le passé. De l'autre, une politique de limitation et de contrôle du transfert de savoir-faire artistique est suivie au sein de l'atelier, dans le but de laisser une liberté créative aussi importante que possible aux artistes, la non-connaissance des conventions graphiques, esthétiques et techniques héritées de l'histoire de l'art occidentale étant conçue par les coordinateurs comme une condition pour l'épanouissement de modes d'expressions originaux et individuels.

Catharina Scheepers ne resta qu'une année au Kuru Art Project, mais les principes de direction qu'elle instaura se poursuivirent après son départ. Dès lors, il s'agit de voir comment ces principes ont été par la suite interprétés et appliqués dans la pratique par les coordinateurs du projet, puis, dans un second temps, de s'interroger sur les effets actuels et les corollaires pratiques, vingt-cinq ans plus tard, d'une telle politique appliquée au transfert de connaissances.

Entre ouverture et fermeture : définition des contours de la non-intervention

Bien que le Kuru Art Project se soit développé autour du principe réitéré de non-enseignement, dans la pratique, l'application d'une telle politique ne s'est jamais accompagnée d'une mise à l'écart totale de toute formation. Au contraire, les artistes ont régulièrement eu l'opportunité de prendre part à des stages techniques et thématiques se déroulant aussi bien à D'kar qu'à l'étranger. Depuis les débuts du projet, des stages de lithographie, de monotype, de sculpture, d'aquarelle, de gravures à l'eau-forte et de céramique ont ainsi été organisés par les coordinateurs du projet ou par des intervenants externes – tels que les artistes John Clarke et Keth Dietrich, ou les studios d'impression *Artists' Press Studio* (White River, Afrique du Sud) et *Tamarind*

Institute (Albuquerque, Nouveau Mexique, USA). La plupart des artistes ont également pris part à des stages internationaux en Afrique du Sud, en Zambie, au Mozambique, aux États-Unis et en Australie.

En plus de ces stages d'initiation à de nouveaux matériaux et techniques, plusieurs stages d'illustration « *pour guider [les artistes] vers une meilleure compréhension de l'art d'illustrer* » (KURU FAMILY OF ORGANISATIONS, 2008 : 64, traduction de l'auteure) ont été organisés en 1994, 1999, 2000, 2003, 2006, 2007 et 2010 afin de répondre aux commandes régulières que le projet reçoit pour illustrer des histoires. Des voyages d'inspiration, tels que visites de sites d'art rupestre ou de parcs animaliers (*game drive*), ou encore des journées de cueillette de plantes sauvages (*veldfood gathering trip*), sont également régulièrement proposés aux artistes.

Par ailleurs et sans que cela entre complètement dans l'idée de formation artistique, une lecture de la Bible est également dispensée aux artistes chaque vendredi, à l'occasion de la réunion de travail qui précède la distribution des revenus. Mises en place dans les années 2000 par Maude Brown, ces lectures se destinent, selon elle, à rendre accessible la parole de Dieu à des personnes qui n'ont pas les moyens de lire la Bible : « *Je pense qu'ils n'y ont pas aisément accès. À présent que leurs anciennes croyances sont en train de disparaître, ils ont besoin de quelque chose à quoi se raccrocher. [...] Je sens que je dois leur parler de Dieu. Tout le monde a besoin d'un Dieu même s'ils ne le reconnaissent pas.* » De la sorte, le prosélytisme religieux initial s'est transformé en une forme plus subtile de prosélytisme artistique, qui, tout en continuant à promouvoir les bienfaits d'une non-interférence, participe activement de l'évangélisation et, plus généralement, de la mise en place d'un nouveau rapport au monde. L'ONG, et plus particulièrement le projet d'art, se retrouve ainsi, comme cela a déjà pu être décrit dans d'autres cas (par exemple ROBINS, 2001a : 841-842), à soutenir des agendas contraires ou pour le moins contradictoires qui visent à promouvoir le renouveau culturel des peuples sans tout en faisant en sorte qu'ils deviennent des citoyens *modernes* et *modèles* d'une société globale.

En parallèle à l'apprentissage de nouvelles techniques et aux échanges avec d'autres artistes, les responsables du projet continuent d'affirmer, notamment vis-à-vis du public et des bailleurs de fonds, que l'objectif du projet est d'offrir le cadre adéquat aux artistes pour explorer : « *leur héritage artistique sans aucun apprentissage formel ni influences occidentales* » (KURU FAMILY OF ORGANISATIONS, 2004 : 18, traduction de l'auteure). Ainsi, alors même que la mise en place du projet d'art procède d'une intervention forte dans l'environnement des artistes par l'introduction de nouveaux matériaux,

techniques, concepts, valeurs et institutions, en même temps il y a tentative de la part des coordinateurs de définir des limites au changement, tout en affirmant par ailleurs un idéal de non-interférence. Cette forme d'ambivalence entre ouverture et fermeture se retraduit par moments au travers de ce que Maude Brown qualifie de *protectionnisme* vis-à-vis des artistes. Les coordinateurs du projet ont ainsi régulièrement décliné des invitations pour des échanges artistiques ou des *workshops* thématiques dans le but de laisser aux artistes « *la paix et le calme nécessaire, pour leur permettre de développer leur propre capacité dans leur propre environnement et à leur propre rythme* » (Correspondance, archives Kuru Art Project, juillet 1995).

En outre, l'une des particularités du rapport à la connaissance instauré au Kuru Art Project est d'avoir situé l'intérêt de l'expression artistique dans l'individu et non pas dans un système de savoir-faire extérieur à lui. Cette conception de la connaissance a été privilégiée au début pour des idéaux de liberté artistique : « *C'était par respect pour l'individu que je me suis retenue d'interférer avec leur processus d'apprentissage* » (Catharina Scheepers, janvier 2014). Toutefois, dès lors que les peintures et les gravures ont commencé à être exposées, l'absence de formation artistique a été associée aux valeurs d'originalité et d'unicité de cet art et mobilisée comme argument promotionnel : « *Sans aucune formation artistique dans le sens occidental du terme, les perceptions et représentations du monde des artistes Kuru sont uniques* » (BROWN, 2008 : 17, traduction de l'auteure).

À l'instar de cet extrait tiré du catalogue de l'exposition *Créer pour exister* (Espace Latelier, Montignac, France, 2008), l'absence de formation artistique est présentée non seulement comme une caractéristique indissociable de l'art du Kuru, mais surtout comme une condition de son succès. La valeur de cet art est ainsi reliée non pas tant à des compétences artistiques particulières, mais à la spécificité des parcours de vie des artistes, qui se distinguent notamment par des modes d'être et d'expression détachés ou pour le moins éloignés des codes occidentaux. L'application du principe de non-formation ne vise alors pas uniquement à favoriser un art spontané, mais à préserver également un art qualifié d'« *intègre* », de « *vrai* », d'« *authentique* ».

« *André Magnin, qui était alors le curateur d'une exposition d'art africain contemporain au Centre Pompidou à Paris, le trouva si pur, fort et unique, que son conseil fut de ne pas intervenir, mais de laisser les artistes se développer d'eux-mêmes. Je découvrais à mon tour que le monde de ces premiers artistes, créant sans aucune formation technique, était tellement éloigné de celui d'autres artistes contemporains que, lors de stages nationaux ou internationaux, ce*

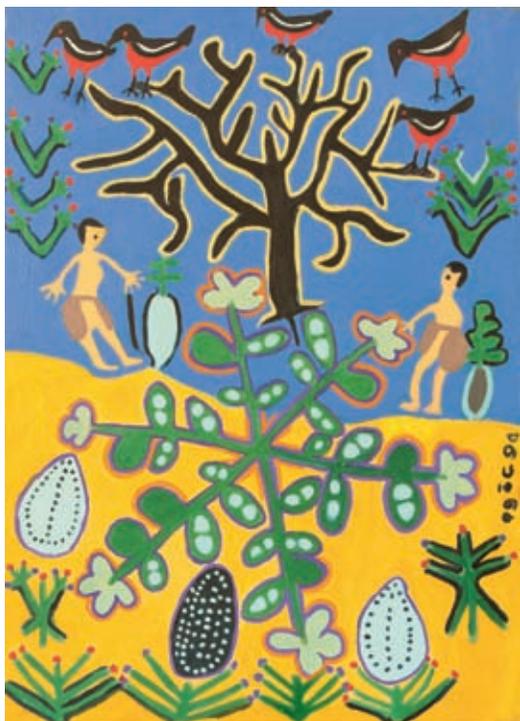
n'était pas tant eux qui en ressortaient marqués ou changés, mais les autres artistes qui s'inspiraient de leur travail» (BROWN Pieter, 2014: 30).

À cet égard, si l'initiation à de nouvelles techniques a été encouragée, en revanche l'apprentissage des conventions graphiques rattachées à l'histoire de l'art occidentale (tel que perspectives, proportion, réalisme, etc.) s'est vu systématiquement repoussé dans une volonté délibérée de garder un style particulier, caractérisé précisément par son détachement de ces conventions graphiques. Un tri est ainsi opéré au niveau des types de stages autorisés ou non. Par exemple, les propositions de stages techniques offertes par Ann Gollifer, artiste anglaise basée au Botswana et ayant travaillé de nombreuses années aux côtés de Dada Coex'ae Qgam (GOLLIFER & EGNER, 2011), ont été refusées à plusieurs reprises.

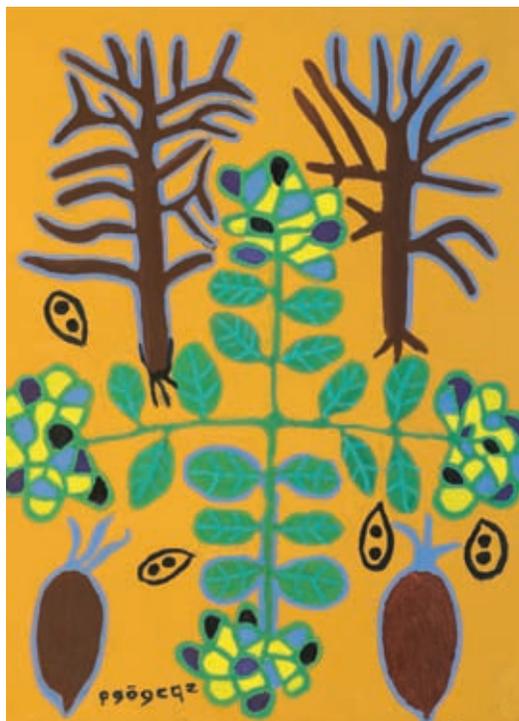
«Je voulais donner un stage, n'importe quel stage. Ce que je voulais, c'était juste être là-bas avec ces gens. À la fin, Thamae et d'autres m'ont demandé de venir donner un stage pour apprendre à faire des cartes de vœux. Ils voulaient que je leur apprenne à dessiner en perspectives. Tu as déjà vu mes cartes de vœux ? Elles sont comme des paysages. Tous voulaient que je le leur enseigne. Ils disaient : "C'est comme ça que l'on veut dessiner. On aimerait dessiner comme toi tu dessines." Et je leur disais : "Bon, je peux essayer de vous apprendre. Ce ne sera peut-être pas toujours amusant et vous devrez apprendre." Mais Pieter et les autres avaient vraiment peur de ce que j'allais faire. Ils ne le voulaient pas, parce qu'ils voulaient conserver leur style pur. Tu sais, ce style pur, sans formation. Ils ne veulent pas le corrompre» (Ann Gollifer, 20 août 2013).

Néanmoins, à nouveau, les limites de l'intervention demeurent floues. Ainsi, en 2013, dans le cadre d'un projet de collaboration avec le Keiskamma Art Project⁵⁶ en vue d'une exposition au Jardin botanique de Kirstenbosch dans la ville du Cap en Afrique du Sud, un stage centré sur les plantes est organisé. En présence d'une botaniste, il avait pour objectif d'entraîner les artistes à observer les détails morphologiques des plantes (les nervures, les formes et la disposition des feuilles, la présence ou l'absence de dents et d'épines, etc.) pour ensuite les reproduire dans leurs dessins. L'introduction de ces principes naturalistes a induit des changements dans le style et le contenu des œuvres, qui s'est notamment manifesté par l'apparition de certains détails qui n'étaient jamais représentés auparavant et par une augmentation du nombre de tableaux ayant une plante comme seul et unique sujet.

⁵⁶ Projet d'art fondé en 2000 à Hambourg dans le Cap-Oriental et destiné prioritairement aux femmes.



Qgōcgae Cao, *Veld Food Gathering* (with water containers *cgui*, *cam* and *tchaba* plants and birds). 2011. Huile sur toile. 74,5 x 53,5 cm.



Qgōcgae Cao, *Morama Plant*. 2014. Huile sur toile. 61 x 46,5 cm.

Ces deux peintures de Qgōcgae Cao représentent en leur centre la plante de morama [Tylosema esculantum]. Dans la peinture à droite, réalisée peu après le stage avec Keiskamma, on voit un certain nombre de changements dans la manière de dessiner la plante avec notamment l'apparition de nervures sur les feuilles (un détail que Qgōcgae Cao n'avait jusqu'alors jamais dessiné; ses dessins de feuilles étant généralement caractérisés par un double ou un triple trait pour délimiter la bordure extérieure, comme on le voit sur la peinture de gauche). On voit aussi que dans la peinture de gauche réalisée avant le stage fruits et feuilles se confondent, alors que dans la seconde les fruits sont clairement dessinés à part de la plante, dans leur cosse. Plus généralement, le second tableau laisse transparaître un souci d'exhaustivité descriptive au travers d'une représentation posée

et distincte de chaque élément de la plante (feuille, fruit, tubercule, fleur). Néanmoins, si ces nouvelles conventions graphiques ont marqué les peintures et les gravures réalisées dans les mois qui ont suivi le stage, elles semblent avoir été depuis abandonnées par Qgōcgae Cao qui a repris son mode antérieur de représentation.

Ainsi, l'affirmation d'un art dépourvu d'«influences occidentales» et libre d'enseignement formel passe dans les faits par une multitude d'interventions de la part des coordinateurs qui, ce faisant, modèlent ou plutôt tentent de modeler l'art du Kuru à l'image qu'eux-mêmes s'en font et qu'ils pensent que le public s'en fait. Pour cela, ils utilisent notamment une série de filtres, nécessairement arbitraires, entre certains types d'interventions qui entraîneraient une interférence dans le style et le contenu, et d'autres qui pourraient avoir lieu sans pour autant modifier l'expression propre des artistes.

Le caractère paradoxal de l'entreprise n'échappe d'ailleurs pas à Maude Brown, à la tête du projet depuis 2001: *«Au départ, c'était vraiment cette idée de ne pas dispenser de leçons d'art du tout, mais de les laisser trouver leur propre expression. Tu sais, je peux même le voir chez moi, à cause de ma formation en art, je ne peux pas m'arrêter de penser au contenu et au sens de mes peintures. C'est pour ça qu'on ne voulait pas vraiment laisser des artistes venir pour leur enseigner. Mais au fil des ans, les artistes ont participé à plusieurs stages, ont voyagé, et ont eu beaucoup d'interactions avec d'autres personnes. Et nous avons vu qu'au final ce que faisaient les autres n'avait pas vraiment d'influence sur eux. Mais, c'est vrai, nous avons encore une sorte d'attitude protectrice vis-à-vis des artistes. Les protéger de quoi? Je ne sais pas, mais bon»* (26 mars 2015).

À cet égard, on peut notamment se demander dans quelle mesure l'absence sur le site internet actuel du projet (www.kuruart.com) de mention de l'idéal de non-formation n'annonce pas une amorce de changement dans la manière de conceptualiser et de médiatiser cet art.

Néanmoins, la poursuite vingt années durant de l'idéal de non-formation et la crainte des coordinateurs qu'une modification du régime d'ignorance puisse entraîner une diminution de l'attrait pour cet art (conviction en partie partagée par certains des artistes, comme on le verra) ont imprégné en profondeur les structures mêmes du projet. Au-delà d'une délimitation de ce qui peut être transféré ou pas, les tentatives d'application de ce qui s'apparente dorénavant plus à un idéal de pureté qu'à un idéal de liberté

ont également entraîné la mise en œuvre d'une série de mesures sélectives quant aux personnes pouvant ou non intégrer le projet.

Quels artistes ? Pour quels idéaux ? De quelques glissements dans l'application du régime d'ignorance

À partir de 1997, le recrutement de nouveaux artistes a pris la forme de stages de sélection organisés périodiquement en 1997, 2005 et 2008-2009. Ces stages se déroulent en deux étapes. Dans un premier temps, les personnes intéressées à rejoindre l'atelier postulent en soumettant une série de dessins. Puis, à partir d'une évaluation de ces dessins, une sélection est effectuée et les personnes retenues sont invitées à prendre part à un stage de formation de deux semaines dispensé par le/la coordinateur-trice.

En janvier 2005, le déroulement de la sélection pour le stage va soulever une série de plaintes de la part de jeunes, qui *« ont dû être refusés en raison des influences occidentales de l'école, des médias, etc., qui font que leur travail ne correspond pas au style pour lequel le Kuru Art Project s'est fait connaître »* (KURU FAMILY OF ORGANISATIONS, 2005 : 36, traduction de l'auteure). Maude et Pieter Brown décident alors d'initier une série de stages techniques dédiés spécifiquement à ces jeunes et envisagent pour la première fois de créer un autre groupe d'artistes, auquel seraient proposées des leçons d'art.

« Étant donné que beaucoup de ces jeunes aspirants artistes ont du potentiel, le Kuru Art Project a demandé au comité du Kuru de considérer la possibilité de débiter un autre groupe de jeunes artistes "contemporains" aux côtés du Kuru Art Project. Ce groupe recevra des leçons d'art dans le but d'amener chaque individu à développer ses pleines compétences » (KURU FAMILY OF ORGANISATIONS, 2005 : 36, traduction de l'auteure).

Suite à cela, quatre stages techniques réservés à la formation d'artistes plus jeunes et scolarisés sont organisés par Pieter Brown en novembre 2005, décembre 2006, puis juin et novembre 2008. Au total, neuf hommes âgés entre vingt et quarante-cinq ans⁵⁷ prennent part à

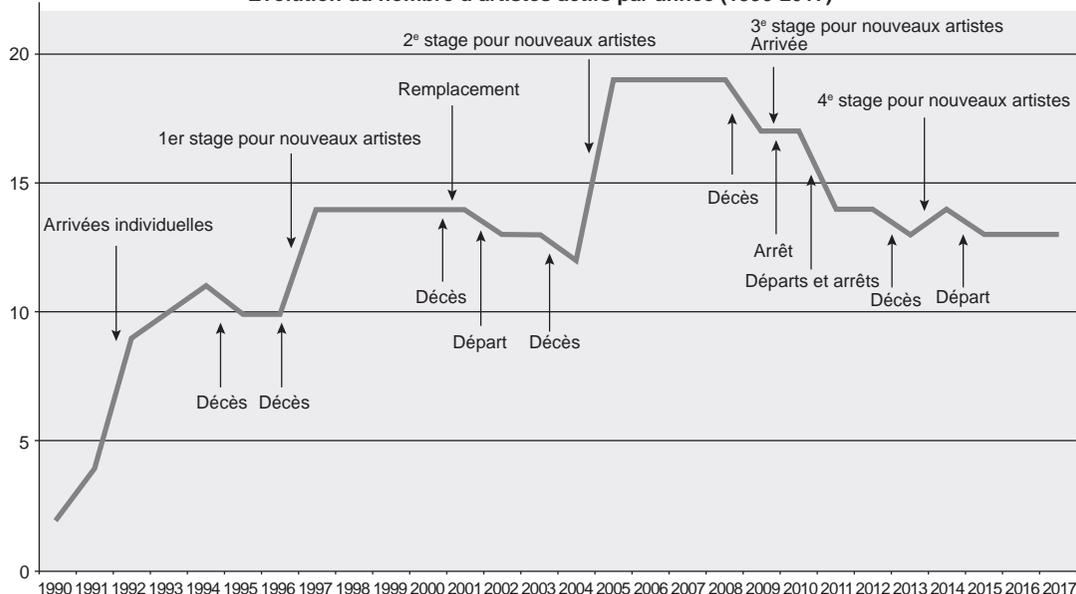
⁵⁷ Il s'agit de Bob Moleele, Phillip Mago Morris, Jacob Camm, Gerry Morris, Ronny Khāx'a, Ndodonyane Ditsheko, Jan Tcega John, Thamae Kaashe et Ditiro Makwena.

ces stages, dont trois artistes du Kuru Art Project (Jan Tcega John, Thamae Kaashe et Ditiro Makwena). Les membres du groupe décident de s'appeler les *non-traditional artists*. Il n'est à ce moment-là pas question de les intégrer au Kuru Art Project, et à défaut de fonds le groupe n'aura jamais les moyens d'ouvrir sa propre structure. Pour Pieter Brown, ces stages ne constituent en effet qu'une première étape d'un long processus d'apprentissage indispensable « *si tu veux devenir un artiste moderne* » (3 décembre 2013). Pour ce dernier, l'utilisation des mêmes codes de représentation que ceux en vigueur dans les principaux courants de l'art mondial nécessite une véritable formation artistique pour réussir à se distinguer : « *Même si je leur donnais encore dix autres stages, ce ne serait toujours pas suffisant, parce que l'enjeu en art est de réussir à être original, unique* » (Pieter Brown, 3 décembre 2013). Sans lieu à disposition, aucun d'eux ne poursuivait au moment de cette étude une pratique artistique régulière et à l'exception d'une exposition à D'kar, leurs réalisations n'ont depuis jamais été exposées.

Suite au stage de 2005 et aux débats suscités par les modalités de sélection, Maude Brown décide en 2008 de mener la sélection en dehors de D'kar, où, selon elle, il devient « *de plus en plus difficile de trouver des gens qui n'ont pas été trop influencés par toutes ces choses occidentales* ». De fait, pour Maude Brown, la scolarisation devenue courante depuis les années 1970 et l'arrivée de personnes déjà initiées à l'emploi de certaines techniques (par exemple la perspective) représentent un véritable défi pour la pérennité du projet, en ce qu'elles signifient un risque de perte de spécificité de l'art sud-africain contemporain. Dès lors, les modalités de sélection appliquées en 2008 mettent en œuvre l'idée qu'il ne suffit plus de ne pas dispenser de leçons d'art pour assurer que les personnes arrivent dépourvues de formation, mais que pour maintenir l'originalité de l'art du Kuru il faut restreindre la possibilité de devenir artiste aux personnes peu ou pas scolarisées et n'ayant pas subi d'« *influences occidentales trop fortes* » (Maude Brown, 2009). La sélection se déroule ainsi dans trois *settlements* (Qabo, East Hanahai et West Hanahai), plus éloignés de Ghanzi, la capitale du district, et des principaux axes routiers. Ce déplacement géographique devait permettre de trouver ailleurs, en marge des centres, des personnes à même de « *correspondre au style développé au Kuru Art Project* » (Maude Brown). Toutefois, l'éloignement spatial de ces *settlements* (situés à environ 70 kilomètres de D'kar) va s'imposer comme une autre limitation : des six personnes retenues pour le stage de formation, aucune n'a intégré par la suite le Kuru Art Project.

III. QUAND L'ART VIENT À D'KAR

Évolution du nombre d'artistes actifs par année (1990-2017)

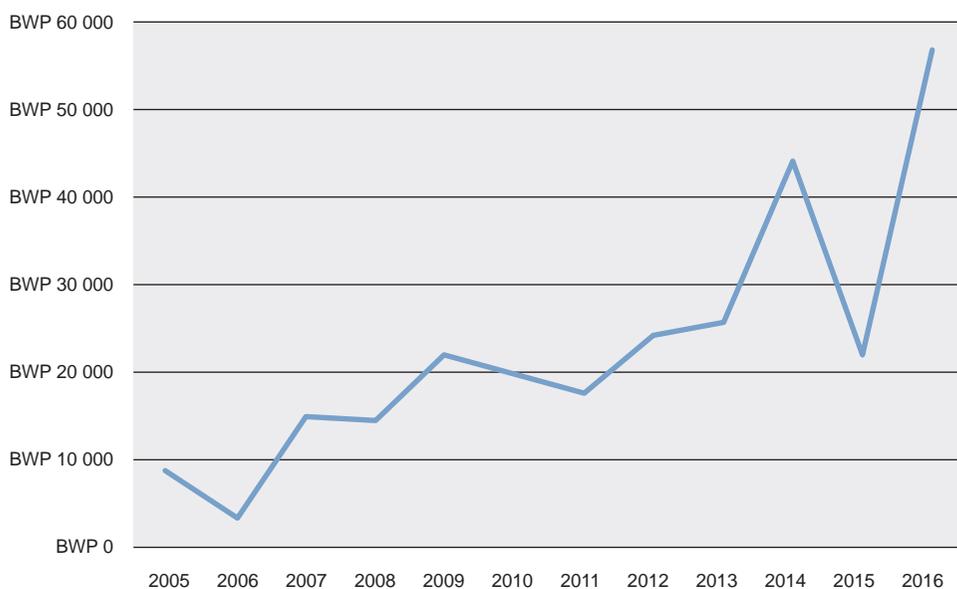


Depuis les débuts du Kuru Art Project en 1990, vingt-sept artistes, douze femmes et quinze hommes, s'y sont succédé au fil des années. Les arrivées de nouveaux artistes peuvent schématiquement être découpées en trois phases majeures. Entre 1990 et 1994, les personnes intègrent l'atelier au travers de démarches (postulations ou recommandations) individuelles. À partir de 1997 et jusqu'en 2005, les personnes qui rejoignent l'atelier sont majoritairement sélectionnées lors de stages organisés au Kuru Art Project. Onze des treize artistes qui faisaient partie du projet en 2017 ont rejoint l'atelier lors de ces deux premières phases (voir tableau récapitulatif des membres du Kuru Art Project p. 107). Après 2005, seules deux nouvelles personnes ont rejoint l'atelier, l'une sur demande spontanée et l'autre après avoir participé au stage de 2014.

L'échec de ce stage et la diminution du nombre d'artistes amènent en 2014 la coordinatrice à reconsidérer la politique de sélection et à envisager un assouplissement des critères afin de mieux intégrer les changements survenus: « Tu ne peux pas les empêcher de changer. Tu ne peux pas les garder dans une bulle. Leur vie change, et leur art change aussi. C'est comme ça » (Maude Brown, 26 mars 2015). Le Kuru Art Project change alors de formule et décide de proposer aux *non-traditional artists* de prendre part à deux stages sur des techniques de superposition avec la possibilité à la fin d'intégrer l'atelier. Trois d'entre eux (Phillip Morris, Jacob Camm et Ronny Khãx'a) participent à ces stages. Trois années plus tard, en juin 2017, une seule de ces personnes (Ronny Khãx'a) continuait encore à venir périodiquement à l'atelier.

L'art : une ressource économique valable ?

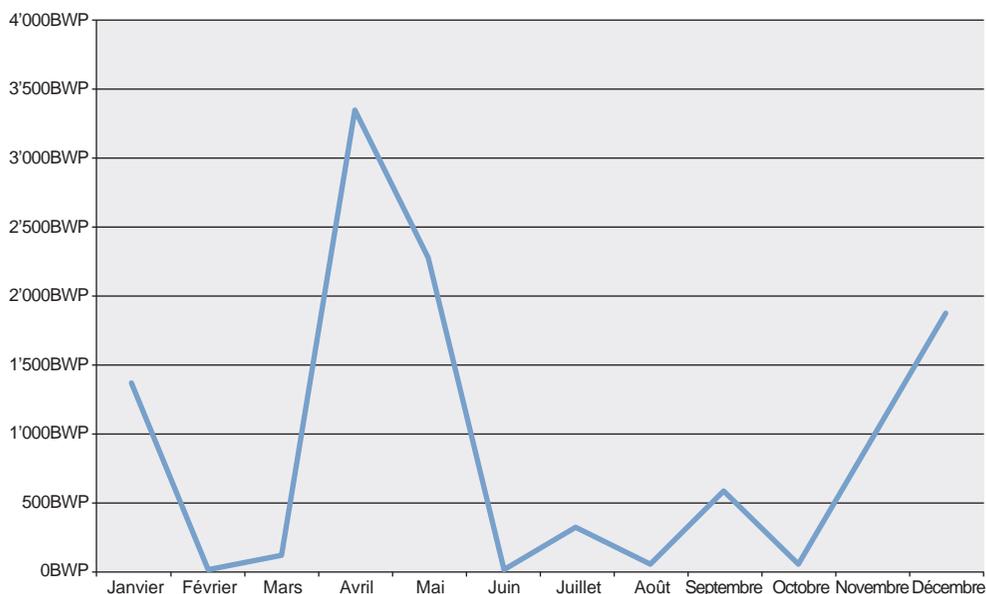
L'une des caractéristiques principales du métier d'artiste tel qu'il est exercé au Kuru Art Project est l'absence de régularité des revenus, qui varient de façon considérable d'un mois à l'autre et d'une année à l'autre (voir graphiques ci-après). En effet, seuls la coordinatrice, l'imprimeur et l'assistante administrative perçoivent un salaire mensuel ; les artistes reçoivent quant à eux un pourcentage des ventes qu'ils ont réalisées (50% au moment de cette étude, les 50% restant sont reversés au projet pour les frais de gestion et de matériels). Aussi le revenu de chaque artiste est-il directement annexé au nombre de peintures et de gravures qu'il ou elle a vendues ainsi que, dans une moindre mesure, à des sources ponctuelles telles que récompenses artistiques, versements de droits d'auteur ou commandes particulières. Ce qui le rend, par conséquent, à la fois irrégulier et incertain.



Le graphique présente les entrées d'argent (ventes et copyright) annuelles totales entre 2005 et 2016 (en BWP) pour un artiste qui a débuté en 2005. Si de manière générale, les revenus sont en augmentation, on constate également une irrégularité des entrées d'argent en fonction des années, pouvant varier de 3 500 BWP⁵⁸ à 56 000 BWP. À titre indicatif, le salaire annuel de l'assistante administrative était en 2012 d'environ 32 000 BWP, celui de l'imprimeur de 42 000 BWP et celui de la coordinatrice de 124 000 BWP.

⁵⁸ 10 BWP ≈ 1 CHF.

III. QUAND L'ART VIENT À D'KAR



Ce graphique intègre la somme des revenus par mois de l'un des artistes pour l'année 2013. On voit que les revenus se répartissent de façon très irrégulière au cours de l'année, avec notamment plusieurs mois de suite (juin à octobre) se déroulant avec de très faibles entrées d'argent. En effet, si la présence d'un espace permanent d'exposition et de vente à D'kar assure des rentrées régulières pour les artistes, en revanche les ventes importantes se font en général à l'occasion des expositions. Il arrive ainsi que plusieurs semaines, voire plusieurs mois, s'écoulent sans revenu. Pour cette raison et également parce que la majorité des artistes ne possèdent pas de compte bancaire, le projet d'art a mis en place un système d'épargne (la « Save box »), pour permettre aux artistes de déposer et d'économiser une partie de leur argent.

Pour cette raison, en fonction des mois, des années et des ventes, la majorité des artistes actuels sont obligés d'assurer, en plus de leur activité au projet d'art, d'autres sources de revenus. Hormis les rentes vieillesse que touchent plusieurs d'entre eux, une gamme relativement vaste de ressources est susceptible d'être mise en œuvre telles que : la vente d'artisanat, la participation à des compétitions sportives et culturelles⁵⁹, l'engagement dans des activités touristiques, le travail dans des fermes, la cueillette, la vente de produits

⁵⁹ Ces compétitions sont organisées annuellement par le Gouvernement au niveau communal, régional et national. Des prix sont distribués à chaque étape de la compétition.

de cueillette, ou encore l'engagement dans les comités⁶⁰ de la KFO ou de l'église. En plus de ces activités, la plupart des artistes bénéficient de programmes d'aides sociales gouvernementales, tel que le *Labour-based Public Works* (plus communément appelé *Drought Relief* engageant chaque mois des gens pour réaliser des travaux d'utilité publique), le *Livestock distribution scheme* permettant à tout adulte vivant dans un des *remote area dweller settlements* d'obtenir cinq têtes de bétail ou quinze chèvres, ou encore de subventions pour initier des cultures maraîchères. Au moment de cette étude, seuls deux artistes dépendaient exclusivement des revenus tirés de leur activité artistique pour vivre.

Pour un artiste débutant, l'incertitude des revenus est d'autant plus forte qu'il a un faible nombre d'œuvres à mettre en vente. Il s'écoule de ce fait nécessairement un laps de temps plus ou moins long entre les débuts au projet et la réception des premiers revenus. Par exemple, pour 2014, 2015 et 2016, les revenus annuels des cinq personnes ayant participé au stage de février 2014 se sont situés entre 0 et 1 600 BWP⁶¹. Pour quelqu'un au bénéfice d'un emploi, décider de se lancer dans une pratique artistique représente donc une prise de risque économique :

«Parce que l'art, personnellement, j'adore. Le principal problème est que je n'ai aucun soutien pour cela. Je ne peux actuellement plus faire de l'art. Je travaille pour des safaris. As-tu vu les vieilles personnes qui travaillent là-bas [au Kuru Art Project] ? Oui, ce sont celles qui travaillent toujours. Alors, nous, on ne peut pas travailler. [...] J'ai besoin de dessiner, j'ai besoin de l'art. Mais tu sais comment c'est. À cause de l'argent, à cause de la faim, il faut travailler. C'est ce qui m'a conduit là-bas d'abord à Maun et maintenant à Xanana. C'est la nécessité de vivre» (Bob Moleele, 10 novembre 2013).

Dans ce contexte, la production d'art peut, malgré les incertitudes économiques liées aux ventes, être considérée comme une ressource parmi d'autres pour assurer périodiquement des rentrées d'argent : *«Parce que je peux voir qu'il y a de moins en moins de places de travail, où nous pourrions être employés. C'est pour ça que je dois juste prendre le temps de faire mon art et peut-être que je peux réussir à vivre de mon art»* (Ronny Khāx'a, 6 mars 2014).

⁶⁰ Les membres des comités sont rétribués pour leur présence et participation aux séances. Le montant peut varier d'une organisation à l'autre, mais se situe généralement autour des 250 Pula.

⁶¹ Environ 160 CHF. À titre indicatif, 1 600 Pula correspondent à un peu plus d'un mois de salaire pour un employé de ferme.

Appropriations : des effets de la (re)production de la (non-)connaissance

Un art en marge des conventions : doutes et incompréhensions

Xgaiga Qhomatcã, artiste au Kuru Art Project depuis 1997: «*Quand ils organisaient encore des stages de sélection au projet d'art, ils ne cherchaient pas des gens qui faisaient de beaux dessins, ceux où tu peux reconnaître ce que la personne a dessiné. Ils cherchaient des gens comme moi, qui ne sont pas allés à l'école. [Il montre une photographie de lui devant l'une de ses linogravures lors de l'exposition *San artists of Botswana* à la LewAllen Contemporary Gallery (Santa Fe, 1999)] Cette gravure, c'est la seconde que j'ai réalisée. La première est un "très vieil âne" [expression traduite littéralement. Elle signifie que la gravure était ratée, laide]. Elle était vraiment très moche. Je me souviens aussi de la première gravure de X'aga, elle avait dessiné une femme, nue. On s'est tous moqué de son dessin. Elle a essayé de le détruire, mais Catharina [Scheepers] lui a dit: "Non, tu devrais le garder, certaines personnes vont aimer." »*



Dans ces propos de Xgaiga Qhomatcã, tenus alors qu'il parcourait une série de photographies d'archives du Kuru Art Project que j'avais sorties afin de les numériser, apparaissent plusieurs éléments de tension entre ce que lui ou d'autres ont réalisé et qu'il qualifie de «*laid*» et de «*maladroit*», mais qui est validé par la coordinatrice, et ce que lui-même considère comme «*beau*», et qu'il relie au fait de pouvoir «*reconnaître ce que la personne a dessiné*». Dans la suite de la discussion, rythmée par le défilement des photographies, Xgaiga Qhomatcã poursuit son argumentation en s'appuyant sur l'exemple de Q. Moses, artiste au Kuru Art Project de 1994 à 2001 et qui a décidé, en 2002, de partir pour devenir artiste indépendant à Gaborone, où il crée et vend depuis de l'art «*au style san*» (Moses, 10 juillet 2013).

*«Qāetcao [Q. Moses] faisait de beaux dessins, alors Catharina lui a dit: "Non, tu as appris à dessiner. On ne veut pas ce genre d'art ici." Puis Tamar [Mason] lui a dit exactement la même chose. Les deux [Catharina Scheepers et Tamar Mason] sont des artistes, alors peut-être qu'elles savent bien tout cela. Elles aiment les vieux dessins, ceux qui représentent des histoires avec des choses comme Q'aru qui peut être à la fois une plante et un être humain, ou parfois des animaux qui peuvent être aussi une personne. Elles ont pensé que les dessins de Qāetcao n'iraient pas avec les nôtres. Alors Qāetcao a commencé à diminuer la qualité de ses dessins. Il a commencé à dessiner des choses bizarres, pour essayer de faire comme nous autres. Peut-être qu'il s'est forcé à le faire, parce qu'il aimait l'art. [Il prend une photographie de la lithographie *Old people and spider* réalisée en 1992 par Qmao] Ce genre de gravures, c'est ce qu'ils aiment ici. En ce temps-là, les choses des Ncoakhoe n'étaient pas belles. Il n'y avait rien de beau, mais seulement nos histoires étranges, où les gens se transforment en animaux. Peut-être que c'est pour ça que maintenant notre art a ces drôles de formes»* (14 août 2013).

On appréciera ici toute l'ambiguïté des paroles de Xgaiga Qhomatcã qui tout à la fois reconnaît et délègue l'expertise artistique aux coordinateurs et en questionne en même temps la justesse des critères en y opposant d'autres valeurs – et tout particulièrement la «*beauté*» du réalisme. D'une part, son discours souligne, en effet, l'importance effective des jugements de valeur des coordinateurs. Plus qu'une simple affaire de goût, les valeurs et les attentes (esthétiques, herméneutiques et techniques) des coordinateurs sont liées à des effets concrets: préférence accordée aux personnes non scolarisées, interdit posé sur certains modes de représentation et nécessité d'adapter son style à celui du Kuru. De l'autre,



Qmao, *Old people and spider*. 1992.

Lithographie. 76,6 x 56,5 cm.

Xgaiga Qhomatcã s'inscrit en faux vis-à-vis des idéaux des coordinateurs. Pour lui, faire de «*beaux dessins*» nécessite d'avoir appris à dessiner, alors qu'il «suffit» de «*diminuer la qualité*» des tracés pour dessiner des formes «*étranges*» ou «*laid*», comme celles qu'il dit faire. Le principe de non-formation, valorisé par les coordinateurs sur la base d'un certain idéal artistique, ne semble ici pas être véritablement partagé et/ou compris par Xgaiga Qhomatcã, qui lui oppose d'autres critères esthétiques et techniques. Ce genre de conflits de valeurs n'est pas rare à l'atelier, où les artistes soulèvent régulièrement une différence de goût entre ce qu'ils ou elles aiment et ce qui est apprécié par le/la coordinateur-trice: «*Parfois, je ne comprends pas, si nous faisons quelque chose de vraiment beau, la coordinatrice nous dit: "C'est moche". Mais lorsque l'on fait quelque chose de laid, elle dit: "C'est vraiment beau". Moi, je sais ce qui est beau et ce qui ne l'est pas*» (Coex'ae Bob, 2 septembre 2013).

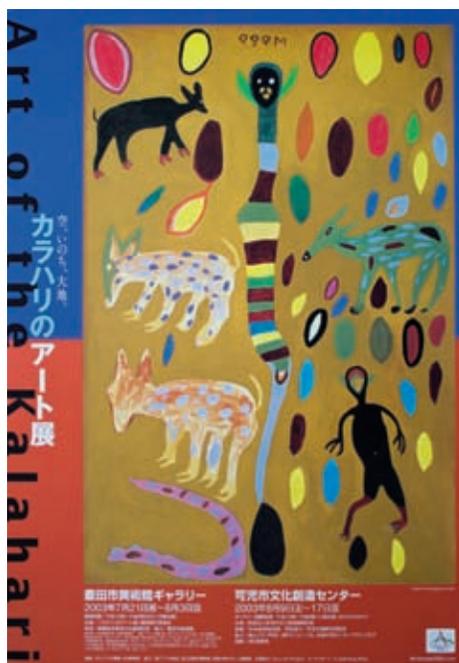
Xgaiga Qhomatcã situe ainsi l'expertise artistique en celles et ceux qui ont « *appris à dessiner* », alors qu'inversement ses quinze années de pratique ne semblent pas suffire à ce qu'il se reconnaisse une expertise en art. En effet, à D'kar, il semblerait que la définition de la pratique par une absence de connaissance suscite en retour chez certains des artistes des doutes réguliers quant à leurs compétences ainsi que des difficultés à se reconnaître et à être reconnus au niveau local en tant qu'experts dans ce domaine. De fait, l'un des enjeux du régime d'ignorance est qu'il se fonde sur une certaine représentation des San et trouve sa légitimité dans l'histoire de l'art moderne, mais qu'il ne fait pas nécessairement sens pour des personnes qui ne sont justement pas proches de ces valeurs. Aussi ce qui est conçu comme étant de l'art par les coordinateurs sur la base de concepts et de valeurs issus de l'histoire de l'art occidentale n'est-il pas nécessairement perçu comme de l'art par les artistes et les habitants de D'kar, dont les références et les valeurs diffèrent.

Après bientôt trente ans d'existence, il semblerait, en effet, que les conventions graphiques adoptées au Kuru Art Project ne se soient pas véritablement imposées au niveau local comme une référence en art. Au contraire et malgré les retombées économiques et sociales du projet, elles suscitent aujourd'hui à D'kar plus d'interrogations que d'admiration.

Dans certains cas, les ventes, les expositions ou les prix reçus sont pris comme signes d'un jugement positif de la valeur de ces objets. Ces signes extérieurs de reconnaissance peuvent alors doter les peintures et les gravures d'une certaine valeur, tout particulièrement aux yeux de personnes désireuses à leur tour de devenir artistes. « *Au début, nous nous moquions de leurs dessins. Mais ensuite, j'ai réalisé que les personnes de l'étranger aiment leur art. Des gens de différents endroits, des gens de partout, viennent ici et achètent leur art. C'est alors que j'ai enfin appris, ou que j'ai compris, que les gens aiment la façon dont ils peignent. Ils sont uniques. J'ai même vu des Chinois acheter leur art* » (Jacob Camm, membre des *non-traditional artists*, 6 mars 2014). Le succès des artistes génère alors parfois en retour une forme d'admiration. L'abandon des connaissances scolaires pour adopter le « style Kuru » peut même être interprété comme une étape essentielle du passage à l'art contemporain : « *Même Qāetcao Moses, quand il est arrivé ici, il a commencé à dessiner comme il avait appris à l'école. Mais ici [au Kuru Art Project], ils lui ont appris comment faire ce genre d'art contemporain. Et quand il est parti pour Gaborone, il n'a fait plus que ce style d'art et maintenant il est vraiment connu à Gaborone. Oui, vraiment.* » (Jacob Camm, 6 mars 2014).

Mais le plus souvent, les réactions que j'ai eu l'occasion d'observer durant mon séjour à D'kar dénotaient plutôt une forme de scepticisme vis-à-vis de l'intérêt esthétique et des qualités formelles de cet art. À cet égard, le poster d'exposition *Art of the Kalahari* que j'avais affiché dans mon salon à D'kar a suscité auprès de mes hôtes plus de perplexité et d'incompréhension que de réelle fascination.

«Leïla, est-ce que je peux te poser une question? En art, est-ce que c'est possible de simplement dessiner tout ce que tu veux? Celui-ci par exemple [elle désigne le poster Art of the Kalahari], on ne sait même pas ce qu'il a voulu représenter. C'est un homme, mais ça ne ressemble pas à un homme. Est-ce que c'est là ce qu'ils aiment?» (Nqose Tcgamku, 2 août 2013)



L'absence de souci de réalisme dans le choix des couleurs, les proportions, les perspectives ou encore l'orientation des sujets semblent, en effet, être un sujet récurrent d'incompréhension au sein de la communauté de D'kar. Mais, si certains, comme ici Nqose Tcgamku, insistent sur le trouble que suscitent en eux ces dessins, dont les raisons du succès leur échappent (*«Est-ce que c'est là ce qu'ils aiment?»*), pour d'autres, l'incapacité à comprendre ces images les amène à les rejeter et à remettre en question les compétences des artistes. Il n'est ainsi pas rare d'entendre

à D'kar des gens, et notamment les proches des artistes, employer le terme de «*laid*» pour qualifier ces images.

L.B.: «*Est-ce que tes enfants voient souvent l'art de Coex'ae [leur grand-mère] ?*»

Nicodemus [beau-fils de Coex'ae Bob]: «*Oui, ils le voient souvent. Mais, ils n'aiment pas, ils trouvent ça laid.*

– *Et qu'est-ce que dit Coex'ae ?*

– *Que ce sont ses peintures qui les nourrissent*» (11 février 2013).

Ces discours ne sont d'ailleurs pas inconnus des artistes, qui les reprennent et les reproduisent en des termes similaires.

L.B.: «*Est-ce que tu montres parfois ce que tu fais à tes enfants ? Qu'est-ce qu'ils en pensent ?*»

Cgoma Simon: *Mes enfants disent: "Notre mère doit beaucoup lutter pour vivre, c'est pourquoi elle dessine des choses affreuses." Et je leur réponds: "Ne dites pas ça! J'essaie de gagner de l'argent pour vous acheter de la nourriture et des habits."*» (27 août 2013).

Cette manière de déprécier l'art n'est pas sans évoquer les procédés d'insulte à la viande décrits chez les Ju/'hoansi comme moyen de maintenir une forme d'égalité entre les membres d'un groupe (LEE, 1979: 48-50). On peut, en ce sens, se demander dans quelle mesure la dévalorisation de l'art par les proches et par les artistes eux-mêmes n'est pas un moyen de conjurer les jalousies, que pourrait susciter un statut trop enviable (GUENTHER, 2000: 30-31). Ces mécanismes permettent à la fois d'éviter que les artistes n'acquièrent un statut supérieur aux autres (pouvoir économique doublé d'un pouvoir de représentation) et d'atténuer par la même occasion les pressions sociales exercées sur eux.

«*Je suis vieille maintenant et l'un de mes enfants doit rejoindre le projet d'art. Mais tous disent qu'ils n'aiment pas cela, parce que les gens sont jaloux. C'est comme ça en art, si des clients t'achètent beaucoup de choses, ensuite les gens ici vont en parler et commencer à détester la personne. Ce genre de jalousie se passe au projet d'art, mais aussi en dehors. Beaucoup de gens ne sont pas contents avec les artistes. Beaucoup me disent: "Tu travailles pour le projet d'art, alors tu as beaucoup d'argent. Donne-moi de l'argent!" Même les enfants, quand ils jouent, s'ils passent devant moi, ils me disent: "Mamae, Mamae, mari ne au te! [Grand-mère, grand-mère, donne-moi de l'argent!]"*» (Coex'ae Bob, 27 août 2013).

Néanmoins sans complètement exclure le rôle de ces mécanismes, d'autres facteurs doivent être pris en compte dans les critères d'évaluation interne de cet art. En effet, indépendamment des qualités esthétiques effectives ou non, déprécier un dessin implique nécessairement l'application d'un système de valeurs. En l'occurrence, il peut paraître quelque peu étonnant que les réalisations des artistes du Kuru Art Project, les seuls à D'kar et plus largement dans la région de Ghanzi à s'être imposés sur la scène artistique internationale, ne soient pas prises comme point de référence. En effet, indépendamment du régime d'ignorance soutenu par le projet, il aurait pu y avoir reconnaissance et transmission de connaissances – l'ignorance des conventions artistiques ne signifiant pas une absence de savoir-faire, l'un et l'autre ne se situant pas sur le même plan. Comme l'a souligné Marchand (2010: 12), la connaissance ne se limite le plus souvent pas à un contenu informatif qui serait passé d'une personne à l'autre via la parole, elle est *«réalisée dans l'instant: dans la communication et, plus généralement, dans l'interaction»*. Dès lors, l'environnement matériel, spatial et humain joue également un rôle dans la capacité des gens à s'intéresser à l'activité artistique et aux produits générés par cette activité.

Dispositifs spatiaux et perceptions sociales de la pratique

La volonté de promouvoir un art libre et non dirigé a amené à concevoir l'atelier comme un lieu d'expression et de création, plutôt que comme un espace de mise en œuvre d'un savoir-faire, susceptible d'être transmis. Cette conception se retranscrit en termes de dispositifs spatiaux et sociaux réfléchis pour garantir aux artistes des espaces-temps propices à la création, mais sans pour autant rendre visible au sein de la communauté leur pratique dans son déroulement quotidien. En effet, à D'kar, si l'objet d'art une fois fini est présent et visible dans de nombreux lieux (musée, bureaux, panneaux d'affichage, épicerie, restaurant), l'art en train de se faire est nettement moins visible et son accès restreint.

Situés le long de l'axe de la piste principale, les bâtiments du Kuru Art Project se trouvent au centre de D'kar, à proximité directe de zones d'activité et de passage important. L'atelier n'est, à cet égard, nullement isolé. Toutefois, pour prévenir l'intrusion de bétail laissé en stabulation libre dans le village, le projet a fait ériger une clôture autour du bâtiment.

Toute entrée dans l'atelier nécessite donc le passage de l'un des deux portails, séparant le projet de l'extérieur. Bien que ce type de dispositif spatial soit courant à D'kar, son usage demeure associé au fonctionnement des fermes et à une volonté de contrôle de la circulation des individus.

«Tu sais ce qui se passe, c'est que la plupart des gens ici ont travaillé ou travaillent encore pour des Boers. Sur une ferme, lorsque des Boers voient arriver un parent de l'un de leurs employés, ils demandent immédiatement : "Qui est-ce ? Qu'est-ce qu'il fait ? Qu'est-ce qu'il veut ?"»⁶² Les gens ont ça en tête. Maintenant, regarde au projet d'art, ils me connaissent. Si j'y vais, probablement que la coordinatrice va m'accueillir et même discuter un moment avec moi. Mais qu'est-ce que tu penses qu'il va se passer si par exemple K. y va ? Et qu'est-ce qu'il va se passer si c'est T. qui y va ? Je peux te dire que tous seront traités de manière différente. Je serai le bienvenu. Probablement que T. sera vu comme un étudiant et quelqu'un d'extérieur à la communauté, donc il suscitera une forme d'intérêt et les gens parleront avec lui. Mais, si c'est K., même si c'est quelqu'un de la communauté, il sera vu comme un mendiant ou un voleur. Il sera vu comme quelqu'un qui erre sans but, tuant le temps. Même si peut-être il passe simplement pour voir ce qui se fait, il sera ignoré. Il n'aura aucune discussion avec le patron» (Isaac Saul, coordinateur du Naro Language Project, 26 mars 2014).

Le dispositif spatial et social du projet d'art est ainsi interprété à partir de préconceptions des rapports entre «propriétaires fermiers blancs» et «employés naro». Les barrières physiques sont de ce fait susceptibles de devenir des barrières sociales, nécessitant pour pouvoir les franchir de décliner son identité, son but et ses attentes. Lors de mon séjour à D'kar, plusieurs personnes se sont ainsi montrées réticentes à l'idée de venir me rendre visite à l'atelier en disant avoir «*peur d'entrer dans des bureaux où se trouvent des Blancs*» ou encore d'avoir le sentiment que d'entrer les placerait automatiquement dans la position suspecte de «*quelqu'un en train de quémander quelque chose*».

Cette situation semble s'être renforcée après 2012 suite aux restrictions budgétaires et aux contrôles accrus sur la distribution du matériel. Privée de financement et en difficulté pour assurer les salaires des trois employés, la direction du Kuru Art Project a pris la décision

⁶² Les possibilités de résider sur les terres de l'intérieur du bloc de fermes de Ghanzi étaient conditionnées pour les Naro au fait d'être employés sur ces mêmes terres (GUENTHER, 1986a).

en 2012 de cesser tout achat de thé et de café pour les artistes. Bien qu'en 2017 la pause ait été réinstaurée, la distribution de thé et de café demeurait contrôlée. Ce changement *a priori* secondaire a pourtant eu des impacts importants en termes d'espace-temps de socialisation. En effet, la possibilité de partager une tasse de thé constituait pour beaucoup l'une des motivations principales pour passer à l'atelier: «*Honnêtement, le thé était ce qui nous faisait venir au projet d'art*» (Isaac Saul). La supprimer revient alors à supprimer une raison pour les proches et les amis des artistes de venir à l'atelier.

Inversement mais dans le même souci de gestion des dépenses, les artistes ne sortent que rarement le matériel pour dessiner, graver ou peindre hors de l'atelier. La pratique artistique se déroule principalement dans l'enceinte du projet d'art et demeure ainsi une activité largement invisible pour le reste de la communauté de D'kar.

Durant mon séjour à D'kar je devais aussi observer que dans les rares occasions au cours desquelles les artistes auraient pu montrer et transmettre leur savoir-faire, ce rôle était en général délégué à l'un des trois employés du projet. Ainsi par exemple, le stage organisé en novembre 2013 pour initier à l'art les enfants de la D'kar Primary School s'est déroulé hors de l'atelier et a été dispensé par la coordinatrice. Ce choix, rationnel par rapport aux prérogatives de chacun, ferme cependant à nouveau la possibilité d'un espace-temps propice au partage de connaissances. Qui plus est, en donnant à la coordinatrice le rôle de porteuse de connaissances, il vient signifier indirectement que l'expertise artistique ne se situe pas chez les artistes mais au niveau de l'institution.

Les dispositifs spatiaux et humains du Kuru Art Project semblent ainsi générer une forme de cloisonnement de l'activité qui, combinée avec les politiques de transfert partiel des connaissances et l'idéal affirmé de non-formation, n'est pas sans conséquences sur la perception de ce qui s'y passe. L'échange auquel j'ai assisté un jour du mois d'août 2013 entre Ndodonyane Ditsheko, imprimeur au Kuru Art Project depuis 2001, et Nqose Tegamku, qui m'accompagnait alors pour assurer une traduction du *naro* à l'anglais, est particulièrement révélateur des effets générés par ces limitations. Ce jour-là, j'avais commencé à montrer à Nqose Tegamku les diverses étapes du procédé d'impression. Comme Ndodonyane Ditsheko arrivait à ce moment-là, je lui ai proposé de poursuivre les explications à ma place. Mais il refusa radicalement: «*Non, non, non. Je ne montre rien*

à ces gens de D'kar, qui sont ici depuis des années, qui travaillent avec le Kuru et qui n'ont jamais montré aucun intérêt pour ça. Ils pourraient venir n'importe quand pour apprendre, pendant qu'on imprime avec les artistes. Mais ils préférèrent rester dans leur ignorance.»

Ce à quoi Nqose Tcgamku rétorqua: «*Ce n'est pas vrai. Ce sont les gens du Kuru, qui nous ont maintenus à l'écart et qui ont essayé de cacher ce qu'ils faisaient. Ils ne veulent pas qu'on voie. Surtout au début, les artistes ne voulaient jamais qu'on les regarde. Ils avaient peut-être peur, parce que comme l'a dit Cgoma leurs mains sont malhabiles, parce qu'ils n'ont jamais appris à dessiner. Même maintenant, si je les regarde peindre, la plupart s'arrêtent, comme Qgam l'autre jour lorsqu'il m'a vue derrière lui. Peut-être ils se cachent parce que leurs mains ne sont pas habiles et qu'ils ont peur que je me moque d'eux ou que je les juge. Mais tu vois, aujourd'hui Jan ne s'est pas arrêté même si on était là et qu'on le regardait peindre. Parce qu'il a appris à écrire, ses mains n'hésitent pas.»*

Même si cet échange s'est déroulé sous un mode joueur et non sans une forme d'exagération dramatique de part et d'autre, la réponse de Nqose Tcgamku évoquant «*la peur*» des artistes d'être moqués ou jugés et le caractère «*malhabile*» de leurs mains a de quoi surprendre. Non seulement leur art ne semble pas être vu comme une référence, mais qui plus est l'absence de formation artistique et scolaire (l'une et l'autre étant liées dans le discours de Nqose) valorisée au sein du projet est interprétée par Nqose Tcgamku comme un désavantage et une source de doutes et d'incertitudes.

De fait, ce qui ressort du discours de Nqose Tcgamku, elle-même accusée par Ndodonyane Ditsheko d'un désintérêt et d'une forme d'ignorance, est qu'elle appréhende la pratique artistique du Kuru Art Project exclusivement en termes d'absences: absence de connaissances artistiques, absence de connaissances scolaires, absence de maîtrise du geste technique. Dans l'«*ignorance*» de ce qu'il se passe à l'atelier, l'affirmation d'un art sans formation peut être alors interprétée comme une absence pure et simple, un manque par rapport à un ensemble déterminé de connaissances – la non-connaissance, contrairement à la connaissance, n'étant pas quelque chose de tangible, que l'on peut posséder ou désirer (BECK & WEHLING, 2012: 35).

La forme : l'art du Kuru à l'épreuve du réalisme

À défaut de structures favorisant une proximité physique et des contacts avec la communauté, l'initiation aux pratiques picturales et graphiques semble aujourd'hui passer pour la majorité des habitants de D'kar par l'école (primaire et secondaire). En l'absence d'autres référents, les dessins réalisés au Kuru Art Project sont ainsi évalués à l'aune des critères esthétiques appris à l'école et, en tout premier lieu, de leur adéquation naturaliste à un sujet réel. Les dessins «non réalistes», allant à l'encontre des conventions techniques et esthétiques apprises dans le cadre scolaire, sont jugés négativement, alors que réciproquement une bonne maîtrise des connaissances scolaires – à savoir la capacité à reproduire fidèlement un sujet donné et la maîtrise du geste technique – est hautement valorisée.

La non-maîtrise de l'écriture par la plupart des artistes et leur ignorance des conventions esthétiques sont considérées comme un désavantage, voire une honte, dans un contexte où les connaissances scolaires sont perçues comme une ressource essentielle et un symbole de maîtrise des codes et des techniques de la société moderne. Ce qui donne parfois lieu à des réactions fortement contrastées entre une survalorisation des dessins réalisés dans le cadre scolaire et un mépris de ceux réalisés au Kuru Art Project. Ainsi, l'un des fils de Coex'ae Bob me montra un jour une lithographie de sa mère qu'il avait reçue comme présent au moment de son départ de l'ONG. En sortant le tableau, dont la vitre avait été cassée et le passe-partout décoré par les enfants avec des cercles de couleurs orange et rouge, il me dit d'un air dépité : *«Cet horrible lion! Je ne me souviens même pas l'avoir choisi.»* Son épouse lui rappela alors qu'il l'avait bel et bien choisi pour que Coex'ae Bob puisse toucher l'argent de la vente, puis ajouta à mon égard : *«Tu sais, tous nos enfants sont doués en dessin. Ils savent tous comment dessiner les choses telles qu'elles sont. Ils peuvent tout dessiner. Attends, je vais te montrer les dessins de mon fils. Tu vas voir, ils sont superbes. Il a suivi des cours de dessin à l'école.»* Elle me montra alors une série de dessins dépeignant des voitures et des animaux, dans un pur style réaliste.

Les artistes se retrouvent ainsi pris entre les jugements de valeurs des coordinateurs (qui s'appuient sur une certaine conception de l'art) et les jugements émis par leur entourage, prenant comme fondement ce qui, à D'kar, est largement reconnu comme un pôle de connaissances : l'école. La coexistence de ces deux systèmes de valeurs antithétiques et externes est génératrice de tensions et parfois de doutes pour les artistes, étant

donné que le respect de l'un des systèmes signifie le risque d'être frappé d'incompréhension, de désintérêt voire d'une forme de dévaluation (« *ils n'aiment pas* ») à l'intérieur de l'autre système.

L.B.: « *Est-ce que tu penses que les gens ici [les habitants de D'kar] comprennent ce que tu fais et que ça les intéresse ?* »

Jan Tcega John: « *Certains comprennent ce que l'on fait et sont intéressés, mais d'autres, ils ne s'en préoccupent même pas, ils n'aiment pas notre art. Quand je dis que certains ne sont pas intéressés et qu'ils n'aiment pas, je veux dire que par exemple, si tu dessines un koudou [Tragelaphus strepsiceros], pour eux la couleur doit être la même que celle de l'animal. Ils vont juste penser à quelqu'un capable de dessiner les animaux comme ils sont, avec leurs véritables couleurs. C'est pourquoi ils ne s'intéressent pas à ce que l'on fait. Ils veulent que tu dessines l'animal comme il est, de façon réaliste.* »

Dans une configuration où les connaissances artistiques sont considérées comme extérieures à eux, l'idéal de non-connaissance qui devait ouvrir à un espace de liberté et à un champ d'action inédit dans le contexte postcolonial de D'kar est susceptible d'être interprété par les artistes comme un désavantage, voire comme une limite à la création.

« *Nous ne sommes jamais allés à l'école, c'est pourquoi nos mains ne sont pas habituées à dessiner et nous dessinons des choses aux formes étranges. Je pense que ce que nous faisons est joli, mais c'est difficile de le faire, parce que nous n'avons jamais appris à écrire* » (Cgoma Simon, artiste au Kuru Art Project depuis 2005, 2 août 2013).

Dès lors, l'absence de formation artistique et/ou scolaire associée d'un côté à des valeurs de liberté, d'originalité et de créativité peut inversement être également reliée à de la maladresse, à des difficultés à dessiner et à la réalisation de formes étranges, voire laides. Ainsi, un critère positif peut devenir négatif, un avantage un désavantage, une compétence une incompétence.

Le contenu : « Tu dois connaître beaucoup d'histoires »

À un tout autre niveau, dans ses discours, Xgaiga Qhomatcã souligne le goût des coordinateurs pour les histoires naro (*huwa ne*) (cf. p. 132). Sans être rares, les histoires ne sont pourtant pas un sujet de représentation fréquent. En revanche, il s'agit d'une thématique qui est abordée régulièrement à l'atelier dans le cadre d'ateliers thématiques

ou de commandes autour du thème du mythe. De fait, seule une minorité (moins de 4 %) des tableaux représente explicitement une histoire. Parmi ces 4 %, plus d'un tiers ont été réalisés sur commande⁶³ ou à l'issue d'un stage d'illustration. Les propos de Xgaiga Qhomatcã peuvent ainsi se comprendre comme une certaine lecture des attentes placées sur lui en termes de contenu.

Toutefois, les histoires naro sont également un domaine dans lequel Xgaiga Qhomatcã se reconnaît et est reconnu en tant qu'expert à D'kar. Ce dernier est même une figure de référence pour certains habitants de D'kar, qui connaissent ses histoires favorites et apprécient ses talents de conteur. Alors que Xgaiga Qhomatcã peine à se reconnaître une expertise dans le champ de l'art, on peut se demander dans quelle mesure l'importance accordée aux contenus narratifs ne s'inscrit pas également dans une tentative de sa part de transférer vers l'art un champ d'expertise pour lequel il est d'ores et déjà reconnu et valorisé⁶⁴.

De fait, si à D'kar l'expertise artistique n'est pas reconnue aux artistes du Kuru Art Project, en revanche ils se reconnaissent et sont reconnus pour leur connaissance des histoires et plus largement des «traditions culturelles naro» : «*Cet art est la mémoire de nos aînés*» (Bob Moleele, 10 novembre 2013). Aussi, contrairement aux doutes exprimés quant à la forme, le contenu des peintures et des gravures n'est-il pas remis en question. Au contraire, il constitue pour beaucoup la valeur de l'*art Kuru*.

*«Si tu regardes les dessins de Xgaiga ou de l'une des autres vieilles personnes, ils ont tous un fil, il y a toujours une histoire qui l'accompagne. Ils nous racontent une histoire. Si Xgaiga dessine un éland [éland du Cap, *Taurotragus oryx*], ce n'est pas juste un éland. Tu sais qu'avec cet éland, Xgaiga peut également vouloir évoquer une danse traditionnelle ou la manière de chasser un éland. Ils ont des histoires»* (Isaac Saul, 26 mars 2014).

⁶³ Le Naro Language Project a notamment commandé à deux reprises des linogravures pour illustrer des recueils d'histoires naro.

⁶⁴ Il est d'ailleurs l'un des artistes à avoir le plus souvent dépeint des histoires naro dans ses tableaux. Sur un total de quatre-vingts peintures et gravures de Xgaiga Qhomatcã enregistrées dans la base de données, il a été possible d'identifier, sur la base des titres, des discours de Xgaiga Qhomatcã ou du contexte de réalisation, neuf (11 %) œuvres représentant une histoire naro.

La qualité d'un dessin n'est donc pas uniquement rattachée au degré de réalisme de ce dernier. Au contraire, bien représenter une chose nécessite également de bien la connaître, de sorte qu'une représentation d'un animal ou d'une plante ne soit pas juste un animal ou une plante mais un élément de la culture naro qui fasse sens à l'intérieur d'un ensemble culturel plus vaste. Dans cette perspective, faire de l'art nécessite une bonne maîtrise des «traditions culturelles naro», dont l'art vient donner une représentation :

«Pour être un artiste, tu dois te réveiller chaque matin avec une nouvelle idée en tête que tu peux ensuite transposer sur le papier, c'est bien ça ? Pour ça, tu dois connaître beaucoup d'histoires. Tu dois te souvenir de beaucoup d'histoires, parce que chaque dessin montre une histoire» (James Freddy, coordinateur de Komku Trust, 9 novembre 2013).

En ce sens, les artistes sont vus à D'kar comme une ressource auprès desquels il est possible «d'apprendre des histoires». Et leur capacité à créer provient précisément de leurs vastes connaissances culturelles qui font qu'ils n'ont pas besoin de copier dans des livres, puisque tout est «dans leur tête» et qu'«ils connaissent tout sur leur culture». Ce point de vue est d'ailleurs repris et relayé par la plupart des artistes qui disent effectivement avoir un rôle de pérennisation et de transmission des connaissances vis-à-vis de la communauté.

«En tant qu'artiste, je dois montrer aux autres l'importance de ce que je fais. Parce que si tu es un artiste, tu connais l'importance des arbres, comme par exemple les kg'om [Grewia sp.]. Si tu n'es pas un artiste, peut-être tu ne le sais pas et tu vas abattre un arbre et gaspiller cet arbre. À D'kar, je dois montrer aux autres membres de la communauté que nous pouvons vivre de toutes les plantes qui nous entourent. Comme avec tcg'au [Talinum crispulatum], tu peux manger cette plante, et cette plante te fera vivre» (Jan Tcega John, 15 mars 2014).

En revanche, ces mêmes connaissances sont généralement déniées aux jeunes générations qui ont été scolarisées et auxquelles on ne reconnaît pas la même fonction socioculturelle. «Les jeunes dessinent ce qui leur est proche, ce qu'ils voient dans leur environnement direct.» (Isaac Saul, 26 mars 2014). Au contraire, il semblerait que connaissances scolaires et connaissances «traditionnelles» soient conçues à D'kar dans un rapport inversé l'un à l'autre: la connaissance de l'un des systèmes impliquant réciproquement la non- (ou mé) connaissance de l'autre.

Ainsi, les discours sur l'«*art du Kuru*», comme il est le plus souvent appelé à D'kar, font apparaître non seulement une incompréhension de la valeur accordée à ces objets, mais également une image relativement stéréotypée, construite à partir d'une opposition entre les valeurs scolaires et celles attribuées au projet d'art. Cette incompréhension doublée du jeu d'oppositions, appliquée de manière relativement systématique à tous les aspects (technique, forme, contenu et même vécu des artistes), n'est pas sans effet sur la capacité des jeunes personnes scolarisées à s'identifier et à se projeter dans le rôle d'artistes sans contemporains.

Kuru art versus *non-traditional art* : jeux d'oppositions

La création en 2005 du groupe des *non-traditional artists* semble avoir si ce n'est initié, pour le moins renforcé ce processus de dichotomisation entre deux catégories d'art et d'artistes. Alors que la présence de trois artistes du Kuru Art Project aux stages pour les *non-traditional artists* aurait pu servir de pont et amorcer une nouvelle dynamique au projet, ce nouveau groupe a été présenté, perçu et défini comme séparé de l'art du Kuru : avec un autre nom, un autre espace, un autre style. En effet, même si personne ne se souvient de l'origine de l'appellation *non-traditional artists*, cette dernière n'en est pas moins venue marquer une rupture entre quelque chose de l'ordre du non-traditionnel et quelque chose d'autre qui relèverait par opposition d'une tradition.

Bien que la politique de sélection des artistes n'ait jamais été appliquée de manière stricte, la création de ce groupe en 2005 semble avoir concrétisé l'idée d'une différence fondamentale et inconciliable entre les artistes du Kuru Art Project et les jeunes personnes scolarisées. Dans leurs discours, les *non-traditional artists* soulignent l'idée d'une exclusivité du projet d'art qui est, selon eux, réservé aux «*vieilles personnes non scolarisées*» : «*Il arrive que des jeunes d'ailleurs viennent demander de rejoindre le projet d'art, mais je pense que maintenant les gens ici ont compris que l'art du Kuru est seulement réservé aux artistes âgés et non scolarisés*» (Ndodonyane Ditsheko, imprimeur au Kuru Art Project depuis 2001 et membre du groupe des *non-traditional artists*, 8 novembre 2013).

Ce sentiment d'exclusivité s'accompagne d'une insistance sur l'incompatibilité entre deux styles différents et deux types d'artistes différents, dont la mise en présence est susceptible de générer des frictions : «*Parce que*



Thamae Kaashe, *Man on a donkey*.
2009. Pointe sèche.



Gamnqoa Kukama, *Man riding a horse*.
2000. Linogravure. 20 x 16 cm.

tu vois, tu ne peux pas vendre ces deux types d'arts l'un à côté de l'autre. Il y a comme une friction entre eux. Tu vois par exemple cet âne, si un client le voit et qu'il aime comme il est dessiné, il ne va pas acheter l'art du Kuru, parce qu'il va être perturbé par la vision de ce dessin d'âne et la comparaison entre les deux» (Ndodonyane Ditsheko, 8 novembre 2013).

Si la création de leur groupe résulte initialement de la politique du Kuru Art Project et du sentiment d'en être exclus, l'idée d'une différence fondamentale était au moment de cette étude largement reprise et affirmée par l'ensemble des *non-traditional artists*, qui dressait alors une vision stéréotypée, voire caricaturale, de l'«art du Kuru».

Phillip Morris: «*Notre art n'a jamais été envoyé à l'étranger. Ils nous ont dit que c'était seulement un stage et que notre art n'était pas prêt à être exposé. Ils envoyaient seulement "l'art de l'âge-de-pierre" [stone-age art].*»

L.B.: «*Qu'est-ce que tu veux dire par "l'art de l'âge-de-pierre" ?*»

P.M.: «*L'art fait par les artistes du projet d'art, où tu ne peux pas reconnaître quel oiseau a été dessiné. Tu vois une forme, mais elle ne représente aucun animal particulier. Je leur ai déjà demandé pourquoi ils dessinent comme ça, ils m'ont répondu qu'ils en ont rêvé et que lorsqu'ils se sont réveillés, ils l'ont simplement dessiné. Alors j'ai pensé que c'était*

une sorte de talent de Dieu. Ils l'ont tout simplement. Ils peuvent rêver de quelque chose et en faire ensuite une image. Tout l'enjeu, c'est de savoir jouer avec les images» (26 novembre 2013).

Dans les discours des *non-traditionnal artists* se dessine ainsi une démarcation nette entre, d'un côté, un «*art de l'âge de pierre*», qui serait réservé aux femmes, âgées, non scolarisées, réalisant des dessins dénués de perspectives qui proviennent directement de leur imagination et s'inspirent des histoires anciennes, et de l'autre, un art réaliste conçu par des jeunes hommes scolarisés et considéré comme un art non traditionnel.

«Parce que tu sais, il y a le “flat art”, c'est-à-dire l'art du Kuru. C'est ce que font les vieilles femmes, qui ne sont jamais allées à l'école. Notre art était quelque chose de beaucoup plus ciblé [focused]. C'est un art qui se focalise sur quelque chose. Par exemple, je vais prendre une photo de toi et te dessiner ensuite exactement comme sur la photo. À la fin, le résultat est semblable à celui de la photographie. C'est ce que nous faisons. Mais les aides sont seulement pour le “flat art” des vieilles femmes. Cet art du Kuru est pour les personnes non scolarisées, comme les vieilles, vieilles, vieilles personnes. Et ensuite, il y a l'art avec une formation» (Bob Moleele, membre du groupe des *non-traditional artists*, 10 novembre 2013).

L'affirmation d'une telle vision dichotomique a des conséquences directes sur les façons pour les jeunes générations d'envisager la possibilité de poursuivre leur activité artistique. À deux styles d'art correspondent deux alternatives: l'une implique de devenir artiste indépendant ou de former un groupe autonome, l'autre de rejoindre le projet d'art en s'alignant sur le «*style Kuru*». Dans un cas, l'effet est restrictif – les personnes ne pensent pas pouvoir se rattacher au Kuru Art Project. Dans l'autre, l'effet est prescriptif – intégrer l'atelier est lié au fait de se conformer au «*style Kuru*».

Faire de l'art dans le « style Kuru » : un travail de purification

Paradoxalement, les principes mis en place pour garantir une liberté créatrice et pour favoriser la confiance en ses propres moyens d'expression sont considérés tant par les artistes du Kuru Art Project que par les *non-traditionnal artists* comme ayant une valeur prescriptive.

« Dans cet art, le vrai art, je ne peux pas représenter les choses comme tu les vois. Si je veux par exemple te dessiner, je ne peux pas te faire comme tu es vraiment, par exemple en utilisant les ombres ou en reproduisant les traits du visage. Alors que dans l'art non traditionnel, je peux dessiner la personne comme elle est. Même les arbres, je peux les dessiner exactement comme ils sont. » (Jan Tcega John)

Sans que cette contrainte formelle ne soit jamais explicitée par la direction du projet, la construction de l'idée que le succès de l'art san contemporain est lié à un ensemble bien défini de caractéristiques formelles fait que les artistes cherchent à se conformer à ce qu'ils pensent avoir compris des attentes et des goûts de la coordinatrice et par extension du public. Pour Jan Tcega John, créer dans le « style Kuru » s'accompagne ainsi d'une série d'interdits graphiques (« je ne peux pas »). Une situation dont il souligne toute la dimension paradoxale en mettant en miroir les idéaux des concepteurs et les contraintes qu'il constate dans la pratique : « Quand Catharina [Scheepers] est venue ici, elle nous a dit qu'un artiste doit être libre de faire ce qu'il veut. [...] Actuellement, nous sommes libres, mais il y a des choses que nous ne pouvons pas faire. » (14 mars 2014)

Pour les jeunes personnes scolarisées, cette conception de l'art du Kuru implique de remplacer une présence (les connaissances scolaires) par ce qui est conçu comme une absence (l'ignorance des conventions artistiques définies et comprises à partir de celles apprises à l'école). Elles doivent ainsi en quelque sorte apprendre à désapprendre. Une démarche qui n'est pas nouvelle en art, mais qui passe ici spécifiquement par un filtrage des signes associés à la modernité et à l'Occident. Aussi, alors même qu'il y a aspiration à une forme de modernité se caractérisant par une série de codes transmis par la société (en premier lieu l'école), le passage à l'une des pratiques générant le plus de succès et de revenus (et par conséquent liée à l'idée d'un futur meilleur) nécessite-t-il de renoncer à certains codes, valorisés par ailleurs comme les clés du développement. Le passage à l'art san contemporain s'assimile alors à un travail de purification, au sens donné par Latour (1991 : 21), à savoir un processus au terme duquel « deux zones ontologiques entièrement distinctes » (le Grand Partage) sont créées au travers d'une mise à distance continue de tout contenu hybride.

Ronny Khāx'a : « Je dois faire des dessins qui sont un peu difficiles pour moi à réaliser. Peut-être que c'est difficile, parce que je suis habitué à la manière de dessiner de l'art moderne. Si je dessine un animal, il doit ressembler à l'animal réel. Mais ce que j'ai appris, c'est que je dois

dessiner des animaux qui sont dits être tel ou tel animal, alors qu'ils ne leur ressemblent pas sur le dessin. »

L.B. : *« Et comment tu le vois ? »*

R.K. : *« C'est un peu difficile pour moi. »*

L.B. : *« Mais, tu penses que tu dois le faire ? »*

R.K. : *« Oui, je pense que je le dois. »*

L.B. : *« Pour quelles raisons ? »*

R.K. : *« Parce que c'est de l'art contemporain. [...] C'est seulement que je suis habitué à cet art moderne. Maintenant, je dois continuer, pour que j'arrive à changer mes dessins du moderne à ces vieux dessins [old hands drawings]. Nous devons juste donner le nom de l'animal, même s'il ne ressemble pas à l'animal réel. Il est nommé d'après cet animal. J'aime cet art, parce que c'est un peu difficile pour nous, les jeunes, de faire cet art des vieilles personnes, car on a l'habitude de ces dessins réalistes. Donc, c'est un très bon point pour eux. »*

L.B. : *« Quand tu dessines, est-ce que tu t'inspires de ce que font ces vieux artistes ? »*

R.K. : *« Même la manière de colorier ce qu'ils ont dessiné est inspirante. Si un sujet qu'il nomme est rouge, ils utilisent la couleur verte pour faire cette peinture. Donc, oui, ils m'inspirent, parce qu'ils n'utilisent pas les couleurs fidèlement pour représenter l'animal comme il est vraiment. »*

L.B. : *« Qu'est-ce que tu penses faire ensuite ? »*

R.K. : *« Je pense que si je fais la plupart de mes peintures comme les coordinateurs les aiment, alors peut-être que j'aurai un bon avenir. Parce que je pense que l'argent que je peux obtenir de mes dessins peut m'assurer un bon avenir. Je suis encore jeune, peut-être qu'un jour je serai l'un des artistes que les coordinateurs choisiront pour voyager hors du Botswana. Oui, je pense, qu'un jour je serai l'un d'eux. » (6 mars 2014)*

Dans les tentatives de Ronny Khãx'a pour définir l'art san contemporain, il ressort que pour être contemporain, il faut se distancier de la modernité pour renouer avec les «*old hands' drawings*», «l'art des vieilles personnes». Ainsi contrairement à ce à quoi l'emploi du terme de «contemporain» renvoie, être contemporain n'est pas défini par Ronny Khãx'a comme une inscription de soi dans le présent, mais comme une projection de soi dans le passé. Pour *fonctionner* comme art san contemporain – autrement dit être exposé, reconnu et acheté en tant

que tel – l’art se doit de se faire le reflet de l’absence de contact avec l’esthétique occidentale et, en tout premier lieu, avec le réalisme. Il est attendu au contraire qu’il exprime une forme de naïveté visuelle, caractérisée par une absence de perspective, un manque de proportion et une incongruité des couleurs.

Pour autant, ce que Ronny Khāx’a met également en évidence est que la production d’un art qui corresponde au « style Kuru » ne se borne pas à abandonner des connaissances scolaires pour renouer avec un élan créatif spontané, mais nécessite un véritable apprentissage, « difficile ». Cet apprentissage concerne aussi bien le rendu formel que les connaissances liées au contenu qui, pour correspondre à l’idée d’un art « authentiquement bushman », doivent inclure une certaine image de la flore et de la faune du Kalahari.

L.B. : « *Qu’est-ce que tu préfères dessiner ?* »

Jacob Camm : « *Pour moi ?* »

L.B. : « *Oui.* »

J.C. : « *Si c’était moi, que moi, déjà à l’école primaire, je dessinais des avions, des visages, des arbres, oui des arbres et des herbes. Je n’ai jamais été très bon en dessins d’animaux [rires].* »

L.B. : « *Mais j’ai remarqué pendant le stage que tu as principalement dessiné des animaux.* »

J.C. : [rires] « *Oui, ça, j’ai juste commencé à m’y intéresser.* »

D’un certain point de vue, cette démarche de mise à distance volontaire des caractéristiques picturales rattachées à l’art moderne et d’apprentissage du « style Kuru » s’apparente ici à une forme d’essentialisme stratégique (SPIVAK, 1990 : 11), au travers duquel une identité est performée pour un public externe sur la base des codes et des attentes de ce dernier dans le but de servir des intérêts économiques et/ou politiques, en l’occurrence s’assurer « *un bon avenir* ». La reproduction des qualités rattachées à l’art contemporain peut ainsi être volontairement adoptée comme une stratégie afin d’assurer une reconnaissance sociale et des retombées économiques.

Ainsi, par exemple, lors d’un entretien filmé en vue d’un documentaire destiné à accompagner une exposition en Europe, Jan Tcega John est venu exposer dans les détails les divers usages d’une plante médicinale figurant dans l’une de ses gravures. Pourtant, cette plante, devait-il m’expliquer hors enregistrement, ne lui avait été montrée que récemment. Lui-même ne

l'avait encore jamais utilisée, parce qu'il «*peut être dangereux d'utiliser une plante médicinale sans la connaître*».

Néanmoins tout en performant l'image d'un savoir culturel san (sans posséder spécifiquement ces connaissances pratiques au préalable), Jan Tcega John aura effectivement appris d'un point de vue théorique les usages de cette plante, dont il a d'ailleurs cueilli les racines pour les ramener chez lui. Par le biais de cet exercice de représentation de «sa culture», il en vient à solliciter effectivement des connaissances et, ce faisant, à en favoriser la circulation, la pérennisation de même qu'une forme de réappropriation créative.

Dépeindre des scènes nostalgiques de chasse et de cueillette remplit ainsi un réel rôle de commémoration, au cours duquel un savoir est réactivé, remémoré et reproduit: «*La raison pour laquelle je dessine principalement de la faune sauvage, c'est parce que ma mère m'a appris que ces animaux sont nos animaux. Les autres personnes qui vivent de façon moderne sont celles qui élèvent du bétail et des chèvres. Mais nous, nous vivons avec ces animaux sauvages. Nous savons comment et où les chasser, nous connaissons leur période de reproduction. Dieu nous a créés avec ces animaux. Ce sont nos animaux. C'est pour ça que je ne peux pas les oublier, que je dois me souvenir du temps où nous vivions avec ces animaux. C'est pour ça que je n'oublierai jamais cette vie*» (Jan Tcega John, 16 mars 2014). Pour Jan Tcega John, convoquer des connaissances de la flore et de la faune est de la sorte conçu comme un moyen de perpétuer une mémoire, de se souvenir de ce qui lui est propre, de ce qui le différencie, de ce qui constitue son identité historiquement mais aussi présentement. La reproduction de stéréotypes culturels amène ainsi Jan Tcega John à remodeler son rapport au lieu et à son identité. L'intérêt porté à ses connaissances par un public tiers l'amène en retour à reconsidérer la valeur et l'intérêt de sa «culture» et de sa «différence». Des caractéristiques jusqu'alors dévalorisées se retrouvent ainsi réinvesties, exacerbées et réaffirmées en tant que différences et richesses culturelles, la pratique artistique devenant un lieu à partir duquel se dessine une définition positive de ce qu'est «être San».

Cependant, le travail de purification implique également un risque de s'enfermer dans un style, définit comme «san» ou «art du Kuru» et se caractérisant par l'absence de marque de contact avec l'esthétique moderne. Ce qui devait être au départ un moyen d'expression et de création libre est susceptible aujourd'hui de se retrouver figé dans un

idéal d'authenticité défini d'après un certain nombre de caractéristiques stylistiques et thématiques, conçues comme répondant à l'idée que le public se fait d'un art bushman. Les artistes deviennent alors acteurs d'une forme de réification de la «culture san», amenant à convertir leur savoir et leur système de représentation en capital culturel, mobilisé à des fins économiques. Érigé en tradition, le «style Kuru» peut à son tour devenir une contrainte pour les individus amenés à s'interdire de créer hors des canons de l'art san contemporain et susceptibles de se retrouver bloqués dans la performance d'une image de la *San-nitude* (COMAROFF & COMAROFF, 2009 : 94-95), qui ne fait pas nécessairement sens vis-à-vis de leur propre vécu.

«Je ne sais pas pourquoi ils continuent encore à dessiner ces vieilles choses. Ils pourraient représenter leur vie. Ils pourraient faire des choses modernes. Moi, j'aime l'art, parce qu'avec l'art tu peux montrer nos vies d'aujourd'hui, tu peux montrer ce qu'il se passe, tu peux véhiculer des informations. Nous avons un passé, mais nous vivons dans le présent. Ils doivent le montrer. Avant, on avait nos propres croyances et nos propres histoires, mais aujourd'hui, même si c'est encore là, la majorité d'entre nous va à l'église. Pourquoi ils ne le montrent pas ? Pourquoi ils dessinent toujours ce qu'ils faisaient avant ? Je pense qu'ils devraient montrer la vie présente, pour que leurs dessins nous parlent. Par exemple, on avait l'habitude avant d'aller chez les docteurs traditionnels et d'être soignés par eux, mais maintenant tous, nous allons à la clinique et tous nous obtenons des soins que nous ne pourrions pas avoir auprès des docteurs traditionnels. Je pense juste qu'ils n'ont pas d'idées de ce qu'ils peuvent faire» (Nqose Tcgamku, 6 novembre 2013).

Ce qui dans un contexte donné ouvrait un espace de liberté peut être vécu, en l'absence de redéfinition, comme un ensemble de prescriptions ayant des effets quelque peu suspensifs du point de vue de l'expression individuelle et de restriction graphique du champ des possibles. Il est à cet égard intéressant de relever que deux des *non-traditional artists* qui n'ont pas pris part aux stages de 2014 situaient leur spécificité dans la volonté et la capacité à être autonome : «Non-traditional artists signifie que nous sommes autonomes» (Bob Moleele, 10 novembre 2013). Être un artiste non traditionnel était alors assimilé à la capacité de pouvoir gérer soi-même l'ensemble des connaissances nécessaires à la production d'art. La maîtrise des conventions esthétiques, la gestion financière ou encore la

connaissance des réseaux d'acheteurs et de galeries étaient définies comme des compétences indispensables pour devenir indépendant.

«Nous aurions vraiment pu aboutir à quelque chose, parce que nous étions capables d'être à notre propre compte. Nous n'avions pas besoin d'un directeur. Nous étions jeunes et frais. Nous aurions pu obtenir des aides du Gouvernement. Nous étions forts, parce que nous étions un groupe d'individus» (Ndodonyane Ditsheko, 8 novembre 2013).

L'émancipation d'une structure mise en place et maintenue par des coordinateurs externes passe ainsi précisément par l'apprentissage et la maîtrise des codes et des savoirs des mondes de l'art occidentaux. Dans un renversement, les connaissances artistiques peuvent alors être associées à des valeurs de liberté, d'autonomie et *d'empowerment*.

IV. Traduire la pratique

De l'usage des conventions

Parallèlement à la question des politiques de la connaissance développée dans le chapitre précédent, un autre aspect important quant au transfert du concept d'art à D'kar tient à la mise en œuvre de toute une série de conventions destinées à ce que les objets réalisés dans ce nouveau cadre puissent être identifiés en tant qu'objets d'art. En effet, si la pratique artistique nouvellement introduite à D'kar avait avant tout été pensée par ses concepteurs comme un moyen de renforcer l'autonomie et l'estime de soi des populations locales au travers d'un développement économique, culturel et identitaire, la réalisation effective de ces objectifs impliquait, pour ce faire, d'assurer d'abord la reconnaissance des objets ainsi créés et de leurs auteurs, respectivement en tant qu'objets d'art et artistes, sur la scène artistique internationale.

La mise en place du projet d'art s'est, de la sorte, accompagnée dès 1990 d'une série d'opérations destinées à constituer un cadre définitionnel pour cette nouvelle gamme d'objets conçus en marge d'une formation artistique conventionnelle. Ce processus s'est principalement inscrit à deux niveaux, à savoir: au niveau des dispositifs discursifs et visuels de présentation de ces objets au public (ce qui sera abordé au chapitre V), et au niveau de la transposition à D'kar d'un certain nombre de *conventions* artistiques (au sens de BECKER, 2010 [1982]: 53-58; 64-88). Ainsi, parallèlement à la mise en place de dispositifs destinés à garantir une liberté formelle d'appropriation des nouveaux matériaux, la forme et les formats donnés aux nouveaux objets

ont été rapidement ajustés de sorte à satisfaire certaines conventions en vigueur au sein des mondes de l'art occidentaux. L'adoption de conventions (telles que la présence d'une signature ou d'un titre, ou encore le choix de passer du papier cartonné à la toile) devait ainsi procurer les conditions nécessaires pour permettre à un large public d'identifier les nouvelles productions, en les reliant à un réseau plus large d'objets similaires qui ont déjà une place et un statut au sein des mondes de l'art.

De fait, aux débuts du projet, il n'existait encore aucun cadre de référence partagé par les artistes en devenir de D'kar et un éventuel public d'acheteurs, de galeristes et de critiques situés principalement dans les capitales et les grandes villes africaines, européennes et américaines. Les premières personnes à rejoindre l'atelier en tant qu'artistes n'avaient alors aucune représentation de ceux et de ce qui compose un monde de l'art. Ils ne connaissaient ni les pratiques, ni les formes, ni l'histoire de la discipline, pas plus qu'ils ne maîtrisaient le langage conventionnel – verbal, visuel ou corporel – qui leur permettrait ensuite de rendre compte de ce qu'ils faisaient en termes reconnus par les mondes de l'art. Réciproquement, le public composant ces mondes n'avait encore aucune connaissance particulière ni idée précise de ce que pouvait recouvrir cette nouvelle catégorie d'objets et de personnes, apparue sous le nom d'*art san contemporain*. En ce sens, il convient de questionner également le transfert à D'kar de conventions issues de l'histoire de l'art moderne européenne comme processus de traduction et de médiation visant à établir les conditions d'un possible dialogue entre ces deux mondes tout en engageant également des déplacements et des transformations, qui sont susceptibles tout à la fois de rapprocher et de creuser des écarts, de rendre similaire et étranger, d'imiter, mais aussi de dévier.

Si la connaissance et l'usage de conventions relèvent habituellement de procédures « automatiques » et normalisées (BECKER, 2010 [1982]: 79), leur utilisation est susceptible d'avoir des répercussions au niveau social et de nécessiter des formes d'aménagements dès lors qu'elles sont introduites dans un milieu étranger au monde au sein duquel elles ont été initialement définies et utilisées. De fait, de manière générale, toute réalisation fait appel à des formes conventionnelles indispensables à l'intelligibilité de l'objet pour le milieu social dans lequel elle a été conçue. Mais, dans le cas du Kuru Art Project, un décalage est perceptible, puisque les objets sont réalisés en fonction de conventions appréhendables et compréhensibles pour le milieu récepteur, mais partiellement extérieures au milieu de production.

À cet égard, si l'artiste et le public partagent généralement « *une connaissance et une expérience commune des conventions* » (BECKER, 2010 [1982]: 54), dans le cas présent, les conventions artistiques choisies ne relèvent pas d'un univers de compréhension partagé. Au contraire, leur transposition est porteuse en elle-même d'une asymétrie initiale, en ce que les critères des mondes de l'art occidentaux sont conçus et érigés en normes à reproduire pour pouvoir intégrer ces mondes-là. C'est pourquoi, l'analyse des modalités de transfert de conventions à D'kar ne peut se départir d'une réflexion sur la *géopolitique de la connaissance* et les éventuelles formes de *colonialité du pouvoir* (QUIJANO & ENNIS, 2000; MIGNOLO, 2001, 2015; BARRIENDOS, 2009) qui lui sont inhérentes – à savoir les conditions à partir desquelles un modèle épistémologique occidental en vient à être conçu comme un savoir objectif et universel à imiter. Elle amène également à s'interroger sur les médiations nécessaires à la transmission et à l'apprentissage de ces formats conventionnels. Cela nécessite alors de retracer le travail des intermédiaires engagés dans la définition, la sélection et la traduction de ces conventions artistiques.

Appliquée au Kuru Art Project, la notion de *convention* permet ainsi d'interroger les façons dont se négocie le passage des objets de l'atelier aux lieux de vente et de suivre les procédés de même que les acteurs engagés dans la définition de ce que sont ces objets dans leur matérialité, leur identité, leur statut et leur valeur d'échange. Dès lors, suivre la mise en place de ces conventions et leur application concrète à D'kar implique non seulement de voir comment les conventions y ont été traduites et adaptées, mais aussi quelles sont les contraintes et les limitations que le respect de ces formats conventionnels a été et est encore susceptible de générer pour les artistes et d'analyser comment leur usage, tout en participant de la reconnaissance des objets, met également en jeu des rapports de pouvoir.

En passant en revue les diverses conventions utilisées au Kuru Art Project, telles que les procédés de sélection du matériel et des techniques, l'introduction de signatures ou encore la pose de titres, il s'agit de voir comment ces conventions ont été appliquées à D'kar, quels aménagements ont accompagné leur application et quels en sont les effets sur la pratique d'un point de vue matériel, spatial et social. Il s'agit enfin de se demander comment leur usage est négocié dans la pratique et quelles sont les stratégies élaborées pour remettre en cause ce cadre conventionnel et court-circuiter les tenants de ce modèle.

Les étapes de l'introduction de conventions à D'kar

De la gouache sur papier à la peinture à l'huile sur toile

Le choix des matériaux, les modifications apportées aux techniques employées ou encore l'abandon de certaines formes sont souvent des éléments qui à la fois accompagnent et constituent le passage à l'art de nouvelles pratiques (TAYLOR, 1996: 41; ERRINGTON, 1998: 140; MORPHY, 2007: 74-75; PELAUDEIX, 2007: 39 et 68; HEINICH, 2012: 287). De ce fait, les changements opérés dans la pratique sont des indicateurs privilégiés pour observer comment a pu se manifester historiquement la mise en place de conventions artistiques au Kuru Art Project. Il est intéressant notamment de voir comment en l'espace de quelques années les matériaux et les techniques employés sont passés d'une phase de relative diversité à une gamme beaucoup plus restreinte, se limitant principalement à des peintures à l'huile et à des gravures sur surface plane.

Au moment de l'ouverture du projet d'art en 1990, les premiers matériaux achetés par Catharina Scheepers dans des commerces à Windhoek et à Johannesburg sont: des tissus, des habits, de la teinture pour cuir, des outils nécessaires pour peindre et graver, du papier de différentes couleurs, de la peinture à l'huile, de l'acrylique, de la gouache, des crayons et des stylos (Catharina Scheepers, janvier 2014).

Ce choix a été guidé par des considérations d'ordre pratique, social et artistique. Le matériel a d'abord été choisi en fonction des connaissances pratiques de Catharina Scheepers, «*J'ai acheté du matériel que je connaissais*», et selon les contraintes particulières du lieu, les matériaux et techniques devant être «*les plus pratiques possibles dans un milieu difficile et poussiéreux*». Ce matériel devait, par ailleurs, également s'accorder aux objectifs de libre expérimentation prônés par le projet. Ainsi, pour Catharina Scheepers, il était important de fournir aux artistes «*le plus grand choix possible*» en acquérant «*un assortiment aussi large que le budget le permettrait*». Enfin, l'un des enjeux dans cette phase initiale du projet étant l'appropriation de cette nouvelle pratique par les habitants naro de D'kar, Catharina Scheepers a également choisi des techniques et des matières à même de résonner avec des champs d'ores et déjà connus et investis: «*J'achetai des teintures de couleur pour le cuir, pensant que cela tenterait ceux déjà habitués à travailler le cuir. Je pris des outils d'impression et de découpe du linoleum, pensant que cela tenterait ceux qui avaient déjà travaillé le bois*» (Catharina Scheepers, janvier 2014).

De la sorte, les premiers objets réalisés au Kuru Art Project se déclinent en un panel de techniques et de matériaux relativement variés, comprenant aussi bien des peintures sur tissu et sur cuir, des acryliques et de la gouache sur papier cartonné de divers coloris ou sur des panneaux, des dessins, des linogravures en noir et blanc, ou encore des peintures à l'huile.

Avec le départ de Catharina Scheepers et l'arrivée en 1992 de Tamar Mason, la peinture et le dessin sur papier ou panneau furent progressivement abandonnés tout comme l'usage de la gouache et de l'acrylique. Pour Tamar Mason, l'important était, en effet, de «*donner la possibilité à ces quelques artistes d'être considérés pleinement en tant qu'artistes contemporains*» et cela passait notamment par le fait de «*les aider à obtenir de meilleurs matériaux pour travailler*» (MASON, 2014: 25). Dès son arrivée, Tamar Mason entreprit donc: «*de chercher quelqu'un pour leur fabriquer des châssis et de dissuader les artistes de travailler et de peindre sur des morceaux de papier ou sur ces horribles panneaux cartonnés*» (correspondance, janvier 1992). Après une première phase d'exploration, les artistes ont été encouragés à se tourner vers la peinture à l'huile sur toile, technique considérée comme étant à même de produire des objets de meilleure qualité et avec un degré de finition plus élevé. En outre, sur les conseils d'une galerie d'art londonienne, qui les exposa en 1993, des modifications ont été apportées aux formats des toiles (STEPHENSON, 2006: 114-115). Des peintures de plus grandes dimensions ont été réalisées, afin de mieux correspondre à l'espace de la galerie et aux attentes du public.

Tamar Mason a introduit par ailleurs plusieurs nouvelles techniques: la sculpture sur bois, la lithographie et les monotypes. En raison des contraintes techniques et matérielles fortes (liées notamment à l'usage de la pierre), la lithographie ne s'est jamais développée au sein même de l'atelier de D'kar⁶⁵, mais elle a continué à être ponctuellement pratiquée en collaboration avec des studios d'impression, en Afrique du Sud (l'*Artists' Press Studio* à White River et l'*Artists' Proof Studio* à Johannesburg) et aux États-Unis (le *Tamarind Institute* à New Mexico)⁶⁶. En revanche, malgré un matériel relativement facile d'accès, la pratique de la sculpture sur bois

⁶⁵ En 1992, les lithographies avaient pu exceptionnellement être réalisées à D'kar, grâce à la venue de l'époux de Tamar Mason, Mark Attwood. Maître imprimeur au sein de l'*Artists' Press Studio*, Mark Attwood avait transporté une presse de Johannesburg jusqu'à D'kar (Mark Attwood, communication personnelle, janvier 2014)

⁶⁶ Des stages de lithographies ont été organisés en 1994 et 2005 avec *The Artists' Press Studio*, en 2000 avec l'*Artists' Proof Studio*, en 1999 et 2007 avec *Tamarind Institute*.

ne s'est jamais institutionnalisée au sein du projet d'art. Leur transport étant coûteux, risqué et malaisé, les sculptures se vendent difficilement depuis l'atelier et ne sont pas envoyées pour les expositions à l'étranger.

L'arrivée de Pieter Brown en 1993 a encore agrandi le champ des techniques avec l'initiation à la gravure à l'eau-forte, aux linogravures en couleurs et à la gravure à la pointe sèche. La peinture sur tissu fut en revanche abandonnée. Cette technique a été réintroduite dans les années 2000, mais en tant que technique artisanale destinée à produire des biens utiles (rideaux, nappes) et réalisées par une autre catégorie d'individus, qui se sont vus accorder le statut «d'artisan» plutôt que d'artiste. Contrairement aux premiers tissus peints, il ne s'agit cette fois pas de peintures libres mais de dessins réalisés à partir de chablons. Les objets ne portent pas de signatures et ne sont pas exposés aux côtés des peintures et des gravures⁶⁷. Au niveau des impressions, le papier de riz sur lequel étaient initialement imprimées les linogravures est abandonné dès 1993 pour être remplacé par du papier plus épais et plus résistant au transport. Le nombre d'éditions diminua également. Alors que les premières linogravures en noir et blanc ont souvent été imprimées à plus de cinquante exemplaires, par la suite le nombre s'est réduit à vingt-cinq tirages tout au plus. Certaines linogravures ne sont même éditées actuellement qu'en quelques exemplaires (entre deux et dix).

Depuis, en dehors de quelques stages ponctuels (voir chapitre III, p. 119-125), les techniques et les matériaux employés n'ont plus connu de véritable changement. Dès 1993, la large majorité des objets réalisés à l'atelier sont des peintures à l'huile et des gravures, techniques dont l'ancrage dans l'histoire de l'art occidental constitue un argument promotionnel mobilisé, notamment sur le site internet du projet, pour certifier auprès du public de l'authenticité, de l'originalité et de la valeur de ces objets :

«*Oil paints, with oil as a binding medium have been widely used by artists since the fifteenth century. [...] The Kuru artists have adopted this tradition.*»

«*These printing techniques are used widely by artists worldwide and are recognized as original art pieces*» (Kuru Art Project, 2018).

⁶⁷ À noter que récemment le statut de ces tissus et de leurs producteurs a été renégocié, suite notamment au développement de broderies sur tissu en collaboration avec le Keiskamma Art Project. L'une de ces broderies a été récompensée en 2015 lors de la National Art Competition, ce qui lui a valu ensuite d'être reproduite dans le calendrier *Art of the Kalahari 2017* parmi les peintures et les gravures des artistes du Kuru Art Project. Ces événements ont contribué à modifier le statut des broderies sur tissu en les hissant partiellement au statut d'objets d'art, tandis que les tissus peints continuent à être vendus en tant qu'artisanat.

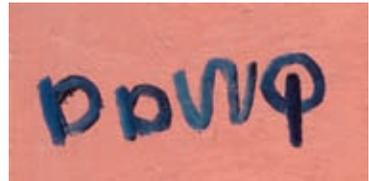
C'est ainsi qu'en l'espace de quelques années marquant les débuts de l'atelier, soit entre 1990 et 1993, le choix des matériaux et des techniques employés s'est à la fois diversifié et resserré autour de catégories d'objets (peinture à l'huile, linogravures, lithographies, gravures à l'eau-forte et pointes sèches) répondant aux critères d'identification présumés des mondes de l'art ainsi qu'aux contraintes inhérentes au transport et à l'exposition des objets.

L'émergence de signatures

La présence d'une signature sur un objet est souvent vue comme un «*indicateur*» du passage d'une «*activité au rang d'art et d'un producteur au rang d'artiste*» (HEINICH, 2008: 106). Élément essentiel de démarcation et de singularisation de l'objet, la signature est notamment destinée à attester à distance qu'un objet donné a bel et bien été réalisé par un individu particulier. Elle participe ainsi directement de la valeur attribuée à l'objet. Pour les arts ethniques, la présence d'une signature est non seulement un marqueur d'authenticité mais elle permet aussi de se démarquer des objets ethnographiques ou touristiques en sortant les objets de l'anonymat et en leur attribuant une singularité propre (GRABURN, 1976b: 22; PRICE, 1989; ERRINGTON, 1998: 156).

Les peintures et les impressions sur papier réalisées au Kuru Art Project ont été, dès les débuts du projet, signées par les artistes. Une présence qui est d'ailleurs soulignée par Catharina Scheepers dans le texte, qui accompagne la présentation de la peinture *Rain* de Qwaa Mangana dans le premier catalogue d'exposition (voir chapitre V, p. 212-213):

«*Le créateur, satisfait, se saisit de son pinceau, et commençant par un cercle parfait, il signe, de sa teinte lilas préférée, son nom*» (SCHEEPERS, 1991a). En revanche, ce que le texte ne dit pas est qu'en l'occurrence, et comme dans la majorité des premières peintures



de Qwaa Mangana, le nom est signé à l'envers comme un reflet dans un miroir: «*Il écrivait toujours son nom de cette manière. Alors une fois, je l'ai écrit sur un bout de papier que j'ai déposé à côté de lui, pour qu'il puisse avoir un exemple. Mais quand je suis revenue, il l'avait à nouveau écrit comme s'il était reflété dans un miroir*» (Catharina Scheepers, 5 janvier 2014). L'aisance du geste exécutant un «*cercle parfait*» décrit par Catharina Scheepers tend, en effet, à faire oublier la part

d'apprentissage graphique nécessaire tout comme le fait que la présence d'une signature soit loin d'être une évidence biomécanique pour des personnes ne maîtrisant pas l'écrit.

En effet, si au regard de l'histoire de l'art occidentale la présence d'une signature répond à une certaine logique, en revanche en 1990 elle constituait un élément totalement nouveau pour la majorité des acteurs du Kuru Art Project qui, jusqu'alors, avaient signé d'un simple X les documents officiels les concernant (tels que cartes d'identité, passeports ou certificats). Par ailleurs, il faut bien voir qu'en 1990, la transcription de la langue naro n'était pas encore formellement arrêtée. Il existait alors des listes de mots établies par des ethnologues (principalement le *Bushman Dictionary* de Dorothea Bleek (1956) et la *Nharo wordlist with notes on grammar* d'Alan Barnard publiée en 1985), mais le véritable travail de transcription systématique de la langue n'a débuté qu'en 1991 avec la mise en place à D'kar du Naro Language Project et la parution en 1994 du premier dictionnaire naro-anglais. Au début des années 1990, il n'existait ainsi pas encore d'orthographe standardisée pour le naro. En particulier, et notamment dans les documents d'identité, les clics étaient tous indistinctement retranscrits par un X (par exemple Qgōcgae était rédigé Xōxae, alors même que la prononciation de ce prénom comprend deux clics différents à savoir un clic palatal alvéolaire «Q», et un clic dental «C») ⁶⁸ ou alors il arrivait également que le prénom enregistré ne soit pas le prénom naro, mais un deuxième prénom en setswana.

Autrement dit, il n'existait pas de relation conventionnelle simple et spontanée entre un nom et la retranscription écrite de ce nom. Dans les premières années de l'atelier, certaines signatures ont ainsi changé plusieurs fois d'orthographe. Dans le courant de l'année 1991, la signature de Thamae Setshogo est ainsi passée de *Tamai* à *Thamae*, cette dernière forme orthographique étant celle officiellement adoptée depuis cette date. Par ailleurs, plusieurs des premiers artistes dont le nom et le prénom naro comprennent différents clics ont opté pour d'autres solutions. Ainsi Coex'ae Qgam a adopté son surnom de Dada pour signature, tout comme Nxādom Qhomatcā qui a pris le parti de signer du nom d'Ankie, prénom afrikaans reçu durant ses années de travail dans les fermes. À noter que réciproquement le choix de signatures dénuées de clics n'est pas sans impact sur la réception des œuvres pour un public non accoutumé aux clics des langues khoisan, en ce qu'il facilite notamment la lecture, la

⁶⁸ D'après les listes d'équivalence des noms et prénoms naro établies par le Naro Language Project.

reconnaissance et la mémorisation de noms sinon difficilement intelligibles (voir chapitre V, p. 227 et suiv.). Par la suite, en parallèle au travail de transcription de la langue naro et de la mise en place d'une orthographe standardisée, les nouvelles personnes qui ont rejoint l'atelier ont de plus en plus systématiquement privilégié le fait de signer leurs œuvres de leur prénom et/ou nom naro. Apprendre à signer fait ainsi partie des modules d'apprentissage lors des stages de sélection de nouveaux artistes.

Néanmoins, pour certaines personnes qui ont rejoint l'atelier à un âge déjà avancé, sans avoir jamais auparavant appris à écrire, signer demeure encore un exercice graphique long et astreignant, très éloigné de l'idée d'un geste proche de l'automatisme.

28 septembre 2012. Salle d'impression. Cg'ose Ntcõx'o et Qgõcgae Cao sont assises côte à côte. Chacune a une pile de linogravures devant elles. Sous la supervision de Ndodonyane Ditsheko, qui vérifie que la signature soit apposée au bon endroit et correctement orthographiée, elles signent une à une la vingtaine d'impressions. Au bout de quelques signatures, Qgõcgae Cao s'interrompt pour essuyer les gouttes de sueur qui perlent sur son front et se plaint de ne rien y voir: «*Bòd tama ra*». Cg'ose Ntcõx'o dépose également son crayon. Elle regarde la pile d'impressions et évalue le nombre qu'il lui faut encore signer. Elles reprennent. Cg'ose Ntcõx'o demande à l'imprimeur si elle a écrit son nom au bon endroit. Il confirme, elle continue. Quelques signatures plus tard, Cg'ose Ntcõx'o s'arrête à nouveau, tamponne la sueur de son front, apprécie le travail déjà effectué, et le compare à la pile désormais bien entamée des linogravures qu'il reste à signer. Elle reprend. Après près d'une demi-heure, les impressions sont toutes signées. Qgõcgae Cao et Cg'ose Ntcõx'o replient leurs affaires et quittent l'atelier pour retourner chez elles.

Dans ce contexte, au-delà des enjeux d'authentification propres aux mondes de l'art, apprendre à écrire son nom peut revêtir d'autres significations. Ainsi, en 2009 quatre années après ses débuts au Kuru Art Project et à près de septante ans, Qgõcgae Cao décida de changer sa signature. Elle est alors passée de Sara, prénom qu'elle avait reçu de l'un de ses employeurs, à Qgõcgae, son prénom naro, qu'elle apprend à ce moment-là à écrire pour la première fois. Alors que sur sa carte d'identité et dans les autres documents officiels sa signature prend la forme d'un simple X, le fait d'apprendre à écrire son nom et de l'inscrire ensuite sur des objets

devient un moyen de se réapproprier et d'affirmer une identité à la fois individuelle et naro. Bien que Qgõcgae soit presque deux fois plus long à écrire – et par conséquent deux fois plus fastidieux –, il s'agissait par ce choix de venir affirmer une identité au travers d'un nom, qui en raison de ses difficultés de prononciation a souvent été nié et transformé par les autres (employeurs afrikaners ou anglais, administrations anglaises puis batswana, etc.).

Un geste *a priori* relativement banal et automatique – écrire son nom – ne recouvre ainsi plus exactement les mêmes implications, une fois transposé dans un autre contexte. Non seulement la transposition de cette convention introduit des contraintes biomécaniques particulières, mais le fait qu'elle soit également liée pour la plupart des artistes à l'apprentissage de l'écriture de leur nom est à même de doter l'acte de signer une œuvre de significations autres – notamment identitaires – que celle d'une simple authentification de l'objet.

Nommer les objets – Les titres

L'une des conventions mises en place lors des premières expositions du Kuru Art Project a été d'accompagner l'objet d'un titre. Premier commentaire sur l'œuvre, les titres sont aussi un élément d'identification qui octroie à chaque objet un caractère unique, contribuant par là à sa singularisation. Leur présence permet ainsi à la fois de créer une identité propre à chaque objet et d'amorcer un processus de mise en sens, dans le but de *faire voir* l'œuvre à d'autres que son auteur (BOSREDON, 2002 ; HEINICH, 2009a). Ils donnent notamment des éléments textuels de sens à même de « *guider l'interprétation* » (FISHER, 1984 : 288), et de modifier la perception des images (PETERSON, 2006 : 34). Aussi le titre, s'il se négocie entre les artistes et les administrateurs du projet, se destine-t-il en revanche à un public cible externe.

Au Kuru Art Project, la pose du titre est rapidement devenue une étape rendue essentielle du processus d'artification, conditionnant, tout comme la présence d'une signature, d'un code d'identification ou d'un prix, la possibilité pour les objets d'intégrer les lieux de vente. Ainsi, alors que dans le premier catalogue publié en 1991 par Catharina Scheepers (1991a), seule une peinture est accompagnée d'un titre, dès 1992, l'usage de titres est systématisé.

Dans les faits, un certain nombre de peintures ont été vendues sans avoir été intitulées⁶⁹. Toutefois, de manière générale les œuvres dépourvues de titre restent dans un statut intermédiaire – l’objet est achevé dans sa forme, mais ne possède pas encore d’identité propre qui rende possible son enregistrement et sa mise en vente sur les marchés. Ainsi, dans l’attente d’un titre, les linogravures sont gardées en pile dans la salle d’impression. Elles ne sont encore ni emballées individuellement, comme elles le seront par la suite, ni photographiées, et aucun exemplaire n’est encore référencé ni déposé dans l’un des classeurs disponibles à la consultation pour les acheteurs. Les peintures demeurent, quant à elles, à l’écart des lieux de vente, dans la salle des peintures ou dans le bureau administratif.

Si habituellement cette tâche est dévolue à l’auteur de l’œuvre, au Kuru Art Project l’inscription d’un titre a, dès le départ, nécessité l’intervention d’au moins un tiers pour que soit transféré un discours oral en un texte écrit et le plus souvent également pour traduire un contenu *naro* en anglais⁷⁰ – la majorité des titres étant rédigés en anglais. Le procédé d’intitulation engage une double opération de traduction et de transcription, au cours desquelles un (ou des) intermédiaire(s) est(sont) appelé(s) à construire un texte – un titre en l’occurrence – qui vienne désigner l’objet. L’adoption de cette convention particulière implique par conséquent un *travail* de traduction et de transcription qui engage « *comme en physique, un déplacement (c’est-à-dire un décalage énonciatif, sémantique ou sémiologique): sans déplacement il n’existe pas de travail* » (FOLKART, 1991 : 354).

L’analyse des changements apportés en quelques années aux formes et formats des objets permet de voir l’importance accordée par les coordinateurs à l’adoption de certaines conventions techniques ou matérielles comme manière de définir auprès du public un certain statut

⁶⁹ Durant la période de cette étude, il a été observé à plusieurs reprises qu’une peinture n’ayant pas encore été intitulée et inventoriée était vendue. Dans ce cas, la peinture a été enregistrée comme *Untitled* (sans titre), ou simplement photographiée et répertoriée sans autre indication que le nom de l’artiste et éventuellement celui de l’acheteur, ou encore vendue sans laisser de trace à l’atelier. En l’absence de données (dimensions, titre, numéro d’inventaire, photographie, date), certaines peintures vendues n’ont jamais été répertoriées dans les archives du Kuru Art Project, si ce n’est au niveau de la facture. Dans la base de données sur les 2 513 peintures et gravures inventoriées, le titre *Untitled* apparaît quarante-sept fois, tandis qu’une centaine d’autres gravures et peintures ne possèdent aucun titre enregistré.

⁷⁰ Au cours de cette étude, l’inscription des titres étaient à la charge de Maude Brown et de Ndodonyane Ditshenko. Ce dernier, parlant *naro*, anglais et *setswana*, assurait seul la traduction et la transcription. En revanche, Maude Brown, ne parlant pas *naro*, était secondée par l’un des assistants pour assurer les traductions du *naro* à l’anglais. Certains artistes, à l’instar de Jan Tcega John, ont parfois communiqué directement leur titre à Maude Brown en *afrikaans*.

pour ces nouveaux objets. De la sorte, en reprenant un répertoire commun largement partagé, et qui plus est historiquement ancré dans les beaux-arts, les coordinateurs du projet d'art ont instauré, au travers de leurs choix techniques, un cadre conventionnel reproduisant les références nécessaires pour permettre d'identifier ces objets en tant qu'objets d'art, tout en les distinguant par ailleurs d'autres catégories d'objets, telles que l'artisanat ou les souvenirs touristiques dont l'identification n'est généralement pas régie par les mêmes critères.

Ce faisant ils ont transposé à D'kar une certaine conception de l'art, définie et prenant sens à l'intérieur d'une histoire de l'art européenne, mais peu ou mal adaptée au contexte particulier de D'kar. Non questionné, le transfert terme à terme de ces conventions n'est pas sans générer des tensions importantes au sein de l'atelier ainsi que des effets contradictoires sur la pratique.

Les conventions comme contrainte

Comme l'a mis en évidence Howard Becker (2010 [1982]: 56), l'adoption de conventions tout à la fois favorise une reconnaissance rapide des objets et de leurs auteurs et implique un certain nombre de contraintes pour celles et ceux qui décident de s'y conformer. À D'kar, le développement de techniques bien établies au sein des mondes de l'art a corrélativement introduit une dépendance à des ressources matérielles difficilement accessibles depuis une région reculée comme le district de Ghanzi. Dès lors, il s'agit de voir quels aménagements particuliers ces difficultés d'accès aux moyens de production ont pu nécessiter, puis de s'interroger sur les contraintes actuelles générées par ces enjeux d'accessibilité et sur les moyens mis en œuvre pour les contourner ou pour en atténuer les effets.

Les conditions d'accès aux ressources matérielles et humaines

Il n'existe aujourd'hui encore – et à plus forte raison au tout début du projet d'art – aucun commerce spécialisé dans la vente de fournitures pour les beaux-arts à proximité de D'kar. Il faut nécessairement passer

(physiquement ou alors par commande) par Gaborone ou Johannesburg, situés respectivement à 800 km et 1 200 km de D'kar, pour pouvoir s'approvisionner en matériaux.

En raison des difficultés d'accessibilité aux ressources matérielles⁷¹, la commande et l'achat de matériaux furent dès les débuts entièrement gérés par la direction du projet, qui se charge également de la gestion des stocks et de la distribution du matériel. Le projet d'art s'engage ainsi «à fournir aux artistes les matériaux nécessaires à la production de l'ensemble des œuvres» (Kuru Art Project artist' contract, 2002). En revanche, les artistes participent financièrement à l'achat du matériel. Au moment de cette étude, les 50% retenus sur la vente des œuvres étaient en partie réinvestis pour assurer le renouvellement des fournitures. Le projet d'art a, par ailleurs, bénéficié à plusieurs reprises de subventions pour l'organisation de stages techniques⁷², permettant de couvrir les frais inhérents à l'achat de matériel.

Durant la période de recherche, toutes les discussions liées à la commande de matériel se sont déroulées entre les trois administrateurs du projet, les artistes n'étant pas inclus lors de ces réunions. En outre, étant donné que les stocks sont situés dans le bureau administratif et dans la réserve dont les clés se trouvent dans le bureau administratif, toute demande de matériel passe nécessairement par l'un des administrateurs. Cette configuration a pour but d'assurer une «distribution équitable du matériel» (Art Project Printer's Job Description, archives du Kuru Art Project). Les administrateurs veillent, par exemple, à ce que chaque artiste puisse avoir un nombre équivalent de toiles préparées sur châssis. Elle permet aussi indirectement aux administrateurs de gérer le nombre de peintures et de gravures réalisées et d'éviter de la sorte une pénurie ou au contraire un surplus. Le passage obligé par le bureau administratif vise également à remplir un rôle de régulateur pour les administrateurs qui s'assurent à cette occasion qu'il n'y ait pas de gaspillage ou de surconsommation du matériel. Ainsi, lorsqu'un artiste souhaite remplacer son pinceau, il doit rapporter l'ancien pour attester de l'état d'usure ou ramener le tube vide de peinture pour qu'il soit remplacé. L'atelier étant le seul lieu où s'approvisionner en ce type de fournitures spécialisées, le contrôle des ressources matérielles est légitimé par les administrateurs

⁷¹ Au moment de cette étude, aucun des artistes ne possédait de moyen de transport ou de permis de conduire, ni encore de carte de crédit pour acheter du matériel.

⁷² Par exemple, en 2014, le projet avait reçu du ministère de la Jeunesse, du Sport et de la Culture (Département art et culture) une subvention de 90 000 Pula (env. 9 000 CHF) pour organiser quatre stages techniques.

comme moyen pour éviter une dispersion rapide du matériel et en réguler les temporalités d'utilisation.

Ce dispositif centralisé de gestion des ressources est également légitimé par les administrateurs comme un dispositif nécessaire pour pouvoir mieux contrôler le travail effectué avec ce matériel. Ainsi, à propos d'une plainte de Thamae Kaashe sur le manque de liberté laissée à l'atelier, Maude Brown justifiera la politique du projet d'art par le gaspillage généré sans cela: «*C'est vrai, avant ils étaient bien plus libres de faire ce qu'ils voulaient. Mais ensuite on devait jeter beaucoup de choses parce que ce n'était pas bien réalisé.*»

Le contrôle de la distribution du matériel s'accompagne également d'un contrôle de qualité à la charge du coordinateur qui, selon les termes du contrat, doit: «*veiller à maintenir la qualité du travail produit et s'efforcer d'éviter la production et la commercialisation de masse*» (LE ROUX *et al.*, *Memorandum*, 27 octobre 1995, alinéa 2). Cela peut concrètement prendre la forme de conseils d'ordre technique, de demandes pour apporter des modifications ou des finitions, ou encore exceptionnellement de refus de commercialiser un objet. Réguler la distribution du matériel vise ainsi à la fois à réguler le marché, en limitant notamment une surproduction qui risquerait d'altérer la valeur de ces objets en les faisant basculer d'un régime de valeur basé sur la rareté à une «production de masse», et indirectement, en agissant sur les rythmes de travail, à éviter la réalisation de ce que Maude Brown qualifie d'«*art rapide*», «*vite fait pour gagner de l'argent*».

Du point de vue des administrateurs, le contrôle centralisé des ressources est destiné à assurer une gestion *parcimonieuse* et une utilisation *méthodique* des matières et des services, tenant compte des contraintes financières, des règles des marchés et des exigences ou nécessités des artistes. Cette politique permet d'une part de venir appliquer au sein de l'atelier une forme de *rationalisme économique*, où tout matériel acheté doit être positivement investi, et d'autre part de légitimer au travers de la redistribution une forme de contrôle sur ce qui est fait avec ces ressources. En ce sens, la gestion des moyens de production s'ancre dans et exerce une forme de «domination rationnelle», pour reprendre la terminologie de Max Weber (1971: 219-231), se basant sur un système au sein duquel la *conformité à la raison* devient un principe de légitimité, c'est-à-dire «*à la fois un argument de justification et un des critères essentiels d'évaluation du caractère légitime de la domination*» (L'ESTOILE, 2000: 297-298).

Limitations sur la pratique

La gestion centralisée, couplée à l'impossibilité de se procurer du matériel rapidement et à proximité, impacte directement les rythmes et les modalités de travail des artistes. En effet, en raison de retards dans les commandes, de délais de livraison ou de déficits budgétaires, les matériaux de base pour réaliser peintures et gravures ne sont pas disponibles de façon continue et régulière à l'atelier. Le plus souvent les nouvelles fournitures arrivent par lot (soit à l'arrivée d'une commande, soit suite à un déplacement de la coordinatrice vers un grand centre urbain). Par ailleurs, la possibilité de débiter une peinture dépend également de la disponibilité de châssis. L'obtention d'un châssis dépend en l'occurrence soit de la fabrication de nouveaux châssis par l'assistant imprimeur qui, dans ce cas de figure, les construit par série, soit de la possibilité de récupérer un ancien châssis suite à la vente d'une peinture et de son envoi sous forme de rouleau. De même, réaliser des impressions nécessite la présence et la disponibilité de l'imprimeur.

La disponibilité du matériel et du personnel a un impact direct sur le rythme de travail et les choix techniques des artistes, qui doivent s'adapter aux ressources disponibles à l'atelier. L'alternance entre des moments de pénurie et des moments d'abondance incite, en effet, les artistes à utiliser immédiatement les ressources disponibles par crainte ensuite qu'elles fassent défaut. Ils se retrouvent de ce fait le plus souvent à travailler en groupe dans la même salle et sur la même technique. Cela peut correspondre à un choix volontaire par exemple pour Coex'ae Bob et Qgöcgae Cao, qui préfèrent travailler ensemble et qui généralement repoussent le fait de peindre, de graver ou de dessiner jusqu'à l'arrivée d'autre(s) collègue(s). Mais cela peut également être perçu comme une contrainte nécessitant des aménagements spatiaux particuliers pour rechercher une forme d'isolement: «*Je préfère travailler dans un coin pour être seul et ne pas être dérangé par les autres*» (Thamae Kaashe, 24 mars 2015).

Au-delà de la question d'une absence d'habitude culturelle de stockage⁷³, dans un contexte marqué par une précarité importante, le souci de transformer rapidement des matériaux bruts en marchandises

⁷³ L'absence de stockage et le partage des ressources ont souvent été associés à l'organisation sociale des San (voir par exemple LEE, 1984). Aujourd'hui ces deux aspects ont été intégrés dans les discours des administrateurs du projet d'art, comme arguments pour expliquer l'impossibilité des artistes à gérer adéquatement leurs ressources et donc légitimer le maintien d'un contrôle sur ces ressources.

commercialisables reflète les préoccupations économiques des artistes, soucieux de pouvoir vivre de leur art: «*Nous faisons de l'art pour de l'argent. Comme nous avons toujours besoin d'argent, nous ne nous absentons jamais très longtemps de l'atelier. Nous revenons toujours*» (X'aga Tcuixgao, 12 août 2013). La distribution inégale des ressources dans l'espace et dans le temps, combinée au fait que les artistes n'ont pas la possibilité de contrôler la rythmicité de l'approvisionnement en matériel incite ces derniers à utiliser immédiatement et jusqu'à épuisement les ressources disponibles. En outre, ces contraintes d'accessibilité couplées aux nécessités économiques laissent relativement peu de place pour les essais graphiques ou techniques et les prises de risques dans le processus créatif, une toile «ratée» équivalant au final à une toile potentiellement «perdue» pour l'artiste et par conséquent à une perte de gain directe.

Il faut préciser ici que les artistes du Kuru Art Project réalisent annuellement un nombre relativement faible de peintures et de gravures, se situant généralement entre un et vingt. Cela rend d'autant plus important pour les artistes le fait d'éviter les pertes et de trouver des moyens de contourner les limites matérielles pour augmenter le nombre d'œuvres produites.

Stratégies de contournement

Ces contraintes amènent les artistes à développer un certain nombre de stratégies pour contourner les limites imposées par la disponibilité du matériel. Le manque de toiles tendues sur châssis étant l'un des problèmes récurrents à l'atelier, il arrive régulièrement que d'anciennes peintures invendues soient reprises et retravaillées :

«*Il y a beaucoup de gravures et de peintures qui ne sont pas vendues. C'est difficile de continuer à en faire de nouvelles, quand tu vois des piles d'œuvres invendues. J'essaie à présent de changer les couleurs d'anciennes peintures pour qu'elles se vendent*» (Cgoma Simon, 27 août 2013).

Si les retouches sont vues comme un moyen d'augmenter les chances de vente d'une peinture, en revanche cela ne génère pas d'augmentation du nombre de peintures en vente sur le marché. Ce problème est bien identifié par les artistes eux-mêmes qui soulignent que retravailler une ancienne peinture n'est pas une solution idéale.



Thamae Kaashe, *Giraffe*. 2009. Huile sur canevas. 100 x 150 cm. *La peinture Giraffe de Thamae Kaashe dans sa première version, à gauche, et dans sa version retravaillée, à droite. À noter la rotation de 90° entre les deux versions.*



«Si tu décides de faire une peinture, c'est mieux de pouvoir te concentrer sur une seule et de la faire du début à la fin, d'ajouter tout ce que tu dois y ajouter, plutôt que de devoir retravailler d'anciennes toiles. Mais, il arrive qu'on ne reçoive pas le matériel pour en commencer de nouvelles, alors on n'a pas d'autre choix que de retravailler les anciennes» (Thamae Kaashe, 11 mars 2014).

Pour Thamae Kaashe et Jan Tcega John, les deux seuls membres du Kuru Art Project au moment de cette étude qui dépendaient exclusivement des revenus issus de leur activité artistique, les restrictions imposées sur l'accès au matériel sont ressenties comme des freins importants à leur pratique. Le fait de devoir nécessairement passer par l'administration pour obtenir du matériel est considéré comme un facteur limitant leur liberté créatrice. Ils déplorent alors ce

qu'ils décrivent comme une obligation à se conformer à des critères esthétiques ou techniques situés en dehors d'eux.

«*Par exemple, Maude n'était pas contente de ma petite peinture. Elle n'aime pas quand j'essaie de faire les choses par moi-même. Je dois d'abord me référer à elle avant de commencer quelque chose. C'est pour ça que ce n'est pas facile de simplement créer avec notre imaginaire, parce que si on le faisait, cela signifierait que l'on ferait les choses par nous-mêmes*» (Thamae Kaashe, 11 mars 2014)

Dans cette perspective, des stratégies de *récupération* sont mises en place, dans le but non seulement de produire plus de peintures et de gravures mais aussi de trouver des marges de liberté. La récupération de matériel, tel que des chutes de papier, de toile ou de linoléum, permet à Jan Tcega John et à Thamae Kaashe de déjouer certaines des restrictions matérielles et d'éviter ainsi les contrôles sur ce qui est produit de même que les interférences possibles sur leur travail, en court-circuitant l'intervention des intermédiaires. Ces réalisations sont souvent l'occasion d'expérimenter de nouvelles techniques et d'autres modes de représentation, telles l'impression de linogravures avec un dégradé de couleurs au lieu des aplats habituels, ou alors la gravure sur verre de dessins réalistes sur la base de photographies.

Il arrive également que Thamae Kaashe et Jan Tcega John récupèrent des chutes de toile, ce qui leur permet de continuer à peindre malgré l'absence de certains matériaux (châssis et toile). Ces peintures «hors-format», réalisées sur des morceaux de toiles de petites dimensions, aux bords asymétriques et sans châssis, sont le plus souvent considérées comme étant de moindre qualité par la direction du projet. Pour Maude Brown, ces peintures ne sont pas de qualité professionnelle, «*elles ressemblent à de l'art touristique*» que l'on trouve dans un magasin de souvenirs et non dans une galerie d'art. De ce point de vue, leur simple présence dans l'atelier est susceptible de péjorer l'image du projet. Pour cette raison, elles sont exclues des lieux de vente et demeurent le plus souvent dans la salle des peintures. Néanmoins, il arrive que des clients de passage les trouvent à leur goût et décident de les acheter. Dès lors, même si elles sont vendues à des tarifs plus bas que ceux habituellement pratiqués, elles apportent une source de revenu supplémentaire pour les artistes.



Thamae Kaashe, *Man running to church*. 2010. Linogravure. 30,5 x 12,5 cm. Cette linogravure a été réalisée en 2010 par Thamae Kaashe, en l'absence de l'assistant imprimeur, alors en formation en Afrique du Sud. Thamae Kaashe a assuré lui-même toutes les étapes du processus d'impression. Sur cette linogravure, les couleurs n'ont pas été imprimées par couches superposées, comme cela se fait habituellement au Kuru Art Project. Au contraire, Thamae Kaashe a testé une autre méthode d'impression avec un dégradé de couleurs au lieu d'aplats de couleur successifs.

Conflits de valeurs et enjeux définitionnels

Aux yeux des artistes du Kuru Art Project, la dimension économique est centrale dans leur activité artistique, conçue comme un *travail* pouvant améliorer leur condition de vie. De ce point de vue, l'ensemble des peintures et des gravures réalisées ne sont pas nécessairement considérées de la même manière et ne s'adressent pas toutes au même public. Les contraintes économiques fortes, tout comme le souci de garantir un revenu régulier peuvent ainsi pousser certains à décider de réaliser d'autres gammes de peintures qu'eux-mêmes considèrent être de moindre qualité.

M. Brown : « Celle-ci est pour moi une très belle peinture. Tu peux voir que les couleurs sont éclatantes. Mais, quand je regarde celle-là, il me semble qu'elle n'est pas finie. Les couleurs ne sont pas belles. Elle pourrait être améliorée. »

G. Kukama: « *Oui, je suis d'accord. Mais, même si ce n'est pas excellent, les gens vont de toute façon l'acheter. Je ne vois pas pourquoi je devrais la changer.* »

Le critère économique, mesuré principalement à l'aune de ce qui est acheté, est ainsi une des références utilisées pour évaluer la qualité esthétique d'une œuvre. L'œuvre d'art ne se concevant pas sans la présence d'un public qui réagit et porte une appréciation, c'est au choix des acheteurs que se réfère Gamnqoa Kukama pour affirmer que l'effet esthétique utilisé dans sa peinture plaît et se vend. Le goût du public, ou plutôt ce qui est compris du goût du public, sert alors d'échelle de valeur susceptible d'être mobilisée pour nuancer ou contredire l'avis des intermédiaires et justifier un choix, un objet réussi étant dans cette perspective avant tout un objet capable de provoquer un effet suffisamment fort chez le spectateur pour le convaincre d'acheter. L'accès aux ressources et l'usage des matériaux peuvent alors devenir un lieu de conflits entre diverses conceptions de ce que devraient être ces objets, au sein desquelles les qualités recherchées et les valeurs invoquées ne se situent pas sur le même plan.

Si pour les artistes le critère économique est déterminant, aux yeux de la coordinatrice l'important est de *se distinguer* notamment de ce qu'elle qualifie d'*arts touristiques*. Le caractère répétitif et stéréotypé, le manque d'originalité, les solutions mécaniques et la rapidité d'exécution sont autant de caractéristiques qu'elle rattache à de *l'art touristique* et qui vont à l'encontre de la conception qu'elle a de l'art comme quelque chose qui « *vient du cœur* », qui est « *honnête* » et qui « *exprime un sens profond* ». Pour Maude Brown, le fait que ces peintures soient de toute façon achetées, voire pire exposées, est problématique, non pas sur le plan économique, mais *réputationnel* – pour reprendre ici la terminologie de Nathalie Heinich (1996 : 196). Favoriser l'artification des objets réalisés au sein de l'atelier nécessite en effet de pouvoir maintenir une distinction entre du grand art et de l'art ordinaire, entre des œuvres et des objets touristiques. La présence dans le même lieu d'objets qu'elle considère relever d'une catégorie différente et inférieure est ainsi vue comme pouvant entraîner une disqualification du reste des œuvres.

Le statut non stabilisé de ces objets, oscillant entre diverses catégories, rend d'autant plus visibles les conflits de valeur qui les entourent et les enjeux inhérents à la mise en place de critères

d'authentification permettant d'établir les contours définitionnels de l'art sans contemporain. Équilibre délicat qui consiste à négocier sans cesse les frontières qui viennent différencier l'expression culturellement authentique de celle stéréotypée et banale, la singularité de la production de masse.

Une femme est arrivée ce matin à l'atelier afin de sélectionner une série d'œuvres pour une prochaine exposition en Europe. Maude Brown commence par lui montrer les peintures qu'elle avait expressément réservées pour l'occasion. Mais la commissaire d'exposition relève une «tache» sur l'une d'elles et décide de ne pas prendre ces peintures, qu'elle estime ne pas être «*suffisamment bien finies*» pour être vendues en Europe. Elle souligne qu'elle veut uniquement de «*bonnes peintures*» et qu'elle souhaite privilégier des représentations animales, l'un des sponsors de l'exposition étant engagé dans la défense de la faune sauvage.

À la place, elle choisit plusieurs peintures de Jan Tcega John avec des girafes ainsi qu'une peinture de Ncaote Thama qui, selon elle, devrait plaire, car «*il y a des Bushmen dessus*», et encore une petite peinture de Gamnqoa Kukama dont elle apprécie le sujet, «*une danse traditionnelle*», et le mouvement qu'elle y voit.

Maude Brown assiste à la sélection des œuvres sans commenter. Une fois la commissaire d'exposition repartie, elle regarde à nouveau les peintures sélectionnées et me dit : «*Je m'inquiète des peintures qu'elle a choisies. Je ne sais pas ce que je vais en faire, parce qu'elles ne me paraissent pas être de qualité suffisamment professionnelle. Toutes ont des girafes, bon ces derniers temps toutes les œuvres de Jan ont des girafes. Elles ressemblent à ces arts touristiques que tu peux trouver dans les boutiques de curios. Et ça, ce n'est pas bon pour le projet. Je suis embêtée. Ces œuvres vont être exposées dans une galerie en Europe. Ce n'est pas une bonne manière de promouvoir le projet.* »

Le manque de professionnalisme et d'originalité perçu par Maude Brown et qu'elle rattache à l'application de schémas routiniers – les girafes – met pour elle en doute le degré d'authenticité du geste artistique et est, à cet égard, susceptible de nuire à la réputation du projet d'art. À l'aune d'un idéal basé sur des valeurs de *pureté* (HEINICH, 2017 : 256), le caractère jugé stéréotypé des

sujets représentés est conçu comme étant contraire à une démarche personnelle, sincère et désintéressée, et par conséquent sème le doute quant aux intentions de l'artiste.

À l'inverse, aux yeux de la commissaire d'exposition, le caractère conventionnel des peintures reprenant des sujets – les danses traditionnelles, les girafes, «les Bushmen» – bien connus du public européen constitue une qualité recherchée, à même de procurer au spectateur les signes attendus d'un art *authentiquement* bushman. Les valeurs qu'elle défend sont celles du sens, le sens qu'elle y reconnaît et qui peut, selon elle, être reconnu par le public auquel elles sont destinées. Le désaccord ne porte ainsi non pas tant sur les valeurs esthétiques accordées aux objets, mais plutôt sur les intentions qui leur sont attribuées. Ce qui d'un côté est valorisé comme étant porteur des indices d'une *bushmanité* et d'une *africanité* – la valeur d'authenticité étant ici évaluée à l'aune de critères ethniques reconnaissables par un public européen – est de l'autre disqualifié, comme relevant d'une démarche inauthentique – l'authenticité étant cette fois évaluée à l'aune de valeur de pureté artistique.

Contrôle des ressources et idéaux artistiques

Les réactions des artistes à l'encontre du contrôle exercé sur les ressources matérielles mettent en lumière les effets contradictoires générés par une gestion de la production destinée à garantir la réalisation d'un art qui soit à la fois une ressource économique *et* une expression (culturelle) significative et profonde, un art intègre *et* conforme à un idéal d'authenticité : une création spontanée dans un cadre contrôlé.

En effet, bien que l'activité artistique soit destinée à procurer un revenu aux artistes, leurs réalisations graphiques ne doivent en même temps pas apparaître comme étant le résultat de motivations économiques. Plus que cela, elles doivent apparaître comme relevant d'une démarche sincère et intègre, selon une conception de la sincérité et de l'intégrité telle qu'elle a été définie depuis l'Occident et telle qu'elle est véhiculée par l'administration du projet. Autrement dit, préserver l'intégrité de cet art passe pour les administrateurs par le fait d'intervenir dans la production pour créer et maintenir une définition de

ces objets en tant qu'objets d'art, conformément à des critères propres aux mondes de l'art occidentaux.

Alors même que la gestion de la production se destine à prévenir la réalisation d'un « art facile » *formaté* au goût du public, elle introduit d'autres conventions matérielles, techniques et artistiques, qui sont à leur tour vécues par les artistes comme des contraintes sur leur pratique. Les administrateurs se retrouvent ainsi d'un côté à prôner l'idéal d'une inspiration spontanée et de l'autre à établir un mode de distribution du matériel qui dicte indirectement les rythmes de travail, définit les usages des matériaux et tend à synchroniser les temps des activités.

En outre, alors que l'administration du projet d'art continue à promouvoir l'art comme une source d'autonomie et d'expression pour les artistes, les administrateurs – en tant qu'intermédiaires chargés de convaincre à la fois les artistes que le passage à l'art nécessite l'adoption de certaines conventions et le public que les objets porteurs de ces marqueurs conventionnels appartiennent bel et bien à la catégorie « art » – maintiennent également une définition de ces objets qui légitime leur propre rôle en tant que médiateurs, aux ressources incontournables à l'existence de ces objets. Dès lors, les actions des administrateurs du Kuru Art Project se situent dans un système de contradictions, mettant en tension des velléités de contrôle sur les moyens et les modes de production – légitimant notamment la création et le maintien d'un espace social hiérarchisé – tout en continuant, par ailleurs, à viser à l'autonomie de ceux qui sont actuellement privés d'accès au pouvoir décisionnel.

Les enjeux de la traduction⁷⁴

Au Kuru Art Project, le choix d'un titre se discute le plus souvent en présence de l'objet, de son auteur et d'un ou deux intermédiaires chargés de la traduction et de la transcription. Dans un premier temps, une expression visuelle, sous forme d'image, est traduite en mots par son auteur, sous la forme d'un *commentaire* sur l'œuvre. Puis, ces mots sont à leur tour *traduits* du naró à l'anglais par une tierce personne et

⁷⁴ Pour un plus ample développement des enjeux de traduction et d'intitulation, voir BARACCHINI, 2020.

enfin reportés au dos de la toile ou sur le bas des impressions par le biais d'une *retranscription*. Le procédé d'intitulation est ainsi le lieu de transformations multiples, engageant le passage éventuel du non-art à l'art (*artification*), de l'image au discours sur l'image (*interprétation*), d'une langue à l'autre (*traduction*), de l'oral à l'écrit (*transcription*).

La pose des titres, telle qu'elle est pratiquée au Kuru Art Project, s'avère ainsi être un espace-temps particulièrement propice à l'observation des effets de la traduction, appréhendée ici aussi bien comme opération de transfert linguistique que comme opération de médiation. De fait, bien qu'en sciences sociales, l'usage du concept de traduction ait connu à partir des années 1990 un véritable engouement dans le sillage notamment de la sociologie de la traduction (CALLON, 1986 ; LATOUR, 1991)⁷⁵, peu d'ethnographies ont été consacrées aux dynamiques de traduction linguistique⁷⁶, la question de la traduction y étant le plus souvent abordée sous un « angle métaphorique » (SIMON, 1997 : 462 ; RUBEL & ROSMAN, 2003 : 1 ; STURGE, 2007 : 13). En 2004, Hélène Buzelin (2004 : 742) soulignait ainsi l'impasse de la sociologie de la traduction sur les questions linguistiques et réciproquement relevait les apports potentiels de cette théorie, en tant qu'outil théorique permettant de saisir « *la genèse des produits appelés traduction* » (BUZELIN, 2005 : 202).

En regard d'une réflexion sur la traduction – sociale et linguistique –, la pose des titres apparaît être un moment clé pour saisir les transformations d'un objet au cours de son artification. Au-delà de la simple transposition d'une convention, les procédés d'intitulation ouvrent en effet un espace-temps au cours duquel se croisent, se rencontrent et se confrontent plusieurs imaginaires : celui de l'artiste sur son œuvre, celui des traducteurs et des interprètes et ce qu'ils projettent sur l'œuvre, sur son auteur ainsi que sur la culture dont il est issu et enfin celui supposé du public auquel est destinée l'œuvre. L'observation des malentendus, des aménagements et des glissements opérés lors du processus de traduction et de transcription des

⁷⁵ Le concept de traduction a également été largement utilisé dans les études postcoloniales et dans les *cultural studies* que ce soit pour analyser les phénomènes d'hybridation culturelle (BHABHA, 2007 [1994]) ou pour questionner le rôle des ethnologues en tant qu'interprète-traducteur de culture (ASAD, 1986 ; CRAPANZANO, 1986).

⁷⁶ Ben-Amos (1977) a notamment proposé de considérer la production des arts touristiques africains comme une forme de pidginisation (voir aussi JULES-ROSETTE, 1984).

titres permet alors d'analyser les manières dont s'articulent ces imaginaires et de questionner les rapports différenciés aux moyens de représentation.

À cet égard, l'analyse des interactions qui entourent les procédés d'intitulation permet de se pencher sur les médiations particulières aux opérations de transfert linguistique et d'explorer quelques enjeux de traduction interlinguistique présents dans le passage de ces objets au rang d'objets d'art. Après avoir parcouru les difficultés rencontrées par les traducteurs et les divers *bricolages* traductionnels qui conditionnent le passage d'un contenu linguistique à l'autre, il s'agira de voir comment les artistes adaptent et aménagent leur discours pour pallier ou au contraire contourner les limites traductionnelles.

Passage de l'oral à l'écrit : conceptualisation, sélection et reformulation

L'une des difficultés principales rencontrées par les administrateurs est que l'opération de traduction ne se base pas sur un texte de départ mais sur un discours oral, qui n'est pas contraint par les mêmes règles d'énonciation que celles liées à l'écriture d'un titre. En effet, il est rare que les artistes soumettent un titre immédiatement considéré comme «prêt-à-l'emploi». Le plus souvent l'intitulation des œuvres se déroule sous la forme d'une discussion entre l'artiste et l'un des administrateurs dans le but d'identifier les éléments représentés, d'explicitier leurs significations et de s'accorder sur un titre à même de refléter ce contenu. Il arrive alors fréquemment que certaines descriptions données oralement par les artistes soient considérées par le personnel administratif comme étant trop longues et détaillées pour pouvoir être directement traduites en titre. Inscrits au dos de la toile ou, dans le cas des impressions, directement au bas de la linogravure entre le numéro d'édition, d'un côté, et la date et la signature, de l'autre, les titres prennent une forme relativement concise, se limitant à un nom commun, ou à quelques mots assemblés en une énumération descriptive (comme dans le cas de *Antelopes, wildebeest and birds*), ou à une ébauche de narration (par exemple, *Man hunting an eland*). Pour les administrateurs, l'opération ne se résume alors pas à traduire un contenu linguistique vers un autre mais implique également un processus de sélection.

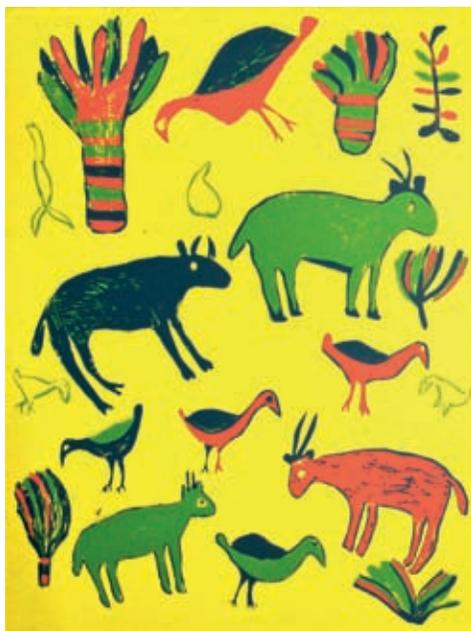
Mai 2011. Cg'ose Ntcõx'o (~1950-†2013), artiste au Kuru Art Project depuis 1992, rejoint l'imprimeur dans la salle d'impression pour discuter du titre à donner à sa nouvelle linogravure. Elle commence par lui expliquer en naro qu'elle a dessiné des *tchibi* [colombes], quelques plantes, un arbre, dont elle ne mentionne pas l'espèce, et plusieurs animaux.

Elle précise ensuite en indiquant les diverses formes de cornes que chacune est caractéristique d'un animal différent. L'animal avec des cornes en forme de parenthèses () est *cĕé* [gnou, *Connochaetes taurinus*], celui avec des cornes en)) est *dùù* [éland du Cap, *Taurotragus oryx*]. Elle distingue également deux animaux avec des cornes droites, celui avec les plus courtes est *dqāē* [steenbok, *Raphicerus campestris*], l'autre avec des cornes plus longues est *cgòò* [oryx, *Oryx gazella*].

Pendant ce temps, Ndodonyane Ditsheko prend des notes :

- Birds (dove)
- Trees + plants
- Antelopes

Quand Cg'ose Ntcõx'o s'arrête, il se tourne vers moi et me dit : « *You see, when you ask for a title they don't give you a title, they just start to describe everything they put in it. So I take some notes and I try. But what am I suppose to do? Those are not titles.* » Je lui demande alors en anglais s'il y a quelque chose de particulièrement important dans le dessin. L'imprimeur traduit ma question en naro à Cg'ose Ntcõx'o qui répond : « *Tout ce qui est dans ce dessin est important. C'est ce que*



Cgoise (Cg'ose Ntcõx'o), *Antelopes, wildebeest and birds*. 2011. Linogravure. 57 x 43 cm.

nous mangeons : de la viande, beaucoup de viande, des plantes et des oiseaux. C'est ce qui nous fait vivre.»

L'imprimeur annonce alors qu'il a besoin d'y réfléchir. Il conserve la liste et décide de reporter la pose du titre qu'il fixera, seul, quelques jours après, sous la forme : *Antelopes, wildebeest and birds.*

Alors qu'à l'instar de Cg'ose Ntcõx'o les artistes soulignent régulièrement que «*tout est important dans un tableau*», pour des questions de place, de commodité et de communication, les titres se résument pour la plupart à des déictiques courts, ce qui implique soit qu'ils ne retiennent que quelques éléments de la description donnée de l'image, soit que ces titres procèdent d'une généralisation (par exemple des termes spécifiques tels qu'oryx, éland et steenbok seront résumés par l'appellation générale *Antilopes*). Le format particulier des titres, auquel tente ici de se conformer le traducteur, l'incite non pas à chercher à respecter la forme originale du discours formulé par l'artiste mais à essayer d'en donner une forme condensée. L'opération de traduction ne consiste alors pas uniquement à traduire un contenu linguistique vers un autre, mais implique un processus de *reformulation*, de *conceptualisation* et de *sélection*, susceptible d'entraîner une perte de spécificité du contenu.

D'une langue à l'autre : limites traductologiques

Les connaissances naturalistes mobilisées par les artistes constituent un autre enjeu de traduction pour les administrateurs. Ce savoir spécialisé représente en effet un défi de taille, non seulement parce qu'il se base sur un vocabulaire ne possédant pas toujours d'équivalent dans la langue cible, mais aussi parce que le champ expérientiel sur lequel il s'appuie n'est pas forcément intelligible pour les destinataires.

Cette limite traductionnelle n'est pas rare au Kuru Art Project, du fait que certains termes naro ne possèdent actuellement pas encore de traduction dans le dictionnaire naro-anglais⁷⁷ (VISSER, 2001). Cela concerne particulièrement les noms de plantes, d'oiseaux et d'insectes qui,

⁷⁷ Il faut préciser que le dictionnaire conçu par le Naro Language Project (VISSER, 2001) a pour objectif principal la traduction de la Bible. Aussi le savoir naturaliste, bien qu'il soit partiellement intégré au dictionnaire, occupe-t-il une place très secondaire et n'a encore jamais donné lieu à un travail d'identification et de traduction systématique.

pour certains, ne sont pas répertoriés dans le dictionnaire ou alors peuvent y figurer mais sans traduction ou alors avec une traduction approximative, se résumant parfois à une simple indication, telle que «*berries*», «*small plant*», «*insect (can fly)*», ou renvoyant à plusieurs déterminations précises mais contradictoires, comme dans le cas de *cari*, traduit en anglais :

«*quail (coturnix delegorguei, turnix sylvatica), francolin, sandgrouse*»
 [«*caille (caille arlequin, turnix mugissant), francolin, pterocle*»]

Le dictionnaire naro-anglais étant l'outil le plus fréquemment utilisé, le plus souvent aussi le seul, par les traducteurs, les lacunes de traduction se répercutent directement sur la qualité et la précision des titres élaborés. En effet, les dessins de plantes, d'oiseaux et d'insectes sont des sujets de prédilection pour la majorité des artistes et particulièrement pour les femmes, dont plus des trois quarts des tableaux inventoriés (715 sur 910) contiennent au moins une représentation d'oiseau, de plante et/ou d'insecte. Alors que des guides de déterminations illustrés de faune et de flore pourraient être utilisés pour essayer de définir plus précisément les espèces représentées et trouver une traduction adéquate, de tels outils n'ont jamais été mobilisés durant les observations menées. Aucun exemplaire ne se trouve par ailleurs à l'atelier.

Face à l'impossibilité de traduire adéquatement un contenu, les traducteurs sont amenés à devoir choisir entre conserver le signifiant de départ en naro, accompagné éventuellement d'une glose, et formuler une traduction approximative.

Le maintien de termes en naro concerne principalement les titres comprenant le nom de plante(s). En effet, lorsque le nom de la plante est spécifié dans le titre, il apparaît près de trois fois sur quatre (121/167) en naro. Cela peut s'expliquer par le fait que la flore du Kalahari est non seulement traduite de manière particulièrement lacunaire, mais est surtout largement méconnue du public auquel se destinent ces œuvres. Dans ce cas, le nom naro est souvent accompagné d'une glose en anglais pour restituer une part du signifié. Cela peut prendre la forme d'un dédoublement généralisant du terme naro, par exemple *Kāa plant*, ou de l'ajout entre parenthèses d'une explication, telle que *Xuu xuua plant (Headache medicine)*. Dans les deux cas, néanmoins, si le nom conserve sa précision pour un locuteur naro – *Kāa* étant le nom vernaculaire d'une cucurbitacée comestible, l'*Acanthosicyos*

naudianus, et *xuu xuua* celui de *Kalanchoe lanceolata* –, en revanche pour un public étranger parler de *Kāa plant* ou de *xuu xuua plant* est probablement porteur d'une forme d'exotisme ou d'étrangeté, mais n'évoquera sûrement pas le champ de connaissances et d'expériences particulier lié à ces plantes. Conservés dans la traduction, les noms communs naro perdent dans le titre leur sens et leur familiarité – leurs contenus référentiels et culturels demeurant opaques – pour un public étranger.

Dans le cas d'une traduction approximative, le contenu original est escamoté pour le rendre intelligible aux lecteurs (FOLKART, 1991 : 155), qui plus est à des lecteurs ne partageant pour la plupart aucun des référents culturels auxquels renvoient les termes employés. La précision initiale des termes et les champs de connaissances auxquels ils se réfèrent tendent de ce fait à disparaître pour ne laisser que des titres génériques. Par exemple, les diverses espèces d'oiseaux dépeints dans les gravures ou les peintures sont, dans près d'un titre sur deux, intitulées simplement « Bird(s) ». Au final, seuls les oiseaux les plus familiers pour un large public sont désignés en anglais de manière précise⁷⁸, en premier lieu les autruches, les pintades, les outardes kori, les chouettes (ou strigiformes, en anglais *owls*, en naro *cōose*), les colombes ou encore les cigognes.

Ces défauts de traduction ne sont pas sans conséquences sur la manière de percevoir ces objets. En effet, au lieu de rendre compte du champ de connaissances et d'expériences engagé dans les représentations, l'usage de termes génériques les réduit à quelques mots-clés *Birds*, *Plants*, *Veldfood*, *Insects*, les ramenant à de simples illustrations de l'environnement du Kalahari, détachées de toute forme de savoir précis. À cet égard, il existe un certain décalage entre les demandes d'explicitation du contenu et les modalités de traduction qui, au final, ne permettent souvent pas de conserver la spécificité des connaissances (naturalistes) mobilisées par les artistes. Au contraire, les bricolages nécessaires pour aménager la pose d'un titre, malgré les limites traductionnelles, peuvent dans certains cas entraîner des transformations en chaîne conduisant à en modifier significativement le sens.

⁷⁸ À noter que les noms donnés en anglais se limitent le plus souvent à l'ordre voire parfois à la famille et ne précisent généralement pas l'espèce.

De quelques glissements interprétatifs

11 mai 2013. La coordinatrice rejoint dans la salle des peintures Cg'ose Ntcõx'o, afin de fixer le titre de l'une de ses peintures qui doit être envoyée dans l'après-midi à la National Art Competition. L'assistante administrative (T1) secondée par une jeune femme (T2), présente à ce moment-là pour vendre des tissus peints à la main, assurent les traductions du naro à l'anglais. Plusieurs autres personnes sont également présentes dans la salle. La coordinatrice commence par demander [en anglais] à Cg'ose Ntcõx'o le titre qu'elle souhaite donner à sa peinture. L'artiste ne répond pas et la coordinatrice enchaîne en désignant un élément figuré sur la toile :

M. Brown : What is this bird ?

T2 [après avoir parlé en naro avec l'artiste] : I don't know the name of this bird in English. [Aucun des locuteurs naro présents dans la salle n'en connaît la traduction en anglais. L'assistante administrative part chercher le dictionnaire naro-anglais (VISSER, 2001). Mais elle ne trouve pas le nom donné par Cg'ose Ntcõx'o dans la liste des oiseaux. Elle discute en naro avec l'artiste.]

T1 : She says that the bird has thin legs and black and white feathers.

T2 : Isn't it the same bird that the one on Qãetcao Moses' painting ? You know, the painting of the calendar.

L. Baracchini : You mean the storks ?

M. B. : No, it doesn't look like a stork. [l'assistante administrative traduit en naro à Cg'ose Ntcõx'o]

T1 : She says that it is not the same bird. This bird is smaller, but has also black and white feathers.

Le mari de la coordinatrice : Could it be an egret ?

[L'assistante administrative traduit en naro *aigrette* par le terme *ghòè xanese*. Le nom est différent de celui donné au départ par Cg'ose Ntcõx'o, mais d'après elle il s'agirait d'un oiseau similaire.]

M. B. : Do you have anything special in your culture about this bird ? Is it a sacred bird ?

T1 [après une discussion avec les autres artistes présents dans la salle] : Some say that these birds are sometimes called «cow's birds», because you know in our language *ghòè* means cow.



Cgoise (Cg'ose Ntcõx'o), *Bird that counts cows*.
2013. Huile sur toile.

M. B. : Do you have any stories on this bird ?

T1 [sans réponse de Cg'ose Ntcõx'o] : By us, we sometimes say that these birds count the cows.

M. B. : Okay... So, can we call that painting *Bird that counts cows* ?

La proposition est validée.

Ces échanges illustrent les tentatives réitérées de la part de la coordinatrice de produire, au-delà d'une simple traduction interlinguistique, un sens sur ce tableau. En effet, les négociations qui accompagnent la pose du titre ne se limitent pas à une traduction et à une transcription du

discours de Cg'ose Ntcōx'o, mais vise à en (ré-)orienter le contenu. Au fil de la discussion, il apparaît en effet que les descriptions données par Cg'ose Ntcōx'o sur *ce que montre l'image* sont en décalage avec les attentes de la coordinatrice, désireuse, une fois l'identification du sujet plus ou moins établie, de connaître *ce qu'elle représente*, autrement dit ce à quoi elle renvoie (SCHAEFFER, 2001 : 19); la description fournie par Cg'ose Ntcōx'o, description qui plus est non traduisible, n'étant pas considérée par la coordinatrice comme suffisamment éloquente pour un titre.

Par ses questions, la coordinatrice cherche de la sorte à s'éloigner des descriptions naturalistes données par Cg'ose Ntcōx'o, pour y substituer des significations culturelles se situant dans les domaines du sacré ou du mythe, thématiques à même, selon elle, de doter l'œuvre d'une profondeur herméneutique et de résonner avec les attentes présupposées du public. Au cours des échanges, la coordinatrice tente de distancier le titre de son rôle de désignation, pour qu'il ne soit pas une simple explication de l'image mais qu'il puisse introduire des éléments interprétatifs à même de modifier le regard que l'on porte sur l'image. La traductrice, en tant que locutrice naro, joue quant à elle le rôle de *pivot* (SIMEONI, 1998) et vient donner une signification culturelle à *la place* de l'artiste, sans toutefois que l'on sache finalement – malgré le fait que tout le monde s'accorde sur ce titre – si cette signification était initialement partagée par Cg'ose Ntcōx'o et si la peinture en était effectivement porteuse ou non.

De fait, à la fin de la discussion, le lien entre l'oiseau peint par Cg'ose Ntcōx'o et le titre donné au tableau apparaît pour le moins ténu, tout comme la référence aux vaches dans le titre ne semble pas être d'une évidence limpide par rapport aux sujets représentés dans la toile. Aussi, non seulement le contenu initial du discours de Cg'ose Ntcōx'o a-t-il été progressivement saisi et transformé afin de contourner les impasses traductionnelles rencontrées, mais il a également été reconfiguré et adapté pour le rendre intelligible dans l'univers récepteur. Double opération qui amène à la fois à dégrader le sens donné par Cg'ose Ntcōx'o et à réinventer un nouveau contenu, substituant en l'occurrence ici une identification spécifique par un contenu herméneutique.

La pose de titre initie ainsi un processus de traduction non seulement d'une langue à l'autre, et d'une forme à l'autre, mais aussi d'un contenu culturel qui doit être rendu compréhensible et accessible dans l'univers de référence du public. Dans cette perspective, l'intervention des administrateurs ne se limite souvent pas à traduire des mots, mais tend également à *traduire des cultures*, autrement dit à chercher des moyens d'explicitier ou de commenter l'implicite (LADMIRAL, 1998 : 18).

De fait, dans leurs activités quotidiennes, les artistes ont relativement peu de contacts directs avec les acheteurs. Ce sont les administrateurs qui accueillent le public, lui font visiter le projet et gèrent les ventes. Ce sont aussi eux qui reçoivent les commandes, organisent les expositions et mènent les transactions avec les galeristes. De par ce rôle, les administrateurs sont tenus de façon constante d'assurer une communication entre des systèmes de valeur et de représentation différents. En prise directe avec les discours des uns et des autres, ils doivent notamment gérer les écarts représentationnels existants, en essayant d'un côté de tempérer la quête de sens des acheteurs et de l'autre de procurer une dimension herméneutique aux tableaux. Ainsi lorsque deux clients originaires d'Afrique du Sud murmurent en passant devant l'une des peintures de Coex'ae Bob, «*Therianthrope*», projetant vraisemblablement leur connaissance des interprétations de l'art rupestre sud-africain⁷⁹ sur le dessin de Coex'ae Bob, Maude Brown les prie de répéter avant de répondre : «*Je pense que c'est un lion.*» De même, lorsque deux touristes suédoises cherchent à mettre en relation les motifs géométriques de l'une des peintures de Qhaqho (Xgoac'ō X'are) avec des symboles sami, la coordinatrice, questionnée sur leur signification, répond : «*Je pense que Qhaqho aurait probablement dit qu'il s'agit de silhouettes de plantes ou simplement de décoration.*» Ce que confirmera effectivement quelques jours plus tard Qhaqho.

Réciproquement, face aux artistes, les administrateurs se font le relais partiel des attentes du public en tentant d'aménager des points de jonction entre les deux, notamment au travers des titres conçus non seulement comme une façon d'identifier l'objet mais comme un moyen de donner du sens à l'œuvre. Suite au souhait formulé par l'un des bailleurs de fonds de voir des œuvres portant sur des questions écologiques, Maude Brown décida de jouer sur les titres afin de leur donner une coloration écologique. Ainsi, après que Gamnqoa Kukama lui avait expliqué qu'il avait peint des insectes chantant de joie après la pluie, Maude Brown proposa : «*Alors faisons quelque chose sur le changement climatique, quelque chose comme "Singing after the rain".*»

De la sorte, du point de vue des administrateurs, un titre doit non seulement être condensé (il faut qu'il se résume à quelques mots) et efficace (il doit pouvoir communiquer quelque chose à un public externe) mais idéalement être aussi accrocheur (il doit être à même d'interpeller). «*Un titre peut faire vendre une lithographie*», soulignait à cet égard Tamar Mason. De même, pour Maude Brown, un titre qui «*amène les gens à réfléchir*» dote l'œuvre

⁷⁹ Voir à ce sujet LEWIS-WILLIAMS & PEARCE, 2004 : 166 et suiv. ; SOLOMON, 2008.

d'une dimension supplémentaire qui peut «aider à vendre». *Dimension herméneutique* et *valeur économique* se retrouvent ainsi liées, l'imputation d'un sens au travers d'un titre participant dans cette perspective directement de la valeur de l'objet. Les longues listes descriptives données par les artistes ne correspondent, quant à elles, pas exactement à l'idée d'un titre accrocheur. Au contraire ces titres sont mêmes parfois décrits par les administrateurs comme étant «ennuyeux». Au premier objectif – celui de rendre fidèlement l'intention de l'auteur – se mêlent alors d'autres considérations, d'autres contraintes, qui amènent les administrateurs à chercher à se distancier des énumérations descriptives des motifs représentés pour inventer de nouvelles significations, plus à même d'interpeller le public.

Mars 2010. La scène se passe à l'atelier, en présence de la coordinatrice du projet [M. B.], de l'assistante administrative [T1], de Qhaqhoo (Xgaoc'õ X'are) et de moi-même. La discussion se déroule autour d'une peinture de Qhaqhoo⁸⁰.

M. B. : «I like very much this painting with the lizard in the air. Why did you put the lizard in the middle of the sky ?

T1 : «[Après avoir traduit en naro la question à Qhaqhoo] He says that it was a mistake. At the time he drew the lizard, he wasn't thinking to put the blue for the sky. »

M. B. : «But it's very nice the way it is now. It really looks as if the lizard is jumping in the air. [rires] Well, Qhaqhoo explain to us what did you draw. »

T1 : «He says that it's morning time, when all animals are outside browsing. »

M. B. : «OK, it's again the story of the book⁸¹. So it could be a title like *Morning time*. But we can choose another title. We don't need to stay close to the story. What do you think ? » [L'assistante administrative traduit en naro la question à Qhaqhoo]

T1 : «He suggests *Two birds, two lizards and two kudus*. »

M. B. : «I would have kept the title around this lizard. But that's my way of thinking, one day I will tell you the whole story of this lizard ! »

⁸⁰ Né au début des années 1970, Xgaoc'õ X'are (de son nom d'artiste Qhaqhoo) est l'un des tout premiers artistes à avoir intégré l'atelier en 1991.

⁸¹ Suite à une commande pour illustrer un livre pour enfants, *Ostrich and Lark* (NELSON, 2012), les artistes ont réalisé une série des peintures dont certaines n'ont pas été retenues pour le livre. Ces peintures, à l'instar de celle discutée dans cet extrait, ont alors été mises en vente.

T1: [Après avoir traduit en naro à Qhaqhoo] «He says now that he wants *Two lizards and two birds*.»

M. B.: «For me, it looks so much as if this lizard is jumping on the tree or out of it, or maybe it's falling from the tree. It could be something like *Jumping lizard*. Isn't it possible that a lizard jumps like this?»

T1: [Après avoir posé en naro la question à Qhaqhoo] «Maybe sometimes you can see it in the air.» [Elle imite avec sa main un lézard tombant d'un arbre].

M. B.: «Yes, you see. Well, let's see what title we already have.»

L. Baracchini: «*Morning time, Two birds and two lizards and Jumping lizard*.»

M. B.: «It could be *Accident* for the lizard falling.»

L. B.: «It could be quite funny. In French, as well as in English I believe, "accident" means at the same time the fall and the fact that you did something without purpose, "by accident".»

T1: [Après avoir traduit en naro à Qhaqhoo] «Qhaqhoo is saying that in Naro we also have these two meanings. It shows that even the artist can make mistakes. Myself, I don't know this meaning. It's the first time I hear something like that.»

M. B.: «OK, so now Qhaqhoo, what title do you want?» [T1 traduit à Qhaqhoo qui répond]

Qhaqhoo: «*Two lizards and two birds*.» [La coordinatrice commence à écrire sur le dos de la toile, puis s'interrompt].

M. B.: «Did he understand well what we were saying. Is it clear for him that we were meaning *Accident* as a title. Such title can make people think. They will surely like this and it might help to sell. Can you please ask him again?» [L'assistante administrative traduit à Qhaqhoo].

T1: «This time, he chose *Jumping lizard*! This is not possible, he always changes his mind!»

M. B.: «OK, tell him again all the titles, so that he can make a final choice.» [La traductrice reprend la liste des titres, les traduit en naro pour Qhaqhoo].

T1: «He wants *Two lizards and two birds*.» [Cette fois, la coordinatrice écrit le titre au dos de la toile. Qhaqhoo sort du bureau. On l'entend répéter plusieurs fois en anglais «*Politic, politic, politic*»].

T1: «He says that you play politics with him!»



Qhaqho (Xgaoc'õ X'are), *Two lizards and two birds*. 2010.

Huile sur toile. 92 x 61,5 cm.

L'emploi du terme de « politique » par Qhaqho vient attirer l'attention sur le fait que dans ce jeu de relation entre un objet, son auteur, un/des médiateur/s, le traducteur et une audience fictive, mais bien présente, se jouent également des rapports de pouvoir dans la possibilité de déterminer et de contrôler l'identité de l'objet. Il rappelle que la traduction est aussi une zone de tension (SIMON, 1996), qui s'inscrit dans des rapports asymétriques aux moyens d'expression (NIRANJANA, 1992 : 2 ; VENUTI, 1998 : 158 et suiv.). Ce qui d'un côté est conçu comme une mise en sens à même de favoriser la rencontre entre l'œuvre et le spectateur, en donnant à ce dernier matière à « réfléchir », est conçu de l'autre comme une tentative d'imposition d'une logique conceptuelle étrangère, subvertissant le sens jusqu'à mettre parfois en doute, comme c'est le cas ici, le savoir-faire de l'artiste : « *Cela montre que les artistes aussi peuvent faire parfois des erreurs.* »

Adaptation, réappropriation et résistance

La constellation de glissements impliqués dans le procédé de traduction ainsi que le constat d'une non-congruence des univers référentiels amènent certains des artistes à investir les cadres conceptuels et les valeurs du public – ou pour le moins ce qu'ils en ont compris – pour chercher à agir sur le spectateur à partir des codes présumés de ce dernier. Les considérations esthétiques des artistes ne se détachant pas d'une réflexion sur les effets que la forme est susceptible d'avoir sur les perceptions sensorielles des acheteurs, les choix de ces derniers peuvent s'orienter en fonction des attitudes et des réactions déjà constatées.

Cela se traduit notamment par le choix de donner à voir ce que le public est à même de reconnaître, par exemple en simplifiant volontairement son propos afin de le rendre directement intelligible pour le public. Pour cela, non seulement ils reproduisent une perspective générique: «*C'est juste un arbre, n'importe quel arbre*», mais ils tendent également à attirer l'attention sur les sujets facilement reconnaissables par un large public et en premier lieu sur la grande faune. Cette simplification est susceptible de se traduire également au niveau iconographique, au travers de l'abandon d'une complexité non perceptible par le public, pour adopter à l'inverse un langage iconographique aisément communicable :

«La plupart du temps, j'essaie de dessiner de sorte à ce que mes dessins plaisent et intéressent les gens. C'est pour cette raison, que la majorité du temps je dessine les animaux que la plupart des gens aiment, comme la girafe, le buffle et l'éléphant. Généralement les gens préfèrent les grands animaux» (Gamnqoa Kukama, 17 mars 2014).

«Je dessine des pintades, parce que les gens aiment les pintades et ensuite ils achètent mon art» (Qhaqhoo, 18 mars 2015).

Pour être instantanément lisible, les artistes cherchent à ce que l'image adresse au spectateur un contenu pour lequel celui-ci possède déjà les clés de lecture. Les productions visuelles, construites à partir de – et en dialogue avec – les représentations préexistantes du public, demeurent alors dans les limites de ce qui est déjà connu par ce dernier et donc également à même d'être reconnues. Dans cette perspective, l'énumération descriptive dont témoignent la plupart des titres tout comme la juxtaposition d'éléments sans lien narratif évident entre eux est susceptible de venir s'inscrire dans l'expérience touristique et culturelle de visiteurs, non seulement

en reproduisant une «*image mythique de l'Afrique*» (STEPHENSON, 2013: 108) mais en faisant également écho à l'expérience des safaris, dans une prolongation de l'idée de "tableaux de chasse" ou de "listes à cocher" («j'ai vu») qui énumèrent et remémorent les éléments vus: *Three Elephants, Gemsbok and Eland*. Ces juxtapositions de grands animaux sont alors à même de fonctionner, à l'instar d'objets-souvenirs, à savoir comme «*références métonymiques d'une expérience culturelle plus vaste qui est rappelée et objectivée*» (KASFIR, 1999: 68, traduction de l'auteure).

Ce type de démarches peut avoir pour corollaire une standardisation, voire une banalisation, des messages produits qui pour assurer un effet sont confinés à une gamme limitée à et par des représentations externes préexistantes. On peut notamment se demander dans quelle mesure le constat d'un attrait plus marqué des acheteurs pour la grande faune n'est pas en partie responsable de certains changements graphiques. En effet, alors qu'au début du projet d'art, la grande faune était pour ainsi dire absente des peintures et gravures réalisées par les femmes, centrées principalement sur la flore, les oiseaux, les insectes et les motifs abstraits inspirés de l'artisanat en perles, depuis quelques années elle est de plus en plus souvent représentée. À cet égard, le décès en 2008 de Dada Coex'ae Qgam, jusqu'alors l'une des figures fortes de l'atelier et dont les œuvres remportaient les faveurs du public, et consécutivement le succès artistique et commercial rencontré depuis par Thamae Kaashe et Jan Tcega John⁸² jouent sans doute un rôle dans cette reconfiguration des thématiques. En effet, alors que Dada Coex'ae Qgam s'était fait connaître pour ses motifs abstraits et ses dessins de plantes et d'oiseaux, les thèmes abordés par Thamae Kaashe et Jan Tcega John se concentrent principalement sur la faune du Kalahari. L'investissement actuel des femmes sur des thèmes jusqu'alors traités essentiellement par les hommes correspond ainsi à une reconfiguration des dynamiques internes à l'atelier, tendant à valoriser les représentations animales.

Le constat d'un attrait du public pour le sens peut, par ailleurs, amener certains des artistes à investir le discours sur l'œuvre comme un moyen d'éveiller l'intérêt du spectateur et de renforcer le message de l'image – le

⁸² À titre indicatif, Jan Tcega John et Thamae Kaashe ont obtenu entre 2012 et 2014 des revenus deux à quatre fois supérieurs à ceux des autres artistes. Thamae Kaashe a remporté en 2011, 2013, 2014 et 2017 le premier prix catégorie gravure à la National Art Competition au Botswana ainsi qu'en 2013 le prix du meilleur artiste de l'année.

titre devenant une amorce pour expliciter un sens à communiquer. Dans cette perspective, le choix d'un titre est conçu comme faisant partie intégrante du processus artistique : « *Lorsque je dessine, je réfléchis à l'endroit où je veux placer tel animal ou tel autre sujet. Après les avoir esquissés, je commence à réfléchir aux couleurs, quelles couleurs correspondent le mieux à cet animal. Puis, je travaille sur la technique. Et enfin, je pense à un titre* » (Jan Tcega John, 16 mars 2014). Le titre, voire plus largement la capacité à mettre en mots une image, est susceptible d'être investi comme lieu de dialogue avec le spectateur et consécutivement comme valeur ajoutée à l'objet : « *Ce que tu dessines est aussi important. Si tu peux expliquer à quelqu'un ce que tu as fait dans une peinture, il peut te comprendre et il peut y réfléchir. Il peut aussi voir que tu parles au travers de cette peinture* » (Thamae Kaashe, 11 mars 2014). Le sens est alors travaillé et mis en avant, que ce soit au travers de l'explicitation d'une logique relationnelle entre deux ou plusieurs éléments (par exemple *Koribustards eating worms*), de l'identification d'une activité ou d'une pratique (par exemple *Girls play melon dance*), par l'introduction d'une dimension narrative (mythes, histoires ou anecdotes, tels que *Story of Jackal and Leopard*), ou encore en y intégrant une dimension conceptuelle (*The hare is the heart of the gemsbok*). Les titres servent alors de support afin de rendre manifeste un sens et d'expliquer la nature des liens entre les divers éléments du tableau.

Au moment de cette étude, ce type de démarche se retrouvait principalement dans le travail de Thamae Kaashe et de Jan Tcega John, qui étaient alors les deux seuls artistes à même de comprendre l'anglais, de le parler et occasionnellement de le lire, bien qu'avec difficultés⁸³. Ces compétences linguistiques leur permettaient de mieux négocier et contrôler le processus de traduction et de transcription et également de pouvoir avoir un accès plus direct aux discours des acheteurs de passage à l'atelier et ainsi de pouvoir s'adapter, répondre ou éventuellement jouer sur les attentes exprimées par ces derniers. Certains sujets étaient ainsi réinvestis et détournés pour sensibiliser le public à des problématiques qui touchent directement l'artiste. La reproduction de stéréotypes culturels sur les "Bushmen" (comme l'art rupestre ou la chasse à l'arc) était notamment

⁸³ Jan Tcega John a entrepris quelquefois d'écrire lui-même directement le titre. Mais cette démarche reste toutefois rare, car elle nécessite de pouvoir faire vérifier la justesse des termes et de l'orthographe auprès d'une tierce personne.



Thamae Kaashe, *Thamae's life*. 2013. Linogravure. 49 x 57 cm.

mobilisée pour venir interpeller le public sur leurs conditions de vie actuelles, une mise en perspective que le titre permet de rendre explicite, comme dans le cas de *Thamae's life*.

Thamae Kaashe: «*Ce que j'aimerais faire comprendre aux gens, c'est que nous sommes sous le contrôle d'autres personnes. Ils doivent être conscients de cela. Ils doivent aussi comprendre que dans le passé nous étions libres, nous marchions indépendamment où nous voulions et faisons ce que nous voulions. Mais aujourd'hui, partout, nous sommes contrôlés et gardés par d'autres. J'ai fait cette gravure, qui a été envoyée à la President's day art competition. J'y ai dessiné cet œuf d'autruche et autour j'ai montré comment nous vivons avec des villes, des voitures, des routes. Parce que nulle part il n'est aujourd'hui possible d'aller cueillir cet œuf d'autruche.*

J'ai fait cet œuf et j'ai dessiné dedans des personnes, des animaux et des lances pour montrer qu'aujourd'hui nous sommes dans un cercle, pris au milieu de ces choses modernes. Nous sommes encerclés par toutes ces nouvelles choses modernes. Nous nous tenons au milieu d'elles. Ces choses ont à présent tout recouvert. Nous, nous ne sommes plus qu'une infime part de ça.

Dans le passé, nous pouvions aller là où nous voulions. C'est pourquoi on peut voir maintenant des choses, comme l'art rupestre, qui ont été réalisées dans le passé par des Bushmen. C'est parce qu'ils voyageaient partout. [...]

Peut-être que les gens me verront et qu'ils verront aussi les dessins de ces personnes et qu'ils compareront les deux. Peut-être qu'ils penseront alors que c'est moi. Peut-être qu'ils penseront : "Ces gens vivaient ainsi, avec des lances, des œufs d'autruche et des animaux. Ils portaient des vêtements de cuir. Alors allons les voir." Et s'ils viennent, ils me verront et ils m'entendront et alors ils comprendront que : "Oui, peut-être que c'est lui." Peut-être que c'est pour ça que les gens viennent voir les Ncoqkhoe, c'est parce qu'ils pensent : "Allons rencontrer ces gens, parce qu'ils sont dans un cercle, ils souffrent, parce que toutes ces choses modernes les encerclent." C'est pour ça qu'ils viennent, pour nous voir et peut-être pour nous aider» (Thamae Kaashe, 14 mars 2014).

Les nécessaires transformations engagées dans le travail de traduction, au cours duquel le sens initial est déplacé et recréé à l'aune de l'univers de référence du traducteur et du public, peuvent également avoir pour effet d'amener, comme chez Cg'ose Ntcōx'o, à un désengagement de la mise en sens que nécessite la pose d'un titre. Cela se traduit notamment par une absence de velléité de contrôler le contenu final du titre, la présence d'un titre demeurant en quelque sorte un élément vide de sens, puisque son contenu ne peut être ni contrôlé ni relu *a posteriori*. Le sens des mots, qui se place nécessairement sur un autre plan que celui des images, peut quant à lui être désinvesti et leur inscription déléguée à un tiers.

Ces mêmes mécanismes peuvent amener les artistes à opposer une résistance aux tentatives de recodage des administrateurs, que ce soit explicitement, en refusant les titres proposés par ces derniers, ou indirectement en mettant à mal toute tentative de mise en sens de l'objet. Il n'est en effet pas rare que lors de la pose du titre l'un des artistes signifie d'emblée qu'il n'y a pas de sens, ni d'histoire ou encore de lien logique

à la présence dans le même espace de deux éléments distincts. Ainsi questionnée sur ce qu'elle a dessiné, Qgōcgae Cao répond : « *Je n'ai pas voulu montrer une histoire. Il n'y a pas de sens. J'ai simplement dessiné les animaux que j'aime* » (Qgōcgae Cao, 20 février 2013).

De même, Coex'ae Bob, poussée par Lessie Morris à expliciter le lien entre la présence de motifs de perles et celle d'une hyène dans l'une de ses peintures, lui répond : « *Il n'y a aucun lien. J'ai dessiné ces motifs de perles et ensuite j'ai eu envie d'ajouter une hyène. Alors je l'ai dessinée.* » Les prises discursives peuvent ainsi être limitées au strict minimum, à savoir une identification des sujets représentés. Les administrateurs, en quête de significations à communiquer au public, sont ainsi laissés avec un simple « c'est » descriptif. Plus que cela, il leur est explicitement dit qu'il n'y a aucun lien narratif à tisser entre les divers éléments, aucune pratique culturelle, aucun récit ou aucun mythe à y rattacher, ou encore aucune signification socioculturelle à rechercher.

En revanche, le fait mis en avant précédemment par Cg'ose Ntcōx'o et Qgōcgae Cao est qu'elles ont dessiné ce qui est important et ce qu'elles aiment. Les valeurs utilisées se situent alors au niveau de l'émotion ou du plaisir (notamment gustatif) suscités par l'évocation visuelle de tel ou tel sujet et non au niveau d'un contenu herméneutique. Ces références à des registres de valeurs affectives ou esthétiques⁸⁴, si elles peuvent facilement trouver une résonance à l'échelle de D'kar ou de la région de Ghanzi, ne sont pas aisément traduisibles pour des spectateurs étrangers à ce contexte culturel particulier. Comment en effet rendre compte en quelques mots du goût pour une plante ou un animal ou encore de leur importance en termes nutritifs, à quelqu'un pour qui le terme de *cgù* ou de *morama* pas plus que l'aspect ou le biotope de cette plante ne signifie quoi que ce soit ?

« *Ces cgù [Tylosema esculentum] représentent quelque chose qui m'est intimement lié. C'est ce que je mangeais durant mon enfance. Je me nourrissais de cgù pour grandir. Encore maintenant, j'en cueille et là je rêverais d'en avoir. J'ai dessiné cette plante pour montrer que nous, les Bushmen, nous avons notre propre nourriture, nos propres plantes que nous pouvons manger. C'est ce que j'ai voulu montrer. Parce que les gens aiment les cgù, ils achèteront la peinture* » (X'aga Tcuixgao).

⁸⁴ Voir à ce sujet la typologie des registres de valeurs proposées par Nathalie Heinich (2017 : 245-258). Le registre *aesthétique* se caractérise par une « *prééminence accordée à la sensation* » (HEINICH 2017 : 248). Le registre affectif est quant à lui associé à l'attachement, à l'émotion, au sentiment (HEINICH, 2017 : 252-253).



X'aga Tcuixgao, *Morama plant*. 2012.
Huile sur toile. 94 x 59 cm.

Les certitudes exprimées par X'aga Tcuixgao que le plaisir gustatif associé à cette plante aurait le pouvoir de transformer une ressource alimentaire en une ressource économique est en décalage avec ce que le titre *Morama plant* ou la représentation de cette plante est effectivement capable au final d'évoquer pour un public dépourvu de connaissances sur cette plante. Pour X'aga Tcuixgao, la simple évocation visuelle ou discursive de *cgui* suffit à convoquer une épaisseur expérientielle, sensorielle, spatiale, temporelle et affective, qu'elle s'attend à pouvoir partager avec le public. Toutefois, la non-congruence des univers de référence fait que le fort pouvoir d'évocation que X'aga Tcuixgao projette sur

cette plante est peu susceptible d'être compris et partagé par un public qui ne possède pas les références et les valeurs émotives ou sensibles qu'elle-même associe à cette plante. On se retrouve alors dans ce que Barbara Folkart (1991 : 154) a nommé une «case vide référentielle», où les compétences référentielles de départ ne sont pas partagées avec celles d'arrivée.

Des effets contradictoires du passage à l'art

Au travers de l'exploration des modalités de transposition et d'usages à D'kar de conventions héritées de l'histoire de l'art occidentale, il s'agissait d'une part de questionner le caractère *a priori* "naturel" de l'adoption de formes artistiques conventionnelles et d'autre part de mettre en lumière les tensions et contradictions qui sous-tendent leur utilisation.

Au terme de cette analyse, il ressort en effet que tout en procurant les conditions pour favoriser une montée en artification des artefacts, l'adoption de formes et de formats conventionnels conduit indirectement à poursuivre, voire à renforcer, une sorte de colonialité du pouvoir. Paradoxe, au sein duquel ce qui est présenté et perçu comme un nouveau moyen d'expression se retrouve enchâssé dans des discours et des pratiques globales, qui tendent à imposer un modèle défini depuis l'Occident comme normes de référence "neutres" à imiter. Ainsi, les procédés qui visent à constituer ces objets en tant qu'objets d'art reproduisent en même temps une forme d'*universalisme précipité* (HERTZ, 2002 : 162), qui est susceptible de ramener ces objets et leurs auteurs à l'intérieur de champs conceptuels pensés comme modernes. Les critères d'inclusion et d'exclusion étant définis à partir des codes hérités des mondes de l'art moderne, la possibilité d'une reconnaissance pour les artistes du Kuru Art Project passe ainsi par le fait d'embrasser et d'adopter – et donc de renforcer – des logiques externes, même si, ce faisant, ils ont également le pouvoir de les contester.

De plus, l'analyse du transfert de conventions à D'kar a permis de mettre en évidence certaines des tensions dont procède le processus d'artification. Alors que le projet d'art vise à l'autonomie et au renforcement de l'estime de soi des artistes, les moyens mis en œuvre pour atteindre ces objectifs tendent au contraire à créer de nouveaux lieux de dépendance et par conséquent à reproduire et à renforcer des formes de domination. D'où une ambivalence des réactions décrites chez les artistes qui s'approprient et en même temps contestent l'usage des conventions.

À l'instar de ce qui a pu être décrit quant aux effets des procédés de commercialisation de l'ethnicité, de politisation de la culture ou encore de protection des savoirs traditionnels (par exemple COOMBE, 1998; GREENE, 2004; POIRIER, 2004; JACKSON & WARREN, 2005; COMAROFF & COMAROFF, 2009: 161; FOSTER, 2016), le transfert de connaissances nécessaire à la production et à la vente d'objets d'art est ainsi également jalonné d'effets contradictoires. Ce constat implique d'un côté de relativiser les discours quant au pouvoir d'*empowerment* de ces objets, tout en étant de l'autre côté à même de rendre compte du potentiel de cette pratique à faire émerger de nouvelles formes d'affirmation identitaire, de nouvelles sources d'enrichissement et de nouvelles formes de reconnaissance.

Les modes de généralisation et de simplification mis en avant dans cette analyse permettent également de reconsidérer les modalités qui amènent à concevoir l'art contemporain en tant qu'art touristique (STEPHENSON, 2013). En effet, bien que les artistes soient en mesure d'adapter leur expression de manière à s'adresser à un large public, la traduction joue par ailleurs un rôle non négligeable dans la construction d'une représentation simplifiée de cet art. Les interactions autour des titres montrent que la traduction-interprétation participe directement d'une forme d'épuration du discours des artistes sur l'objet. Par réduction de la précision ou de la complexité informative, le processus de traduction transforme le discours initial en quelques éléments aisément appréhendables. Il tend de la sorte à réduire le contenu culturel exprimé par l'auteur de l'œuvre en le ramenant à du déjà connu qui, tout en facilitant la compréhension des images, risque également de conforter le spectateur dans un système de représentation préexistant. Car si les traducteurs-interprètes élaborent les titres en fonction de leur propre champ de connaissances, des attentes supposées du public et des effets souhaités sur ce dernier, en retour, leurs choix influencent également les conditions de réception.

Il apparaît ainsi que le fait de donner des moyens d'expression n'est en soi pas une garantie d'*empowerment* (MCLEOD, 2011: 179). L'analyse des déplacements de sens inhérents au processus de traduction met en évidence le fait que «l'écoute/l'entente/le malentendu a un effet sur la manière dont la voix est produite» (LAWY, 2017: 194). Aussi, aborder la question de l'art comme un moyen d'expression nécessite-t-il non pas uniquement de s'interroger sur la capacité des artistes à se représenter, mais également d'explorer la façon dont leurs discours sont reçus, compris, interprétés et transformés au moment de la réception.

V. Circulation et exposition d'un art sans contemporain

Le plus souvent, la rencontre avec une peinture telle que *I don't know* précède ou suit de peu un certain nombre de discours et de représentations. Il est rare, en effet, de se retrouver seul dans un face-à-face avec l'image qui ne soit pas d'une façon ou d'une autre structuré à un moment donné par des mots, des images, un contexte qui l'accompagnent. La mise en présence du spectateur et de l'objet, que ce soit dans une galerie d'art, un musée ou dans l'atelier de production à D'kar, est ainsi jalonnée la plupart du temps par tout un dispositif (brochures, panneaux, cartels, feuillets, catalogues, affiches, articles de presse, films, etc.), constituant autant de points de repère auxquels le regard peut venir s'accrocher. Situés à l'interface entre le public et l'image, ces dispositifs viennent signaler au spectateur ce qu'il y a à voir et comment le concevoir. Qu'il soit discursif ou non, le dispositif, loin d'être neutre, participe ainsi activement à la définition de l'objet et de son statut vis-à-vis d'un public tiers.

Pour exister dans des lieux, l'objet d'art a ainsi besoin de moyens, de supports matériels, d'intermédiaires humains, de médiums techniques et d'institutions. En d'autres termes, son existence nécessite tout un dispositif de *médiation* (HENNION, 2007 [1993]: 212), destiné à créer un lien entre des matériaux, des modes de perception, des réseaux de personnes et d'objets « *qui n'existait pas avant et qui modifie dans une certaine mesure deux éléments ou agents* » (LATOUR, 1994: 32). En ce sens, la médiation est ce qui tout à la fois facilite *et* conditionne le basculement d'un espace

à l'autre, ce qui modifie à la fois l'objet et le regard que l'on porte sur l'objet, ou encore «*ce qui rend visible ou ce qui brouille la visibilité*» (HEINICH, 2009a: 24). Marqué par cette double *action*, le travail de médiation est fondamentalement ambivalent et nécessite la mise en œuvre constante d'aménagements, de compromis et de stratégies afin de concilier exigences de visibilité (rendre intelligible l'objet au spectateur) et souci d'authenticité.

Les modalités de présentation des arts contemporains non occidentaux ont fait l'objet depuis plusieurs années d'une attention accrue de la part des ethnologues, non seulement parce que beaucoup se sont retrouvés activement engagés dans des projets d'expositions (THOMAS, 1996; MORPHY, 2006; LE ROUX, 2010), mais surtout parce que ce sont des lieux privilégiés pour observer «*l'ambiguïté des regards*» (MYERS, 1998: 107) portés sur ces objets. Régulièrement prise en tension entre perspective artistique et dimension ethnographique, la médiation de ces objets soulève des enjeux de représentation particuliers. Quels éléments contextuels sont-ils nécessaires, souhaitables voire voulus par les artistes pour présenter les objets au public? Dans quelle mesure les modalités d'exposition des objets doivent-elles respecter les règles et les interdits des cultures dont ils sont issus (MORPHY, 1995: 235)? Dans quelle mesure une contextualisation a-t-elle le pouvoir de favoriser une véritable rencontre (ou confrontation) avec d'autres conceptions artistiques (WEIBEL, 2013: 169) ou au contraire induit-elle un risque d'introduire un biais essentialiste, exotique ou primitiviste dans leur appréhension (GUENTHER, 2003; FISHER, 2012b)? Enfin, dans quelle mesure les dispositifs visuels et discursifs qui accompagnent la présentation des œuvres amènent-ils à renforcer les stéréotypes sur ces populations ou à l'inverse ouvrent-ils les possibilités d'un dialogue, à même d'amorcer une redéfinition de ces représentations (MYERS, 1991)?

En s'attachant dans un premier temps aux dispositifs de médiation élaborés au projet d'art, puis en retraçant dans un second temps les étapes et les négociations qui accompagnent la mise en exposition des peintures et des gravures du Kuru Art Project au travers d'un exemple précis, j'analyse dans cette partie les manières dont ces nouveaux objets sont intégrés au sein de la scène artistique internationale, la place qui leur est accordée, les intérêts qu'ils suscitent auprès du public et enfin, les discours et les pratiques qui accompagnent leur circulation ainsi que les effets produits par ces procédés de médiation.

Les catalogues d'exposition

Parmi les premiers supports de médiation des œuvres auprès du public, les catalogues d'exposition, les brochures, les fascicules de présentation ou encore le site internet du projet et son profil Facebook jouent un rôle prépondérant. Destinés à accompagner la rencontre des œuvres avec le public, ces dispositifs offrent un cadre conceptuel et contextuel au sein duquel les spectateurs vont pouvoir appréhender et donner du sens aux objets. Aussi, dès les premières expositions en 1991, un catalogue de présentation du nouveau projet d'art, intitulé *Contemporary Bushman Art: Kuru Cultural Project of D'kar Botswana*, est-il coordonné par Catharina Scheepers. Le catalogue a été ensuite réédité en 1996, puis un nouveau fascicule plus compact a été publié en 2005, et enfin en 2008 le site internet du projet (www.kuruart.com) a été créé. Ces documents élaborés par les coordinateurs du projet d'art fournissent la plupart des informations de base sur le projet et les artistes. Leur contenu informatif est ainsi souvent repris, parfois même *in extenso*⁸⁵, dans les discours élaborés par les curateurs, les journalistes et les critiques d'art. Avant de s'intéresser aux dispositifs mis en place lors d'expositions, il paraît donc important de se pencher au préalable sur le contenu de ces documents.

De Kuru Art à Contemporary San Art

La première brochure de présentation publiée en 1991 (SCHEEPERS (éd.), 1991a) introduit les nouvelles réalisations non pas sous le nom de Kuru Art – terme dont la signification n'est connue que des locuteurs *naro* et des acteurs engagés dans l'activité de l'ONG – mais de *Contemporary Bushman Art*. La relégation au second plan d'un terme spécifique, *naro*, pour privilégier un terme générique, adoptant un contenu et une forme d'ores et déjà familiers aux intermédiaires et au public, allait permettre d'inscrire les nouveaux objets à l'intérieur d'ensembles plus vastes (art, San, contemporain), aux systèmes de valeurs déjà en large partie prédéterminés.

⁸⁵ Cela est particulièrement le cas pour l'histoire du projet et les biographies des artistes – par exemple dans le catalogue publié pour l'exposition *Colours of Change: An exhibition of contemporary San Art from the Kuru Art project* (!Khwattu San Culture and Education Centre, Yzerfontein, 2014).

Ce changement permettait non seulement de faire résonner les nouveaux objets avec tout un imaginaire collectif autour de l'image du «Bushman» et de «l'art bushman», termes dont l'emploi était jusqu'alors réservé aux peintures et aux gravures rupestres d'Afrique australe attribuées aux San, mais aussi de placer les nouvelles œuvres en relation avec des mouvements artistiques qui commençaient à connaître un certain succès internationalement, à l'instar de l'art aborigène contemporain.

L'emploi du qualificatif «bushman» venait, en outre, relier sémantiquement des objets à des personnes identifiables comme «Bushmen», contribuant à faire de l'identité culturelle des auteurs une caractéristique indissociable des objets. En effet, comme l'ont mis en évidence Howard Morphy (1991 : 24) et Francesca Merlan (2001) pour l'art aborigène contemporain, la mise en circulation d'objets qualifiés de «San» suscite des attentes spécifiques quant à l'identité culturelle de leurs auteurs, transformant cette dernière en un critère de légitimation et d'authentification des objets. La combinaison entre «contemporain» et «bushman» introduisait ainsi une forme d'hybridité entre un mouvement artistique lié au présent et à l'Occident, et une caractéristique ethnique susceptible aux yeux du public de renvoyer à un exotisme, à une altérité, voire à une forme de primitivisme (BARACCHINI, 2015).

Il faut, par ailleurs, resituer ce choix dans le contexte politique du début des années 1990, marqué par l'émergence des premiers mouvements politiques san. En effet, à ce moment-là, les termes génériques de «San» et de «Bushmen» commençaient à être mobilisés, notamment au sein du KDT, à des fins politiques, comme moyen pour les populations san de venir affirmer une unité identitaire vis-à-vis d'organisations internationales et de gouvernements (HITCHCOCK & BIESELE, 2010; SAUGESTAD, 2001 : 29). En ce sens, parler d'«art san/bushman contemporain» était également un moyen pour les dirigeants de l'ONG d'inscrire ces réalisations graphiques au sein d'un mouvement plus large, qui puisse donner une dimension à ces objets allant au-delà d'une spécificité locale. Le terme d'«art bushman contemporain» permettait en effet d'instaurer un lien entre la pratique artistique et les mouvements pan-san émergents. Cela allait d'un côté donner une visibilité à ces mouvements: «*Le projet d'art était l'affirmation de notre identité. Il était là pour “décorer le mouvement”*» (Willemien Le Roux, 21 janvier 2013), et de l'autre

contribuer à propulser les nouvelles réalisations au niveau international en leur donnant une connotation autochtone :

«Au départ, ce n'est pas pour l'art que nous sommes allés en Europe, mais en raison de l'intérêt soudain suscité par les San au début de l'Année des Nations Unies pour les peuples autochtones. Tout d'un coup, il y a eu de l'argent et de l'intérêt pour les San. Les gens voulaient les avoir là et voir ce qu'ils produisaient. C'est alors que nous leur avons suggéré cela: "Si vous voulez voir ce que les peuples autochtones font aujourd'hui, nous avons un projet artistique et vous pourriez organiser une exposition."» (Willemien Le Roux, 21 janvier 2013).

Véritable locution programmatique (SHAPIRO, 2012b: 178), la notion d'«art san contemporain» allait ainsi contribuer à incorporer les nouvelles réalisations dans un système de valeurs et de représentations prédéterminées en lui empruntant notamment ses codes et ses concepts, que ce soit celui d'art, de San ou de contemporain, eux-mêmes porteurs d'attentes et de préconceptions. Tout en contribuant à rendre visibles ces objets auprès d'un public international d'ores et déjà familier de leur usage, l'emploi de ces termes les ramenait en même temps à un ensemble de conceptions pour une large part forgées en Occident et susceptibles d'en biaiser la compréhension. Mais, l'appellation d'«art san contemporain» retranscrit également les aménagements nécessaires auxquels est soumis le concept d'art à l'instant de son importation dans un milieu étranger. S'il est introduit et appliqué en tant qu'outil aboutissant à une série d'actions concrètes, il se trouve en retour modifié par ce nouveau contexte d'application, de sorte que les objets deviennent, lors de leur exportation, les supports d'autres valeurs.

Éléments de contextualisation : les références graphiques

Dans les divers documents produits par les coordinateurs du projet d'art, un soin particulier a été apporté à la contextualisation des nouvelles réalisations vis-à-vis d'autres formes d'expression. Cela est notamment visible dans le premier catalogue publié en 1991 (SCHEEPERS (éd.), 1991a) et dans sa réédition de 1996 (MEYER, MASON & BROWN (éd.), 1996). Dans ces deux catalogues, les peintures et les gravures sont mises en relation au travers de textes et d'images avec d'autres «traditions graphiques et artistiques bushmen», tels que l'art rupestre, le travail de perle et la sculpture sur bois,

et recontextualisées vis-à-vis d'autres réalisations contemporaines par des «artistes bushmen». Trois textes, *Early Bushman art*, *Traditional crafts*, *Contemporary Bushman artists elsewhere*, fournissent ainsi au lecteur une série d'informations contextuelles qui non seulement resitue les productions contemporaines à l'intérieur d'un ensemble culturel plus vaste, mais aussi (ré) invente et institue un lien historique avec une «tradition artistique bushman». L'emploi de l'appellation générique *art bushman* permet de la sorte de tisser des liens avec des objets réalisés ailleurs (en l'occurrence en Namibie et en Afrique du Sud) et en d'autres temps par d'autres «artistes bushmen».

Parmi ces références graphiques, une insistance particulière est placée sur l'art rupestre. Bien que toute relation de continuité entre les images rupestres et les réalisations actuelles soit réfutée dans l'introduction rédigée par Stephen Williams, ancien directeur du NMAG de Gaborone: «*Ce serait pousser l'explication trop loin d'insinuer qu'il y ait un lien direct entre le travail produit à D'Kar (au Kuru Art Project) et l'art rupestre remontant à plusieurs milliers d'années*» (1991a: 3, traduction de l'auteure), ce rapport est en même temps omniprésent dans la brochure qui rassemble, outre un texte sur l'art rupestre d'Afrique australe (*Early Bushman Art*): des relevés d'art rupestre reproduits sur plus d'une page sur trois (sept pages sur dix-huit), des mentions à l'art rupestre dans trois autres des textes et surtout tout un jeu de juxtaposition d'images passées et contemporaines, suscitant l'idée d'une parenté graphique (voir p. 214).

Plus récemment, dans la brochure publiée en 2005 et sur le site Internet du projet, l'art rupestre demeure la référence principale. Les références à d'autres «artistes contemporains bushmen» ont quant à elles disparu, et les liens avec d'autres formes d'artisanat n'apparaissent plus que dans les biographies des artistes. La présentation du projet débute dans les deux supports par l'évocation d'une relation filiale à l'art rupestre, dépourvue ici des précautions oratoires prises dans les textes précédents: «*Aujourd'hui, quelques descendants de ces premiers gens de l'Afrique australe continuent la tradition artistique de leurs ancêtres*» (prospectus de présentation du Kuru Art Project, 2005, traduit et souligné par l'auteure).

La récurrence des mentions à l'art rupestre et à d'autres «traditions artistiques bushmen» dans les supports produits par le projet d'art est génératrice et vectrice d'une ambiguïté dans le regard porté sur ces objets. En effet, en inscrivant les nouvelles réalisations à l'intérieur d'une *histoire de l'art san*, ces références apportent une légitimité au nouveau mouvement artistique. À cet égard, l'art rupestre constitue une

référence connue du public et dotée, qui plus est, d'un certain prestige, susceptible de résonner positivement et de faire rejaillir une certaine aura sur les réalisations contemporaines, l'art rupestre faisant figure de référent "culturellement pur", issu d'un passé précolonial dénué de contact avec l'Occident et par conséquent perçu comme "authentique" dans ses formes et ses intentions. Indépendamment d'un lien de continuité effectif entre les deux productions, les liens à l'art rupestre permettent de traduire les nouvelles réalisations en des termes d'ores et déjà connus et reconnus par un large public. Ils servent à témoigner de leur authenticité culturelle et ce faisant ils participent à la promotion et à la visibilité des peintures et des gravures contemporaines. En même temps, les références à une « tradition culturelle bushman » tendent à encapsuler les réalisations contemporaines dans un essentialisme culturel, gommant les différences existantes et les individualités en en faisant quelque chose de « typiquement bushman ».

De l'art rupestre à Picasso : usage des référents graphiques

Bien que le rapport à l'art rupestre soit évoqué le plus souvent avec prudence dans les publications du Kuru Art Project, l'insertion régulière de textes et d'images relatifs à l'art rupestre a amené les journalistes, les critiques d'art et parfois aussi les commissaires d'exposition à reprendre ce lien, à le répéter et parfois à l'amplifier. Que ce soit en Europe ou en Afrique australe, il n'est souvent pas possible de parler des productions contemporaines sans que soient implicitement ou explicitement évoquées du même coup les productions passées, cela indépendamment des perspectives artistiques effectives des artistes. Une revue de 172 articles de presse parus sur le Kuru Art Project entre 1990 et 2014 montre, en effet, que dans près de 40% des cas l'art rupestre y est mentionné au moins une fois, que ce soit pour venir affirmer un rapport de filiation, discuter des similarités ou à l'inverse des différences de styles, de formes et de contenus, contextualiser l'émergence d'un tel art en Afrique australe ou encore évoquer les débuts de l'atelier. À cet égard, il s'agit de loin de la référence graphique la plus fréquemment utilisée et cela particulièrement en Afrique du Sud et en Namibie, où plus d'un article sur deux contient au moins une mention à l'art rupestre (voir graphique p. 210).

Cette récurrence s'explique par l'importance accordée à cet héritage graphique en Afrique du Sud notamment, où un véritable engouement pour

les peintures et les gravures rupestres a émergé à la fin des années 1980. L'entrée de l'art san contemporain sur les marchés de l'art sud-africain au début des années 1990 coïncida de fait avec une période marquée par une redécouverte du passé khoisan du pays – au travers notamment de son imagerie rupestre. Dans une nation en pleine transition démocratique et confrontée au défi de parvenir à réunifier un pays profondément divisé par plusieurs décennies de ségrégation, les images passées, laissées par des populations san alors considérées comme éteintes⁸⁶, ont été à même de venir incarner un symbole politiquement neutre, pouvant servir de pont entre le passé et le présent et entre les diverses communautés composant la nation sud-africaine (JEURSEN, 1995; BUNTMAN, 1996; BARNARD, 2004: 19).

Aussi la réception d'un art san contemporain s'est-elle faite dans un contexte marqué par une prolifération des «récupérations» de l'imagerie san (TOMASELLI, 1995), avec en contraste une quasi-absence des “San”, en tant qu'acteurs, dans les discussions inhérentes à la redéfinition d'une nouvelle identité nationale. Dès lors, évoquer l'art rupestre en parallèle aux réalisations contemporaines était à même non seulement d'activer une référence bien connue du public mais également de participer à un travail de *révision* de la place des San dans la société sud-africaine, que ce soit en cherchant à contrer les stéréotypes négatifs historiquement attachés à ces populations⁸⁷, en y opposant «*une image positive des San comme créateurs d'un grand art [high art] conceptuellement sophistiqué*» (STEPHENSON, 2006: 38, à propos de l'exposition *People, Politics and Power*, Johannesburg Art Gallery, 1994) ou en dénonçant la vision archéologisante des San prévalant alors en Afrique du Sud pour affirmer au contraire leur co-temporaneité (voir à ce sujet l'analyse de l'exposition *Visions and Re-visions* à la Newtown Gallery, Johannesburg, 1992 dans BARACCHINI & MONNEY, 2017).

Toutefois, les comparaisons avec les peintures rupestres ont également pu générer des sentiments de désintérêt pour les

⁸⁶ Durant la période de transition qui marqua la fin du régime de l'apartheid, il n'existait officiellement en Afrique du Sud plus aucun San, catégorie inexistante durant le régime de l'apartheid, au cours duquel les locuteurs khoisan ont été indistinctement regroupés sous la catégorie de *Coloured* (ELLIS, 2012: 11). À noter que parmi les onze langues reconnues comme langue officielle par la Constitution de l'Afrique du Sud de 1996 ne figure aucune langue khoisan.

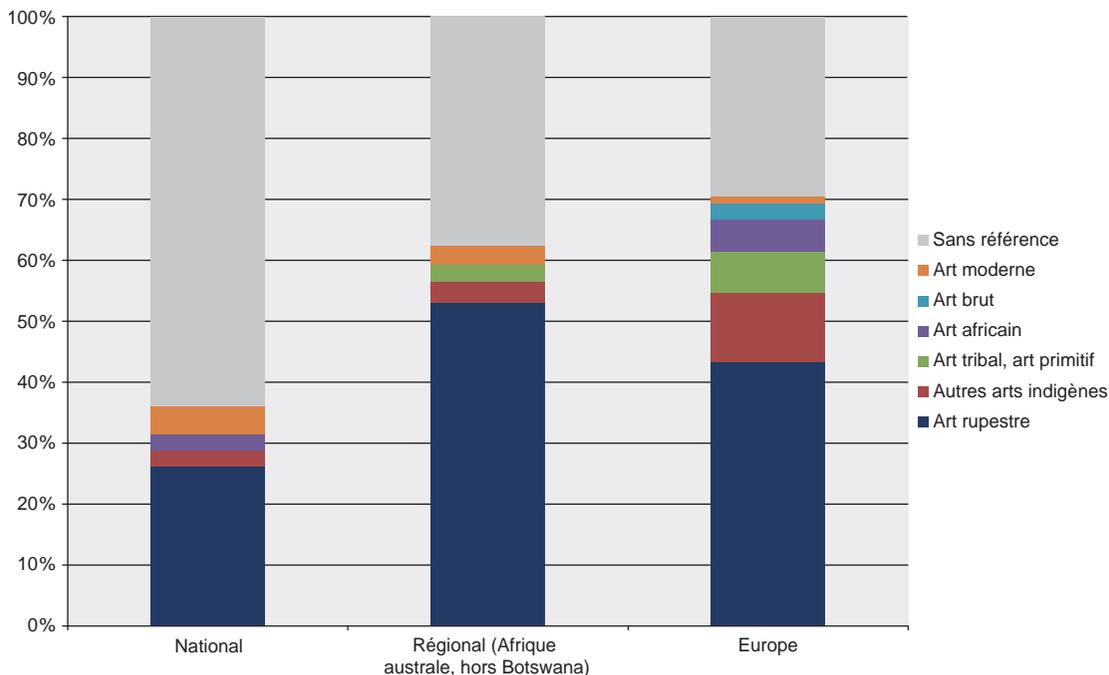
⁸⁷ Tout au long du XIX^e siècle puis encore durant la première moitié du XX^e siècle, l'image prédominante des Bushmen dans les médias et les travaux scientifiques d'Afrique du Sud a été principalement une image négative nourrie par l'idée que les Bushmen étaient culturellement et physiquement primitifs, sorte de «fossiles vivants» de l'Afrique du Sud (GORDON, 1992b; DUBOW, 1995: 32-65).

réalisations contemporaines, parfois dépréciées, en raison de leur caractère hybride suscitant l'idée d'une absence d'authenticité. Ainsi, une artiste sud-africaine, fortement inspirée par l'art rupestre attribué aux San, me fit don de tous les dessins qu'elle avait dans les années 1980 commandités à des locuteurs G/wi, G//ana, et !Xo, en me disant que pour elle « *ils n'avaient aucune valeur* » : « *La qualité des dessins n'est pas là. Ils n'ont rien à voir avec ceux de l'art rupestre. J'entends, la qualité est beaucoup plus basse. Si tu regardes tous les détails présents dans l'art rupestre, tu ne les trouves pas dans l'art contemporain. La qualité des observations, la précision dans la manière de représenter les animaux, tu ne le vois pas dans les dessins contemporains. Je le regrette. Je regrette qu'ils ne soient pas capables de dessiner de la même manière.* » Leur présence actuelle rappelle alors douloureusement le récit largement répandu, notamment par les écrits de Laurence van der Post, de la disparition « *des derniers Bushmen authentiques* ».

Dans une démarche générale de mythification du passé khoisan, les réalisations contemporaines se situent nécessairement en deçà de la fascination pour des images passées, dont le silence des auteurs permet à l'imaginaire collectif de s'y projeter et de s'en emparer. À l'inverse, les réalisations contemporaines fonctionnent comme un rappel prosaïque des réalités présentes de ces populations. C'est ainsi que dans ses tentatives de promotion de l'art san contemporain en Afrique du Sud, Catharina Scheepers a essuyé à plusieurs reprises de la part de chercheurs et d'artistes spécialisés dans l'art rupestre des refus, fondés, selon elle, sur la croyance qu'il n'existait plus d'« artistes san vivants ».

Il faut par ailleurs noter que les références à l'art rupestre s'inscrivent dans une tentative plus générale de mise en relation de l'art san contemporain avec d'autres traditions artistiques bien établies. Parmi les autres parallèles régulièrement proposés dans les journaux figure ainsi la comparaison avec d'autres arts indigènes contemporains ou passés, et tout particulièrement avec l'art aborigène⁸⁸.

⁸⁸ Par exemple GILBERT, 1993 ; LARSEN, 1993 ; MUNITZ, 1997 ; CARLBERG, 2000 ; TOYE, 2001 ; WYER, 2008), avec des artistes majeurs de l'art moderne, tels que Picasso, Cézanne, Paul Klee, Gauguin ou Chagall (par exemple QAKISA, 1992 ; TURKINGTON, 1992 ; JACQUES, 1994 ; MWAMUKA, 2000), ou encore avec des courants artistiques tels que l'art brut, l'art primitif ou l'art contemporain africain (par exemple MASON, 1991 ; JACQUES, 1994 ; PISSARA, 2001 ; BERBESSOU, 2008 ; GODEL, 2014).



Graphique présentant les divers types de références artistiques employées dans les articles de journaux publiés sur le Kuru Art Project entre 1990 et 2014. Au total 172 articles ont été consultés, dont 77 publiés au Botswana, 30 en Afrique australe, et 65 en Europe. On constate que plus l'on s'éloigne géographiquement du lieu de production des peintures et des gravures, plus le nombre et la diversité des références graphiques sont importants. Ainsi, c'est dans les articles publiés en Europe qu'apparaissent le plus fréquemment des références graphiques à d'autres courants artistiques, alors qu'au Botswana seul un tiers des articles analysés contiennent une mention à d'autres courants artistiques. Les références à l'art tribal, à l'art primitif et à l'art brut ne se retrouvent qu'en Europe.

Les mêmes éléments qui ont été introduits par les concepteurs du projet d'art dans le but de favoriser l'appropriation de la pratique par les populations naró ont été transformés en instrument de valorisation de cet art (par le biais des brochures de présentation), avant d'être, dans une certaine mesure, institutionnalisés sur la scène artistique internationale comme cadre de référence graphique pour l'appréhension de ces objets. La mise en récit de l'art sans contemporain, initiée par les coordinateurs, comme le renouveau d'une tradition graphique bushman créée en marge des conventions graphiques modernes, se retrouve ainsi réaffirmée et réinventée dans les médias. La référence à des courants artistiques qui

précèdent la colonisation (l'art primitif, l'art rupestre) ou qui découlent d'un besoin intime de créer (l'art brut) y est ainsi utilisée non seulement afin de procurer des points de repère connus au spectateur, mais aussi afin de créer un sentiment d'authenticité, en ramenant la pratique à des caractéristiques san, indigènes ou africaines et en invisibilisant, ou pour le moins en atténuant, le rôle problématique des intermédiaires indispensables à l'existence de cet art, tout comme la dimension marchande des objets.

De la sorte, tout en participant de la construction des objets réalisés au Kuru Art Project en tant qu'objets d'art, la nature de ces comparaisons et les termes employés conditionnent également le regard qui est porté sur ceux-ci. En l'occurrence, que ce soit en faisant référence à des réalisations précoloniales (l'art rupestre), à d'autres réalisations indigènes, à l'art primitif, à l'art brut ou encore au courant primitiviste de l'art moderne, l'ensemble des références employées portent en elles l'idée d'un art "pur", non contaminé par l'Occident et situé hors de la modernité.

Bien que dans quelques cas, l'usage de ces référents graphiques serve à signifier une rupture pour affirmer le caractère «frais», «vibrant», «étonnamment moderne» et «contemporain» (BRISTOWE, 1992; TURKINGTON, 1992; WITTHAUS, 1992) de l'art san contemporain, dans la majorité des cas, les références graphiques tendent au contraire à projeter ces objets et leurs auteurs dans un espace-temps à part: «*Les animaux et les hommes que cette Afrique profonde confronte dans des danses mystérieuses et colorées renvoient aux peintures rupestres des ancêtres bushmen, pour ne pas dire aux origines du monde*» (GODEL, 2014: 5). L'intérêt pour ces objets est alors suscité par l'idée d'un éloignement géographique, culturel et temporel avec l'Occident. Cette tendance est par ailleurs souvent renforcée par la coprésence de tout un vocabulaire, soulignant la «naïveté», la «simplicité», ou encore le caractère «intuitif», «pur», «traditionnel» et «innocent» de cet art, dans lequel se manifeste également une part de mystère, d'«énergies spirituelles» ainsi qu'une compréhension «des forces et des cycles de la nature».

Ainsi, alors même que les administrateurs du projet, les commissaires d'exposition et les critiques d'art tentent d'affirmer le caractère *contemporain* des œuvres et des artistes, les qualités célébrées (simplicité, pureté, spiritualité et proximité harmonieuse avec la nature) tendent quant à elles à enfermer ces objets dans le prisme primitiviste (GUENTHER, 2003: 102-105), en les voyant comme une source spirituelle dans laquelle les Occidentaux peuvent puiser pour redonner sens à leur vie.

Procédés de singularisation des œuvres et des artistes

Outre les enjeux de contextualisation, la médiation des nouveaux artefacts s'est accompagnée de toute une série de mesures destinée à construire une légitimité pour ce mouvement artistique. Les supports élaborés par les coordinateurs sont par conséquent également des lieux au sein desquels diverses opérations de valorisation et de particularisation des objets et de leurs auteurs ont été élaborées pour favoriser leur passage au rang d'art et d'artiste. À cet égard, la présence dans le catalogue de 1991 d'une introduction rédigée par Stephen Williams, alors directeur du NMAG du Botswana, de biographies pour chacun des artistes ainsi que d'un récit de deux pages relatant le processus de création de la peinture *Rain* par Qwaa Mangana sont autant d'indices pour les spectateurs de la valeur artistique de ces nouveaux objets.

Rédigé par Catharina Scheepers, le récit de fabrication de la peinture *Rain* par Qwaa Mangana met en scène de façon particulièrement éloquente la manière dont la singularité de l'œuvre et de l'artiste est co-construite au travers d'une suite d'opérations de particularisation, au terme desquelles l'acte de peindre apparaît être à la fois acte de création et danse rituelle.

«Qwaa peint la Pluie [*Rain*]

Après une année particulièrement sèche, Qwaa Geelbooi /Swarthaak/ Mangana décide de peindre la pluie.

Et c'est ainsi qu'il commence : Avec des mouvements solennels et familiers comme une danse rituelle, il prend la toile tendue sur châssis Fredrix 22" x 28"⁸⁹ de la pile sous la fenêtre. Tenant le rectangle blanc à bout de bras, il s'avance, se recule ; tourne de côté, répète les pas. Il incline la tête d'un côté, de l'autre, tourne à nouveau le canevas, le dépose sur une table. Prêt.

Sa petite main brune et frêle glisse au travers de la rangée de rouleaux métalliques et choisit : un énorme tube de Windsor & Newton Naples Yellow Oil Colour. La main droite trouve le pinceau en soie de porc et rencontre la peinture dans la main gauche, et pour un instant bras/souffle/pinceau/bras se connectent en un cercle de connaissance clos. Puis, la main droite se déploie et esquisse au travers de la toile l'étendue jaune du Kalahari. La main fait le ciel, "le visage de Dieu", s'assombrissant – à

⁸⁹ Il s'agit d'une marque connue proposant une large gamme de toiles tendues sur châssis.

l'exception d'une fine bande au sommet "là où la tête des nuages se forme" et sur le bas à l'horizon, "là où la pluie n'est pas encore arrivée". À petits coups de pinceaux les nuages se forment; s'étirent et s'amoncellent; puis: plus proche, plus bas – la peinture de dioxyde de titane blanc encore humide scintille comme les yeux de l'artiste anticipant cet instant: l'écoulement des premières gouttes argentées sur le sable. Il baisse la tête pour dissimuler un sourire. [...]

Et maintenant que l'image est entièrement achevée, enserrée d'un début et d'une fin sereinement contenue, et que tous la regardent et approuvent, un vent souffle du nord et claque la porte. Nous savons: ici vient Quelque chose. Le ciel se remplit bientôt d'un énorme nuage. Des traînées argentées en tombent, frappent le sol...

Dans la pièce où Qwaa travaille, les autres sont assis regroupés autour d'une table, en train de discuter de leurs couvertures trempées. Le lamellophone vibre en cadence au son du chant de la pluie, la plus forte qu'ils aient eu cette année.

Le créateur, satisfait, se saisit de son pinceau, et commençant par un cercle parfait, il signe, de sa teinte lilas préférée, son nom.» (SCHEEPERS, 1991a, traduction de l'auteure).

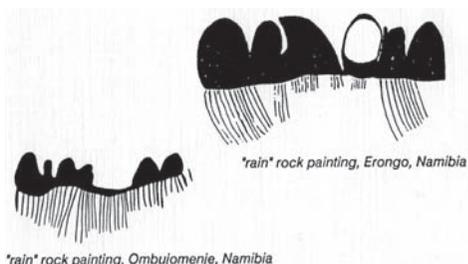
Le «créateur» «décide», «sait», «choisit», «anticipe». Le récit que donne Catharina Scheepers des étapes de réalisation de *Rain* véhicule l'idée non seulement du caractère unique et irréproductible de l'œuvre, née à la croisée d'une gestuelle rituelle et d'un imprévu, mais aussi du caractère expressif unique de son auteur, dont les facultés créatrices d'exception apportent quelque chose de singulier à sa création. Texte remarquable dans lequel l'artiste est confondu tout à la fois avec l'image du Créateur, qui au terme de six jours de travail se repose avant de reprendre et d'achever son œuvre, et avec celle des «shamans san faiseurs-de-pluie», auteurs présumés de certaines peintures rupestres et figures emblématiques d'une tradition interprétative sud-africaine rattachant la création des peintures et des gravures rupestres à des rituels de transe destinés à faire venir la pluie (LEWIS-WILLIAMS, 1981: 108-112; 1982: 434-435; VINNICOMBE, 1972: 201⁹⁰).

⁹⁰ Cette interprétation est principalement basée sur les écrits de Joseph Orpen (1874) et de Dorothea Bleek (1933). Elle a été contestée par Anne Solomon (2008: 64) qui écrit: «Aucun texte n'identifie de manière non équivoque des faiseurs-de-pluie vivants. Plusieurs les décrivent explicitement comme étant décédés. Des chamanes vivants spécialisés dans la pluie sont inconnus pour les groupes San.»

L'artiste, à la fois créateur et « guérisseur shamanique » (SCHEEPERS, 1991a), possède ainsi le pouvoir de convoquer par son geste un événement naturel. La singularité de l'artiste et du shaman, tous deux conçus comme des êtres d'exception dans la vision, co-construit la singularité de l'œuvre.

La juxtaposition de la peinture *Rain* avec trois reproductions de « peintures rupestres de "pluie" » (« "rain" rock painting ») de Namibie renforce encore le sentiment d'un lien de continuité à une tradition artistique, en introduisant l'idée qu'en peignant la pluie Qwaa Mangana reproduit le geste de "ses ancêtres". Qwaa apparaît ainsi comme un génie créateur singulier et comme porteur d'une tradition bushman, ses gestes exprimant à la fois une créativité individuelle inspirée et une continuité culturelle.

L'affirmation de cette double identité – ethnique et artistique – se retrouve également dans la biographie de l'artiste. Élément essentiel au processus d'individualisation de la pratique (HEINICH, 2012: 282), la biographie d'artiste habituellement retrace les trajectoires particulières d'un individu, ses influences artistiques et les étapes du développement d'un style original. En l'occurrence, pour Qwaa Mangana, c'est avant tout le caractère autodidacte qui est souligné. L'accent est mis sur l'absence d'influences extérieures sur son style, « sans formation scolaire », « les dessins sont exécutés sans référence visuelle ». La singularité de son parcours et l'originalité de son style sont reliées à sa capacité à innover et à « apprendre par lui-même », tandis qu'est affirmé en parallèle l'ancrage des objets dans une continuité artistique et de l'artiste dans une tradition culturelle. Qwaa Mangana y est présenté comme « un musicien traditionnel



(SCHEEPERS (éd.), 1991a)

accompli», un «*herboriste-médecin*» et un «*guérisseur shamanique*», formé «*à l'art de la chasse à l'arc et aux flèches*» (SCHEEPERS, 1991a).

Ce type de discours répond à, et en même temps construit, deux types d'attentes quant à la nature de ces objets, à savoir que pour fonctionner comme signes d'un *art bushman contemporain*, l'auteur et son objet doivent incarner les qualités de l'«*artiste*» au sens occidental du terme – auxquelles sont rattachées des valeurs d'exceptionnalité, d'originalité et d'unicité –, et celles du «*Bushman*». Un équilibre délicat⁹¹ qui repose sur l'affirmation d'une double authenticité, celle d'une expression *authentiquement* singulière et celle d'un individu *authentiquement* Bushman. La valeur d'authenticité attribuée aux personnes (en l'occurrence ici celle d'une véritable altérité) se mêlant, comme bien souvent dans le domaine de l'art (HEINICH, 2009b), à celle accordée aux objets.

À un autre niveau, les biographies des artistes du Kuru Art Project oscillent entre une mise en avant de l'individualité de l'artiste et son inscription au sein d'un collectif. Cela n'est pas particulièrement visible dans les biographies écrites pour le premier catalogue, mais apparaît de manière claire dans celles publiées dans le catalogue de 1996 *Contemporary San Art* (MEYER, MASON & BROWN, 1996), les calendriers *Art of the Kalahari* ou sur le site internet du projet (www.kuruart.com). Si les différences dans les parcours de vie des uns et des autres sont soulignées, en revanche les parcours artistiques de chacun sont présentés de manière relativement homogène et générale; les événements particuliers (tels que récompenses artistiques, achat d'une œuvre par une institution muséale, stages de perfectionnement technique ou exposition individuelle) n'étant dans la majorité des cas pas mentionnés. La biographie de Thamae Setshogo, publiée dans le catalogue de 1996 (MEYER, MASON & BROWN, 1996), informe par exemple le lecteur qu'il n'a pas reçu de formation scolaire, qu'il a travaillé en tant qu'employé de ferme, ou encore que ses thèmes de prédilection sont les animaux du désert du Kalahari. Mais, il n'y est pas fait mention des quatre prix artistiques nationaux et internationaux qu'il a reçus entre 1991 et 1994⁹², de même que de l'achat en 1993 de deux de ses linogravures, *Insects in the Garden* et *Woman's Behind Elephants Head*, par le Victoria and Albert Museum de Londres. Les références aux

⁹¹ Voir à ce sujet: CLIFFORD, 1988: 225; ERRINGTON, 1998: 140-141; MORPHY, 1991: 24.

⁹² Thamae Setshogo a reçu en 1991 le prix de *Most promising Young Artist* et en 1992 et 1993 un *Award of Merit* à la compétition *Artists in Botswana*. En 1994, ses gravures ont été primées avec celles de Xoma Ncoxo (Qmao), de Xgac'o X'are (Qhaqhoo) et de Qwaa Mangana à l'*International Print Triennial '94* de Cracovie (Pologne).

lieux d'exposition, aux récompenses reçues, aux voyages internationaux ou aux achats par des institutions muséales sont pourtant les signes d'une reconnaissance institutionnelle, à même de légitimer et de valider le statut d'art des objets et par conséquent de servir de marqueurs essentiels, voire fondateurs, d'un statut d'artiste auprès d'un public.

Au contraire, plusieurs phrases du type «*Comme tous les artistes du Kuru*» ou encore «*Ensemble, aux côtés des autres artistes du Kuru, son travail a été exposé [...]*» (Kuru calendar 2016) tendent à souligner les similarités dans les parcours des artistes. Les trajectoires particulières et leur singularité propre sont pour leur part passées au second plan. Alors que l'une des fonctions des biographies est de mettre en avant la singularité de la démarche de l'artiste et les indices d'une reconnaissance institutionnelle, les biographies des artistes du Kuru Art Project ne procurent que partiellement les signaux attendus de distinction. Aussi, si la présence de biographies participe bel et bien d'un effort de mise en avant des identités individuelles, l'absence de chronologies artistiques particularisées et la généralité des propos tendent au contraire à situer les artistes au sein d'une identité collective et ethnique.

À noter que cette même ambivalence entre procédés de singularisation et effets d'indistinction se retrouve également au niveau des prix des œuvres. En effet, parmi tous les détails informatifs donnés dans les catalogues, une information demeure absente: le prix des objets. À l'exception du site internet du projet, dans l'ensemble des autres supports produits par l'atelier, aucune information n'est donnée sur les modalités et les lieux d'achat de ces objets. Leur présentation est détachée de leur valeur marchande. Il y est question non pas de production, ni de marchandises, mais de création et d'œuvres: «*Être vendable ou largement échangeable, c'est être "commun" – l'opposé étant le pas commun, l'incomparable, l'unique, le singulier*» (КОРЬТОВ, 1986: 69).

Toutefois, bien que les dispositifs de présentation suscitent l'idée du caractère unique et hors de prix de l'objet, les prix exercés génèrent quant à eux un effet d'indifférenciation. Au Kuru Art Project, les peintures et les gravures sont mises en vente pour des prix relativement homogènes, déterminés en fonction de la taille de l'objet, de son support, de son caractère unique (peinture) ou multiple (impression), et dans le cas des impressions du nombre d'éditions. En 2017, une linogravure en couleur d'environ 30 x 40 cm se vendait entre 1 500 et 2 000 BWP (150 à 200 CHF), et une peinture à l'huile d'environ 80 x 60 cm entre

6 000 et 7 000 BWP (600 à 700 CHF). De même, lorsque les prix des objets ont été modifiés, ils ne l'ont pas été individuellement ou par artiste, mais tous et par série. Entre 2005 et 2012, le prix des gravures a ainsi régulièrement été "ajusté", par des augmentations successives de 25 % à 30 % du prix initial appliquées indistinctement à l'ensemble des gravures disponibles. Ce mode d'attribution des prix en fonction de critères pratiques (dimension de l'objet, matériaux utilisés, quantité disponible)⁹³ n'intègre pas les éventuels changements d'état de l'objet et de son auteur (tels qu'une récompense artistique), et ne procure au public aucun indice d'une quelconque hiérarchisation ou différenciation de la valeur de l'objet. C'est la valeur d'une catégorie d'objets qui est estimée et non pas la valeur d'un objet particulier. Si ce système permet d'éviter d'éventuelles jalousies en réduisant les disparités au sein de l'atelier et l'introduction d'une hiérarchie entre les artistes, ce mode de fonctionnement induit également une indistinction qui va à l'encontre d'échelles de valeurs artistiques basées, quant à elles, sur la capacité à pouvoir discriminer les objets sur la base de canons esthétiques, de notoriété de l'artiste ou encore de rareté.

L'ensemble de ces éléments contribue ainsi à définir pour le public l'identité des artistes tout en définissant réciproquement par le biais des marqueurs utilisés qui est le public et quelles en sont les attentes. En même temps qu'ils visent à répondre – en vue d'assurer le succès des œuvres (et donc leur vente) – à des attentes perçues chez le public quant à ce que devrait être un *art san contemporain*, les dispositifs de médiation commandent également un certain rapport à ces objets. Les codes employés cherchent ainsi à se calquer sur ceux de l'art mais s'en écartent aussi par bien des aspects, les indices pouvant servir à démontrer auprès des acheteurs la valeur de ces objets et à légitimer leur statut d'objet d'art étant au final absents.

⁹³ À noter, que le processus d'attribution de prix au Kuru Art Project n'est pas automatique, mais qu'il donne lieu le plus souvent à des négociations incluant directement ou indirectement une multiplicité de paramètres et d'acteurs : les artistes, les assistants administratifs, les commissaires d'exposition, les autres professionnels de l'art qui pourront évaluer la «justesse» d'un prix et conseiller au besoin de l'ajuster aux prix du marché ou encore les acheteurs. Le procédé est généralement jalonné d'incertitudes quant à l'adéquation entre la valeur marchande et la valeur esthétique, et divers critères peuvent être mis en avant pour justifier un prix : la beauté esthétique («*C'est une très belle peinture*»), l'originalité («*Elle manque d'originalité*»), la profondeur herméneutique («*Il y a pour moi toute une histoire entre ce lion et cet homme au-dessus*»), les dimensions («*Elles sont de la même taille*»), la popularité de l'artiste («*Il a une certaine réputation*»), la durée de la carrière («*Il est dans le studio depuis longtemps*») ou encore les prix pratiqués sur le marché («*En Afrique du Sud, une gravure de ce type se vend deux fois plus cher*»). Néanmoins, dans les faits, la qualité de l'œuvre, la durée de la carrière de l'artiste, les demandes des clients ou le succès des artistes ne modifient que modiquement la valeur marchande de l'objet.

Les divers éléments de définition et de contextualisation donnés dans les supports de présentation du Kuru Art sont ainsi porteurs d'un certain nombre d'ambiguïtés. Les réalisations graphiques y apparaissent finalement tout à la fois comme créations d'un individu et représentantes d'une culture ou d'un groupe ethnique, comme le résultat d'un processus créatif particulier et original tout en étant ancrées dans une tradition artistique et enfin comme œuvres d'un individu singulier mais relevant d'un collectif. Ce double discours oscillant constamment entre valeurs artistiques et valeurs culturelles, individualité et collectif, particulier et général accompagne la circulation de ces objets. Dès lors, on peut s'attendre à ce qu'il conditionne également leurs modalités d'exposition et de réception.

Exposer de l'art sans contemporain en Suisse

À l'exception de quelques scénographies élaborées⁹⁴, la majorité des expositions consacrées à l'art du Kuru Art Project ont jusqu'à présent principalement adopté des dispositifs "neutres". Les objets, encadrés, ont été exposés sur des murs blancs, sans explication, accompagnés d'un simple cartel avec le nom de l'artiste, le titre, le médium, les dimensions de l'œuvre et éventuellement son prix et parfois encore une biographie de l'artiste.

Il n'est toutefois jamais possible d'exposer des objets sans une forme, même minimale, de construction et d'agencement (BAXANDALL, 1991 : 34). À cet égard, toute exposition du Kuru Art Project suppose nécessairement une série de choix et de dispositifs qui, eux, ne sont pas neutres. Au minimum, cela va impliquer de choisir un lieu d'exposition, d'établir un titre, de trouver des financements, d'assurer la promotion de l'exposition (création d'affiches et de cartons d'invitation, rédaction d'un communiqué de presse) et d'inviter un intervenant ou alors d'assurer

⁹⁴ Les peintures et les gravures du Kuru Art Project ont notamment été exposées à plusieurs reprises dans des musées d'ethnographie : Volkenkunde Museum (Rotterdam, 1993) ; Folkens Museum Etnografiska (Stockholm, 1996 et 2000) ; National Museum of Ethnology (Osaka, 2000) ; The Museum of Archaeology and Anthropology (Cambridge, 2014) ; le Musée d'ethnographie de Neuchâtel (2017). Ces expositions ont pour la plupart contextualisé les œuvres au sein d'un discours plus général intégrant des paramètres historiques, économiques, politiques, culturels et/ou sociaux (voir notamment l'analyse proposée par Jessica Stephenson (2006 : 17 et suiv.) de l'exposition *Return of the Moon* tenue en 1993 au Volkenkunde Museum de Rotterdam).

soi-même un discours d'ouverture. De plus, des conférences et des performances peuvent être organisées, de la documentation (catalogues, ouvrages) être mise à disposition et des films, des photographies ou des objets être présentés aux côtés des œuvres.

Des analyses des dispositifs visuels et discursifs qui entourent l'exposition d'art san contemporain ont déjà été proposées par Jessica Stephenson (2006) et Mathias Guenther (2003). Ces auteurs ont démontré que les choix de présentation tendent le plus souvent (et ce particulièrement hors de l'Afrique australe) à reproduire les stéréotypes du "Bushman", en reprenant les codes représentationnels – chasseurs-cueilleurs, art rupestre, transe, shamanisme, etc. – associés de longue date à ces populations. Cependant, si ces analyses permettent de porter un regard critique sur les représentations qui accompagnent la réception de ces objets et de les resituer dans un contexte institutionnel particulier, il y a également un intérêt à comprendre les *raisons* et les *négociations* qui motivent et conditionnent ces choix. Les expositions n'étant pas des « *dispositifs statiques, mais des processus* » (THOMAS, 1996 : 320), il s'agit dès lors de les resituer « *à l'intérieur de [leurs] conditions spécifiques de production* » (MYERS, 1998 : 110).

Dans ce qui suit, je propose de me pencher sur l'exemple précis d'une exposition réalisée en Suisse, dans laquelle j'ai été impliquée en 2014 tout d'abord en tant que médiatrice durant mon terrain de recherche au Botswana, puis d'éditrice pour le catalogue d'exposition (BARACCHINI (éd.), 2014) et enfin de conférencière et de traductrice. Engagée comme intermédiaire et experte, j'ai pu, grâce à ces positions multiples, suivre en détail tout le travail de mise en place de l'exposition et observer un certain nombre d'enjeux inhérents à la présentation et à la réception d'un *art san contemporain* en Suisse. Une attention particulière sera portée ici au processus de médiation culturelle en jeu lors de la présentation de ces objets auprès d'un public principalement suisse, encore peu familier des productions du Kuru Art Project ou même de toute forme d'art san contemporain⁹⁵. En suivant les diverses étapes de la mise en place de cette exposition, il s'agira d'explorer les intérêts croisés ainsi que les négociations et les considérations qui ont structuré les choix de présentation de ces objets.

⁹⁵ Une seule exposition avait auparavant été organisée en Suisse à la galerie Kentaro (Bienne, 2002).

Une rencontre fortuite

En mars 2013, j'étais à D'kar lorsque Christian et Anne-Laure Dupré sont arrivés pour visiter le Kuru Art Project. Ils revenaient alors de Namibie, où, en raison du manque de pluie⁹⁶, ils avaient dû renoncer à leur projet de tournage d'un film sur un guide du Brandberg. En lieu et place, ils avaient décidé de se rendre au Botswana pour visiter le site d'art rupestre de Tsodilo Hills. Mais la découverte au détour d'une lecture de l'existence du Kuru Art Project les avait motivés à modifier une nouvelle fois leur itinéraire pour venir à D'kar.

Arrivés sans plan préétabli, ils repartirent du projet d'art le lendemain avec trois linogravures, mon contact et deux projets en tête : relancer un concours de linogravures, la Triennale internationale XYLON⁹⁷, et organiser une exposition du Kuru Art Project dans leur galerie, La Distillerie : Switzerland.

Suite à cela, Christian et Anne-Laure Dupré allaient me recontacter en septembre 2013 pour me confirmer leur intention de monter une exposition d'art contemporain et me demander d'assurer le statut d'intermédiaire entre la galerie et le Kuru Art Project. Cette rencontre allait ainsi me permettre de suivre activement les diverses étapes du processus et d'analyser les divers paramètres entrant dans la conception d'une telle exposition en Suisse.

La Distillerie : Switzerland

La Distillerie est une galerie d'art marchande, se définissant en tant que « *centre d'exposition pluridisciplinaire centré sur la promotion de créateurs professionnels dans le domaine des arts visuels* » (La Distillerie, 2013). Ouverte en 2009 à Bulle (Fribourg, Suisse) dans les cuves d'une ancienne distillerie, il s'y alterne des expositions d'artistes suisses et des expositions d'artistes non occidentaux, souvent encore peu connus voir méconnus du public européen. Les œuvres exposées demeurent, selon Christian Dupré, à des prix accessibles pour un public suisse (allant d'une centaine de francs à quelques milliers). Elles y sont habituellement

⁹⁶ L'ascension du Brandberg est conditionnée par la présence d'eau dans les puits.

⁹⁷ Initiée en 1953 à Zurich, la Triennale internationale XYLON (Société internationale des graveurs sur bois) n'est plus active depuis les années 2000 (http://www.xylon.ch/fr/informations/xylon_international.shtml).

présentées sans aucun support explicatif, une liste avec un bref descriptif (nom de l'artiste, titre, date, technique, dimensions, prix) est disponible à l'entrée. Le plus souvent un court-métrage sur l'artiste est diffusé dans l'une des salles de l'exposition.

Par ailleurs, les directeurs de la galerie ont l'habitude d'inviter les «jeunes créateurs» au vernissage afin de les présenter au public. S'agissant d'artistes étrangers, la présentation s'accompagne d'une performance culturelle, chant, conte, poésie, danse, artisanat ou musique, par l'artiste lui-même ainsi que d'autres «événements culturels» (conférence, spectacle, atelier de techniques artisanales) donnés par des spécialistes. Ces événements annexes fournissent un contexte culturel plus large et un panel de connaissances variées pour favoriser l'appréciation des œuvres. Les objectifs de la galerie s'articulent ainsi entre une visée artistique et un rôle plus social, voire éducatif, de valorisation et de développement «*des échanges culturels entre les gens d'ici et d'ailleurs*» (DUPRÉ, 2014: 5).

Toutefois, pour les galeristes, leur démarche s'inscrit clairement en dehors de toute considération ethnographique ou humanitaire. L'un des enjeux étant, selon eux, d'amener le public à acheter les œuvres issues du Kuru Art Project pour leur valeur esthétique et non pas «par simple charité» (communication personnelle, mars 2013). À cet égard, ils soulignent le fait qu'ils n'ont pas cherché spécifiquement à exposer de l'art bushmen contemporain, mais que ce sont les qualités techniques et esthétiques de ces productions graphiques, se démarquant des autres ateliers visités alors, qui les ont poussés à organiser une exposition. «*Au-delà de considérations ethnologiques*», l'exposition d'un art bushmen contemporain devait selon les directeurs de la galerie permettre de rendre apparente «*une beauté artistique saisissante*»⁹⁸, ce qui passe notamment par la définition et la promotion des objets en tant qu'art. Plus que de l'«art Bushmen», Christian et Anne-Laure Dupré souhaitaient ainsi mettre en avant des peintures et des gravures dont les «*formes et les thèmes touchent sans détour*» (DUPRÉ, 2014: 5).

Pourtant très vite confrontés à la question de comment rendre intelligibles, appréhendables et, bien entendu, vendeurs, des objets dont le fond et la forme restent difficilement assimilables à de l'art contemporain, et dont les auteurs sont encore totalement inconnus du public de la galerie, les galeristes ont progressivement été amenés à élaborer plusieurs stratégies pour rendre

⁹⁸ Texte du flyer «Rêves de Kalahari/Kalahari Dreams».

perceptibles ces objets aux spectateurs. Ce faisant, ils ont opéré une série de glissements du singulier au collectif et du particulier au général, révélatrice de l'ambiguïté du regard porté sur ces objets pris en tension entre, d'un côté, le désir que cet art puisse être découvert et apprécié pour soi au travers d'une expérience purement esthétique et, de l'autre, le besoin de procurer un contexte – culturel – afin d'enrichir l'expérience des œuvres.

Rêves de Kalahari – Kalahari Dreams

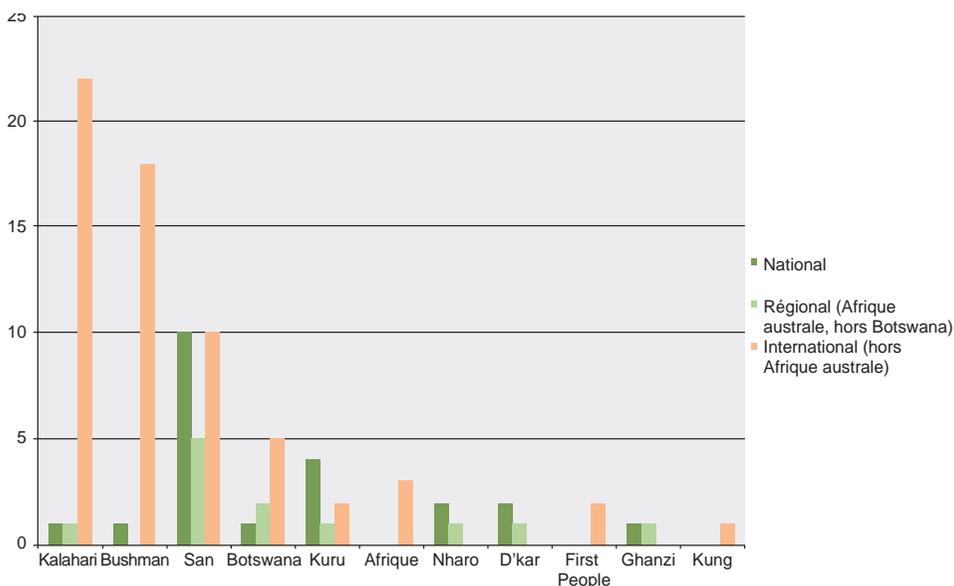
Le choix du titre de l'exposition fut à cet égard déjà révélateur des enjeux liés aux contraintes de visibilité. En effet, il fut très vite décidé du titre *Rêves de Kalahari – Kalahari Dreams*. Un titre à même d'évoquer une dimension onirique et de résonner avec d'autres références, que ce soit le film *Arizona Dream* d'Emir Kusturica (1993) ou le concept de Temps du Rêve (*Dreamtime*), élément central de l'art aborigène australien et qui a été passablement popularisé dans les années 1980 au travers d'expositions telles que *D'un autre continent: l'Australie, le rêve et le réel* (Festival d'automne, Paris, 1983) ou *Dreamings: The Art of the Aboriginal Australian* (New York, 1988).

En revanche, il apparut également très vite que pour beaucoup de personnes en Suisse le terme Kalahari était aussi vague qu'insignifiant. À défaut de pouvoir le rattacher à un quelconque référent, il était nécessaire d'y ajouter un qualificatif pour en clarifier le sens. De même, l'idée que je proposais de compléter le titre en ajoutant à sa suite le nom de l'atelier fut tout de suite abandonnée. Le nom de «Kuru Art Project» étant pratiquement inconnu en Suisse, il n'aurait pas amené à une plus grande visibilité de l'exposition. Finalement, ce fut l'expression «l'art des Bushmen» – plutôt que «l'art des San», appellation moins connue – qui fut retenue et ajoutée par les commissaires de l'exposition, afin de signifier plus clairement la provenance géographique et ethnique des objets et de leurs auteurs. Une association, qui à défaut d'être précise – le Kalahari s'étend sur plus de 900 000 kilomètres carrés et il existe une vingtaine de groupes linguistiques san répartis sur le Botswana, l'Angola, la Namibie, l'Afrique du Sud, la Zambie et le Zimbabwe – est à même de résonner avec d'autres références populaires et un certain imaginaire (véhiculé notamment par des livres à succès tels que *Le Monde perdu du Kalahari* de Laurens van der Post paru en 1958)⁹⁹.

⁹⁹ Pour une analyse de l'impact de cet ouvrage sur l'imaginaire collectif sur les Bushmen, voir les analyses de MASILELA, 1988; BARNARD, 1989; TOMASELLI, 1995.

Marqueurs ethniques et géographiques : les titres d'exposition

À l'instar du titre *Rêves de Kalahari: L'art des Bushmen*, les titres des expositions du Kuru Art Project se sont pour beaucoup focalisés autour de la définition de marqueurs géographiques et/ou ethniques. Un passage en revue du vocabulaire employé dans les titres des expositions tenues entre 1991 et 2017 montre qu'il s'agit pour la majorité de titres descriptifs incluant au moins une référence géographique (D'kar, Ghanzi, Botswana, Kalahari, Afrique australe, Afrique) et/ou ethnique (Naro, San, Bushman, !Kung). Le nombre et la nature de ces indicateurs ainsi que leur degré de précision varient ensuite considérablement en fonction des lieux d'expositions et du public auxquels ils s'adressent (voir graph. ci-dessous).



Ce graphique représente les marqueurs géographiques et ethniques utilisés dans les titres des expositions et leur variation en fonction des lieux (national, régional, international). Il porte sur l'analyse de quarante-huit titres d'expositions tenues entre 1991 et 2017. Les expositions collectives avec d'autres artistes n'ont pas été prises en compte.

Parmi les termes les plus fréquemment utilisés, on retrouve alternativement l'un des deux marqueurs ethniques : San et/ou Bushman. En effet, si Kuru Art Project est le nom officiellement enregistré du projet et reconnu au niveau de l'organisation, des donateurs, du Botswana, des chercheurs et des milieux sensibilisés à la question autochtone, ce n'est en revanche pas le terme retenu pour présenter les œuvres au public. Bien qu'il apparaisse

dans quelques rares titres d'exposition, ce terme naro, inconnu du public, n'est le plus souvent pas utilisé. En lieu et place, les peintures et les gravures ont été, dès les premières expositions, présentées sous le nom de *contemporary Bushman art* ou de *contemporary art of the Nharo San*.

À cet égard, il est intéressant de constater que l'association des mots San et Nharo [Naro] fut rapidement abandonnée. Alors que San continua d'être abondamment utilisé, Nharo, un mot spécifique pas ou mal connu se rapportant à un groupe linguistique d'environ 10 000 locuteurs, disparut quant à lui des titres des expositions et ne fut, à ma connaissance, même jamais employé hors de l'Afrique australe. En revanche, c'est le nom d'une autre langue khoisan, le !Kung, qui a été donné de manière incorrecte à l'exposition *!Kung - Contemporary African Bushman Art* organisée à Londres en 1994. En l'occurrence, !Kung est le nom d'une langue khoisan parlée principalement par les !Xun, dans le nord-ouest du Botswana et au sud de l'Angola (BIESELE & HITCHCOCK, 2011 : 4-5), et qui n'est par conséquent pas familière aux artistes du Kuru Art Project. Le choix étrange de ce terme peut s'expliquer par le fait que le mot « !Kung » a été popularisé par les nombreuses études consacrées aux Ju'hoansi¹⁰⁰, groupe linguistique appelé dans un premier temps « !Kung » par les ethnologues (LEE & DEVORE, 1988 [1976]; BIESELE *et al.*, 1986; MARSHALL, 1999). L'emploi de ce terme, accompagné de surcroît des qualificatifs *African* et *Bushman*, montre bien toute la difficulté à appréhender ces tableaux et à les faire voir à un public pour lequel les mots vernaculaires ne font pas sens et les distinctions inter-groupes ne sont pas connues.

À cet égard, la multiplication des repères spatiaux-culturels dans les titres montre bien les difficultés à présenter ces objets. En effet, si le terme San a été quelquefois utilisé en dehors de l'Afrique australe, ce fut le plus souvent sous la forme dédoublée *San (Bushman)*, voire triplée comme ce fut le cas aux Pays-Bas, de *San/Bushman (bosjesmannen)*. De fait, contrairement à *Bushman* qui non seulement est un terme anglais mais qui, de plus, circule depuis longtemps en Occident, le terme nama de *San* a été introduit relativement récemment par les milieux académiques dans le but de remplacer le terme *Bushman* par « *un terme plus digne et respectueux* » (LEE & DEVORE, 1988 [1976] : 5). Alors qu'en Afrique australe, les nombreux débats autour de l'usage de ces termes ont contribué à populariser le terme de San et à le préférer souvent à *Bushman*, en Occident son emploi est resté marginal en

¹⁰⁰ Les Ju'hoansi sont l'un des groupes khoisan les plus étudiés et les plus connus, au travers notamment des écrits et films des Marshall puis des nombreux travaux du Havard Kalahari Research Group (LEE, 2003 : 12-13).

dehors des travaux de recherche. Ainsi, tandis qu'en Europe, en Asie et en Amérique du Nord, c'est l'appellation d'art Bushman qui prévaut, en Afrique australe, le terme de San a été largement privilégié.

De même, lors d'expositions internationales le plus souvent l'appellation d'art Bushman n'apparaît pas seule dans les titres, mais est accompagnée du terme Kalahari, parfois encore lui-même renforcé par le terme Afrique australe, comme dans *Arts from the Heart of Southern Africa: An exhibit honoring the Bushmen of the Kalahari* (Marcus Center for the Performing Arts, Milwaukee (USA), 1996) ou *Bushman Art from the Kalahari of Southern Africa* (Inyaka African Art Gallery, Sydney, 1994). En revanche, en Afrique australe, le terme de Kalahari n'a figuré qu'à deux occasions dans des titres et d'autres marqueurs géographiques plus précis sont utilisés, comme Botswana, Ghanzi et même parfois D'kar. Au Botswana, une bonne partie des titres d'exposition n'inclut aucune indication géographique.

Enfin, si une large majorité des titres d'expositions demeurent purement descriptifs, certains intègrent une dimension plus métaphorique ou poétique (par exemple: *Eland and moon, Dromen van het Paradijs* ou *Kaleidoscope Collective*). Toutefois, à nouveau, les éléments mobilisés ne sont pas toujours nécessairement en relation logique avec l'environnement direct des artistes. L'exposition intitulée *Mongongo - Paintings and Works on Paper of the African Bushmen* (Londres, 1993), dont le titre fut repris une année plus tard en Allemagne (*Mongongo: Bilder aus der Kalahari-Wüst*), fait référence aux noix de Manketti [*Schinziophyton rantaninii*], communément désignées sous le nom de *Mongongo*. Très connues et prisées dans le nord du Botswana et de la Namibie, ces noix constituent l'un des aliments de base pour les Ju/hoansi (LEE, 1973). Cependant, cet arbre ne pousse pas dans la région de D'kar. S'il n'est pas inconnu des artistes, en revanche, ils n'en consomment pas les fruits et ne le représentent pas dans leur art.

En outre, ce qui est frappant à la lecture de ce graphique, c'est qu'il n'y figure aucun nom d'artiste. À l'exception d'une exposition intitulée *Two Thamae's* organisée en 2002 à la Gallery Ann à Gaborone, aucune autre exposition n'a été jusqu'à présent consacrée à un artiste particulier (à noter qu'une exposition individuelle de Cg'ose Ntcōx'o avait été prévue en 2013, mais a été annulée suite au décès de l'artiste). La promotion de ces objets ne passe ainsi pas par la promotion d'un nom d'artiste mais par l'ancrage de cette expression dans un collectif ethnique, la valeur et l'attrait de ces objets se fondant sur leur appartenance culturelle et leur origine géographique.

Présence des artistes

Conformément à leur habitude, les commissaires de l'exposition ont souhaité inviter des artistes. L'idée initiale était de leur demander une démonstration des fameuses danses de soin ou danses de transe, élément culturel tout aussi typique que mystique, à même d'amener le public à la rencontre des «artistes Bushmen», et qui rythme fréquemment les expositions du Kuru Art Project. À cette fin, il était prévu d'inviter deux ou trois personnes qui soient à la fois artiste-peintre, danseur ou chanteur et idéalement aussi à même, au moins pour l'une d'entre elles, d'assurer des traductions du naro vers l'anglais.

Toutefois, s'agissant d'artistes ne parlant souvent pas anglais, ne sachant ni lire ni écrire et n'étant pour la plupart jamais sortis d'Afrique australe, ce projet initial s'est confronté rapidement à une série d'obstacles. Le tout premier fut de combiner la possibilité d'une performance culturelle avec le désir d'avoir par ailleurs un ou une artiste à même de pouvoir communiquer en anglais. Au Kuru Art Project, seuls Thamae Kaashe et Jan Tcega John parlent anglais. En revanche, ils n'ont pas l'habitude de performer leur culture, que ce soit sous la forme de danse, chant, musique ou artisanat. J'avais alors évoqué l'idée d'inviter Xgaiga Qhomatcã, danseur et musicien professionnel et possédant une base suffisante en anglais pour pouvoir communiquer. Cependant, ce dernier n'était plus très actif au projet d'art à ce moment-là et il ne paraissait de ce point de vue pas justifié de l'inviter.

En outre, l'une des difficultés était de pouvoir faire venir des personnes âgées, sans expérience préalable de voyages internationaux, du Botswana jusqu'à la Suisse, un trajet pour lequel il n'existe aucun vol direct. Dans le doute de ne jamais voir arriver les artistes en Suisse, les commissaires de l'exposition, désireux par ailleurs de mettre en valeur tout le travail nécessaire au bon fonctionnement de l'atelier, ont décidé d'inviter la coordinatrice du projet, Maude Brown. Le financement du voyage n'étant en outre pas encore assuré, ils ont préféré également limiter l'invitation à un (ou une) seul(e) des artistes et renoncer à leur projet initial de danse, qui, au vu du contexte et du petit nombre de personnes présentes, aurait risqué de paraître «inauthentique».

Il restait ensuite à sélectionner parmi la quinzaine d'artistes du Kuru Art Project, un(e) d'entre eux pour venir en Suisse. L'envie d'inviter une femme, malgré le fait qu'aucune d'elles ne parle anglais, fut alors évoquée

par Christian et Anne-Laure Dupré, désireux de donner un focus particulier sur les femmes lors de leur exposition. Je proposai alors d'inviter Coex'ae Bob, artiste avec laquelle j'avais beaucoup travaillé et entretenu des relations proches. La proposition fut transmise à Maude Brown, qui, après avoir communiqué avec Coex'ae Bob, répondit : *«J'ai parlé à Ennie [Coex'ae Bob] ce matin du projet d'aller en Suisse pour l'exposition. Elle est très enthousiaste à l'idée mais elle veut que son amie proche Sara [Qgōcgae] vienne avec elle. Ce sont les deux femmes les plus âgées au Kuru Art Project et ce voyage serait le voyage de leur vie car toutes les deux n'ont jamais voyagé au loin auparavant. [...] Elles sont tellement enthousiastes qu'elles m'ont déjà amené leurs passeports pour voir s'ils étaient valables. Qu'est-ce que vous en pensez?»* (correspondance 11 juillet 2014). La demande de Coex'ae Bob fut validée par les commissaires d'exposition et l'invitation étendue ainsi à Qgōcgae Cao, Coex'ae Bob et Maude Brown.

Finalement, le décalage entre l'idée initiale (celle d'avoir des artistes danseurs et un locuteur naro-anglais) et sa concrétisation a amené les commissaires d'exposition à abandonner la démonstration de danse pour la remplacer par une démonstration d'artisanat local. Mais surtout, cela a impliqué de se passer de la présence d'un traducteur, pour ne compter plus que sur les connaissances de base en afrikaans de Qgōcgae Cao (suffisantes pour communiquer avec la coordinatrice) et sur mes propres compétences linguistiques en naro. Un choix qui, s'il peut paraître anodin, a néanmoins conduit à reléguer la communication au second plan, la production de discours étant déléguée aux curateurs, à la coordinatrice et à l'ethnologue, pour ne privilégier plus qu'une présence physique des artistes, élément jugé quant à lui essentiel à la promotion de cet art.

Nommer, c'est reconnaître

*«Pendant des années, nous avons pleuré à cause de notre discours sur l'identité. Si vous êtes appelé par plusieurs noms, étiqueté, et que la même personne vous demande quel est votre nom ? ou qui vous êtes ? lorsque vous répondez franchement, on vous considère comme un **menteur**. Si je devais poursuivre mon propos sur l'orientation de la recherche, je suggérerais que mener des recherches pour trouver un nom est nécessaire – un nom correct et approprié pour nos peuples. Parce que [en l'état actuel des*

choses], *je me moque du nom qu'on me donne et je n'ai donc aucune estime de moi*» (Hunter Sixpence, délégué du Kuru Development Trust, 1995 : 34, traduction de l'auteure).

Il restait ensuite à concevoir un flyer pour l'exposition. La rédaction de ce flyer allait mettre en lumière un certain nombre de confusions quant à l'identité des artistes invitées et les difficultés propres à l'usage de noms dont la transcription et la prononciation sortent des cadres de compréhension et de connaissance d'un locuteur francophone. En effet, n'étant restés que quelques jours à l'atelier, Christian et Anne-Laure Dupré n'étaient au moment de la conception de l'exposition pas encore familiers avec les noms des artistes et n'avaient pas de repères clairs sur le lien entre une personne et ses réalisations.

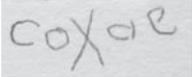
À cet égard, il faut préciser que les noms d'artistes, c'est-à-dire les noms utilisés dans les signatures, ne sont souvent pas les mêmes que les noms utilisés au quotidien et que, de plus, la lecture d'une signature peut différer du son entendu. Ainsi, Coex'ae sera probablement lu phonétiquement [Koeksae], alors qu'une fois prononcé ce sera un clic dental, suivi du son [oe] et d'un nouveau clic latéral suivi d'une respiration puis du son [ae]. Ces variations, le changement parfois des signatures et les difficultés inhérentes à la langue naro et à son système d'écriture, impliquant des clics et des tonalités, ne sont pas sans entraîner régulièrement une certaine confusion. Lors d'une précédente exposition, j'avais, en effet, d'ores et déjà été sollicitée par une commissaire d'exposition m'envoyant une série de portraits intitulés «Is this Bau?», «Is this Koaba?», «Is this...?», accompagnée de ce message :

«I am not sure who these two ladies are, I am missing or failing to ID, Bau, and Koaba and not sure if these two ladies are them. If not them, then I need photos of both those ladies as well.

I'm not sure who Xaga T is or Xare T is either, I have a photo of this man and not sure if he is one or the other. It doesn't help when they change the spellings of their names I suppose! So I am missing those two men as well.»

La difficulté propre à la compréhension et à l'identification de noms complètement étrangers en Europe et aux consonances aussi improbables qu'imprononçables allait, dans le cadre de la préparation de l'exposition *Rêves de Kalahari*, amener à brouiller l'identité des artistes. En effet, la

coordinatrice et moi-même avions proposé aux curateurs d'inviter Ennie et Sara, utilisant de la sorte les noms occidentaux donnés aux artistes afin de faciliter leur compréhension. Toutefois, ces noms ne correspondent pas aux signatures des deux femmes signant de leur nom naro, respectivement Coex'ae et Qgōcgae. Ils ne correspondent également pas aux noms inscrits dans les passeports reçus par la galerie, étant donné que Coex'ae Bob est enregistrée civilement comme Thamae Buidumelo (Thamae étant le prénom de son père et Buidumelo un prénom d'emprunt setswana), Thamae étant par ailleurs le prénom d'un autre artiste, un homme.

Nom complet	=	Coex'ae Bob
Lecture phonétique	=	[kœksae bob]
Prononciation	=	[/œ//'ae bob]
Signature	=	
Nom afrikaans	=	Ennie ou Enni
Nom enregistré dans le passeport	=	Thamae Buidumelo

Le passage récurrent d'un nom à l'autre a suscité un tel méli-mélo qu'à un moment donné, les directeurs de la galerie n'étaient plus certains de savoir qui étaient les deux personnes invitées, ni même s'il s'agissait d'hommes ou de femmes. Aussi, après un premier essai reprenant les noms des passeports, les galeristes, par ailleurs dans le doute de qui allait effectivement venir ou pas¹⁰¹, ont-ils finalement pris la décision de retirer les noms du flyer d'exposition pour les remplacer par une formule plus neutre : «deux artistes». Cette décision a eu pour effet de déplacer l'attention initiale portée sur l'individu-artiste. Un procédé qui a de quoi surprendre lorsque l'on sait l'importance accordée au talent artistique individuel et aux chefs-d'œuvre singuliers dans les processus de reconnaissance au sein des beaux-art.

¹⁰¹ En raison de l'âge avancé de Coex'ae Bob et de Qgōcgae Cao, il a été compliqué de trouver une assurance voyage qui accepte de les couvrir. Par conséquent, leur venue était encore incertaine au moment de la conception du flyer.

Le terme «Bushmen» sera repris quant à lui pas moins de neuf fois dans le flyer de l'exposition, mettant en évidence l'importance accordée à ce critère, distinctif et généralisant, comme élément déterminant dans la promotion de cet art. Au terme de cette série de glissements, où l'on est progressivement passé de Coex'ae Bob et Qgöcgae Cao à Bushmen, les deux invitées n'apparaissent plus en leur qualité d'individus, mais en tant que représentantes des «artistes bushmen» et plus généralement des «Bushmen» dans leur ensemble.

Ce gommage de l'individualité de l'artiste, pour un générique «artiste bushman», s'est retrouvé ensuite dans les articles de presse consacrés à l'exposition. En effet, dans un seul des trois articles publiés (BONGARD, 2014), le nom des deux artistes invitées est précisé. Toutefois, ce sont alors les formes occidentalisées – Sara et Ennie – qui ont été utilisées et non pas leurs noms naro, Coex'ae Bob et Qgöcgae Cao, ou leurs noms d'artistes (Coxae et Qgöcgae). La mention de leurs noms ne procure ainsi pas pour le lecteur les repères adéquats permettant d'identifier un artiste particulier et de les relier ensuite aux réalisations de cet individu. Leur usage reproduit, par ailleurs, involontairement des rapports de domination, en réduisant le nom des artistes à un simple prénom – contrastant avec les noms complets utilisés pour les autres acteurs mentionnés – et en les ramenant à un cadre de prononciation familier à un lectorat francophone, mais qui pour le coup manque à reconnaître la spécificité linguistique et l'identité naro des deux artistes.

Cette tendance à souligner le caractère ethnique et collectif aux dépens des individualités était particulièrement visible dans l'article «L'art des Bushmen du Botswana» paru dans le magazine d'art *Accrochages*, mensuel consacré aux expositions d'art en Suisse romande (2014: 22). Non seulement aucun nom d'artiste ne figure dans l'article, mais les deux linogravures qui y sont reproduites sont présentées sans le nom de l'artiste, ni précision quant au médium employé. Seul le titre – traduit en français, créant ainsi à nouveau une rupture avec l'idée d'un objet particulier avec un nom qui lui est propre – est indiqué. L'article figure, en outre, dans la rubrique *Des bushmen du Botswana au curieux destin des objets: petites nouvelles du monde de l'art*, aux côtés de deux autres encarts consacrés au Musée d'ethnographie de Genève et au Museum der Kulturen de Bâle. La position du texte – dans un magazine d'art, mais dans une rubrique consacrée aux objets ethnographiques – retranscrit bien la place à part ainsi que le traitement particulier réservé à ce type d'objets, oscillant entre art et ethnographie et appréhendés en tant que créations ethniques et communautaires, plutôt qu'œuvres individuelles.

Modes de représentation des artistes dans la presse nationale et internationale

Les difficultés liées à l'usage des noms des artistes se retrouvent de manière plus générale dans bon nombre des articles consacrés au projet d'art. Il est en effet fréquent de voir les noms des artistes mal orthographiés, induisant parfois des transformations telles que le nom en devient difficilement reconnaissable, par exemple Qhaqhoo transformé en Quaaïtoo dans un article du magazine anglais *Chic* publié en octobre 1994. Dans certains articles de journaux, le nom des artistes est interverti, à l'instar d'un article du *Namibian Weekender* (PATON, 1998) présentant une photographie de Thamae Setshogo avec comme légende «Thamae Kase pose [...]».

En Europe, l'absence de toute mention quant au nom des artistes est loin d'être une exception, de même que l'absence de toute légende pour les reproductions des œuvres. Au contraire, une large majorité des articles consultés (43/68) ne contient aucune indication quant au nom des artistes. Les rares articles qui mettent l'accent sur l'individualité de l'artiste (au travers de la mention de son nom, de photos-portraits voire dans quelques rares cas de propos rapportés) sont ceux qui ont été rédigés lors de la venue des artistes en Europe, par exemple, à l'occasion du passage de Dada Coe'xae Qgam et de Thamae Setshogo en Suède en 2000 (CARLBERG, 2000 ; NORDBERG, 2000).

À l'inverse, au Botswana, les individus sont dans la majorité des cas mis en avant. Seuls 14 articles sur 77 consultés (soit 18 %) ne mentionnent aucun nom. Plus d'un quart des articles publiés au Botswana sont par ailleurs consacrés non pas au collectif Kuru Art Project, mais plus spécifiquement à l'un des artistes. À plusieurs reprises, des portraits d'artistes ont été publiés dans diverses revues botswanaises (telles que *The Zebra's Voice*, *Kutlwano*, *Peolwane*, *Marung*, *Sunday Standard*, *The Botswana Guardian* ou *Daily News*). De façon intéressante, alors qu'il est régulièrement affirmé que le public international réserve un meilleur accueil à l'art du Kuru, dans les faits, si cet art est comparativement peu acheté par les Batswana, en revanche le statut institutionnel qui lui est accordé s'inscrit quant à lui plus clairement dans une perspective artistique qu'ethnographique.

Cette différence s'explique notamment par le contexte institutionnel dans lequel s'est déroulée l'entrée sur les marchés de l'art san contemporain. En effet, lorsque le Kuru Art Project a été initié en 1990, la pratique des arts visuels au Botswana était encore, selon les mots du directeur du NMAG, «*pratiquement inconnue*» au niveau mondial (WILLIAMS, 1990 : 37). L'époque était marquée par un faible nombre d'artistes, une absence de formation en

art proposée au niveau primaire, secondaire et tertiaire, la présence d'une seule institution muséale (le NMAG), et plus généralement un manque de soutien institutionnel et économique pour les arts¹⁰². La majorité des artistes du Botswana était alors autodidacte ou avait suivi une formation à l'étranger (MATOME, 2007).

Au tournant des années 1990, le développement économique fulgurant du pays et son engagement dans un capitalisme affirmé¹⁰³ transformèrent les rapports entretenus avec les objets artistiques et culturels. Ces derniers ont commencé à être appréciés en tant qu'éléments constitutifs d'une identité nationale et évalués en tant que marchandises dotées d'une valeur monétaire (WILLIAMS, 1990: 37). Sous l'impulsion d'expatriés principalement, les premières infrastructures pour valoriser et promouvoir les arts visuels apparurent durant cette période: la *Botswana Artists Association* (1983); la première filière artistique au niveau secondaire, ouverte au Molepolole College of Education (1986); *Artists in Botswana*, première compétition d'arts pour artistes adultes (1986); *le Thapong International Artists' Workshop* favorisant des rencontres entre artistes locaux et internationaux (1989); et *Gallery Ann*, première galerie d'art privée (1989).

Dès lors, les artistes du Kuru Art Project allaient bénéficier à la fois de structures émergentes et d'une vacance liée à un manque d'artistes locaux. Ces conditions ont favorisé leur intégration fulgurante aux diverses structures institutionnelles existantes sans que cela ne soulève réellement de débats¹⁰⁴. Récompensés par deux prix lors de la compétition *Artists in Botswana 1991*¹⁰⁵, les nouveaux artistes allaient incarner au travers des médias botswanais les espoirs non seulement d'un développement artistique original dans le pays, mais aussi de l'émergence d'artistes locaux au rayonnement international. Sans formation artistique, ils allaient répondre à une recherche d'une expression véritablement africaine, loin des canons des écoles d'art occidentales: «*Au Botswana, nous sommes encore à la recherche d'un rôle pour l'art. De*

¹⁰² Pour un état des lieux au sujet des arts visuels au Botswana, voir WILLIAMS, 1990; MATOME, 2007; MANNATHOKO, 2009: 9.

¹⁰³ Au cours des trois décennies qui suivent son indépendance, le Botswana connaît une croissance spectaculaire, passant de l'un des pays les plus pauvres d'Afrique à l'un des plus riches (SHIPAMBE, 2007: 6).

¹⁰⁴ Cette situation contraste fortement avec ce qui a été observé en Australie par rapport à l'art aborigène contemporain dont l'introduction dans les musées et les galeries d'art s'est accompagnée de vifs débats quant au statut de ces objets. Les peintures acryliques de Papunya Tula dans le centre de l'Australie ont ainsi dû attendre près de dix ans pour qu'un processus de légitimation commence avec l'achat en 1980 d'une première peinture par l'Australian National Gallery de Canberra et par la South Australian National Gallery (MYERS, 2002: 193).

¹⁰⁵ Thamae Setshogo a reçu pour sa linogravure *Untitled* le prix de *Most promising young artist* et Dada Coex'ae Qgam, le prix de distinction dans la catégorie arts graphiques pour sa linogravure peinte à la main, *Untitled*.

ce point de vue, l'art du Kuru a joué un rôle essentiel en ce qu'il est venu avec une esthétique différente, une autre manière d'appliquer la peinture» (Philippe Segola, directeur de la Division des arts visuels et conservateur du NMAG (2000-2011), juillet 2013).

Seul collectif d'artistes actifs batswana au début des années 1990, le Kuru Art Project allait être soutenu et mis en avant par le NMAG comme exemple d'un «*développement artistique au niveau local*» favorisant l'émergence de «*talents issus de toutes les régions du pays*» (WILLIAMS, 1991b : 1, traduction de l'auteure). D'emblée exposées selon les standards propres aux mondes de l'art (murs blancs, sans explications ou commentaires), l'identité ethnique ainsi que la valeur ethnographique apparaissent alors avoir été des éléments secondaires dans la médiation de ces objets. Ainsi, lorsque Thamae Setshogo fut récompensé en 1991 lors de la compétition *Artists in Botswana*, ce fut l'apport de son œuvre dans le champ de l'art contemporain africain, et non pas son identité ethnique qui fut soulignée dans les revues de presse : «*Pour moi, la star de l'exposition est Thamai Setshogo qui a reçu le prix du jeune artiste le plus prometteur. [...] Cet artiste de D'kar dans le district de Ghanzi est à même d'amener le Botswana sur le devant de la scène du monde de l'art africain du 21^e siècle*» (MASON, 1991 : 19).

Alors qu'à la même période, les mouvements politiques san émergents peinaient à se faire reconnaître (SAUGESTAD, 2001 : 175-190) et que l'affirmation de particularités ethniques était dénoncée comme une mise en danger de l'unité nationale, l'art san contemporain a ouvert un espace dans lequel intérêts nationaux et particularités culturelles allaient pouvoir se rencontrer. À cet égard, le fait qu'une production artistique réalisée par des Basarwa sans formation, venant de la région la plus pauvre du Botswana, soit tout à coup reconnue en tant qu'art et que son succès soit relayé dans les médias comme un exemple à suivre pour le développement artistique et économique du pays constituait un événement unique. «*Est-ce que quiconque avait jamais pensé que des Basarwa illettrés représenteraient le Botswana, et même l'Afrique, avec un art d'un tel niveau ?*» écrivait à cet égard le coordinateur du KDT en 1993 (LE ROUX, 1993 : 6).

La reconnaissance des peintures et des gravures du Kuru Art Project allait contribuer à amorcer non seulement une ouverture nouvelle à une forme «*d'expression culturelle san*», mais aussi à l'émergence de l'idée que des artistes d'origine naro puissent participer d'une identité nationale et servir d'«*excellents ambassadeurs pour le Botswana*» (GRON, 1995) à l'étranger. À cet égard, la sélection en 1996 par la British Airways d'une peinture de Cg'ose Ntcōx'o pour la reproduire sur huit avions de ligne a incarné l'importance artistique et le pouvoir représentatif de ces images pour les San et

le Botswana. Le succès de Cg'ose Ntcōx'o a été salué comme une opportunité d'apporter « *une immense publicité pour le peu connu Botswana* », « *d'attirer l'attention sur le sort des communautés marginalisées des Basarwa* » et « *de changer les attitudes envers l'art local en général* » (*Flying high with Ntcox'o*, 1997, traduction de l'auteure). L'ensemble de ces facteurs a favorisé une intégration rapide de ces objets en tant qu'objets d'art dans les diverses institutions existantes et un procédé de singularisation des artistes, mis en avant pour leurs qualités individuelles et pour un style lié au collectif Kuru.

En Europe, l'entrée en 1993 de l'art contemporain sur les marchés de l'art s'est déroulée dans un contexte institutionnel et politique tout autre. La réception de ces objets a, en effet, été initialement liée aux divers forums politiques et manifestations organisés dans le cadre de l'Année (1993), puis de la Décennie internationale des peuples autochtones (1995-2004). L'attention internationale portée à cette occasion à la question des peuples indigènes dans le monde favorisa une intégration rapide des œuvres du Kuru Art Project, avec l'organisation en l'espace de douze années de cinquante-six expositions, dans dix pays¹⁰⁶. Toutefois, le contexte politique lié à ces événements allait donner une coloration particulière aux peintures et aux gravures, appréhendées non pas tant pour leur qualité esthétique mais principalement en tant que « voix des San » et comme médium à même de sensibiliser le public européen à la question san. L'implication d'acteurs humanitaires et d'activistes, tels que Survival International (sponsor des expositions *Mongongo-Paintings and Works on Paper of the African Bushmen*, Rebecca Hossack Gallery [Londres, 1993]; *Kung-Contemporary African Bushman Art*, Barbican Centre [Londres, 1994]; *Spirit of the San: Contemporary Art of the San people of Southern Africa*, October Gallery [Londres, 2001]), SNV et HIVOS (sponsors de l'exposition *De terugkeer van de maan, Bushmen-kunst uit de Kalahari*, Volkenkunde Museum [Rotterdam, 1993]) ou encore le Kalahari Support Group (principal sponsor et organisateur d'expositions aux Pays-Bas depuis 1993), contribua également à donner une dimension politique à ces expositions.

Dès lors, les artistes du Kuru Art Project ont été principalement appréhendés en tant que représentants des intérêts et des luttes du peuple autochtone san. Les peintures et les gravures contemporaines allaient quant à elles être présentées comme une production collective et indigène, résultant d'un processus historique de marginalisation et de dépossession des terres. Plusieurs articles parus à l'occasion de deux expositions à Londres en 1993 et 1994 financées par Survival International mettent en avant non pas l'individualité des artistes mais un collectif engagé politiquement : « *Au travers de leur art,*

¹⁰⁶ Les Pays-Bas, la Grande-Bretagne, la Norvège, la Suède, la Finlande, la Pologne, le Danemark, l'Allemagne, la Macédoine et la Suisse.

ils [les Bushmen] espèrent être reconnus en tant que peuple avec des droits et une citoyenneté» (IFILL, 1993, traduction de l'auteure).

L'intégration de l'art san contemporain aux marchés de l'art européens est ainsi passée par le fait de lui attribuer une portée politique, identitaire et culturelle et de le rattacher non pas uniquement à des individus mais plus largement aux San. Plus que les qualités esthétiques des objets, l'accent a été placé sur ce qu'ils pouvaient venir dire ou témoigner du vécu actuel et passé des «peuples san». Cela participait d'ailleurs d'une démarche plus générale initiée par le Kuru Development Trust et First People of the Kalahari, visant à mettre en avant une identité culturelle san comme moyen d'affirmer une unité à des fins politiques. Néanmoins, tout en facilitant la réception, cette instrumentalisation politique et identitaire de l'art allait en même temps maintenir une forme d'indistinction du regard porté sur ces objets, appréhendés comme un produit collectif san, indépendamment des différences intergroupes et interindividuelles. Alors que l'art san contemporain a été largement promu en Europe comme une «nouvelle voix des San», cette voix a été pensée principalement en termes collectif et ethnique. En ce sens, même si les œuvres sont signées et les noms des artistes présents dans les expositions, la médiation de ces objets en Europe poursuit d'une certaine manière une forme d'«aveuglement à l'individualité et à la créativité» (BERLO, 1999: 183), les objets étant pensés comme une catégorie d'artefacts («art Bushman») plutôt que comme la création singulière d'un individu particulier.

Performance

Dans son ensemble, l'exposition *Rêves de Kalahari* adopta un dispositif de présentation résolument moderniste. Les peintures et les impressions furent présentées sans cartel informatif, ni légende. Seul un numéro fut affiché en dessous de l'objet pour renvoyer à la liste des prix disponibles à l'entrée de la galerie. À l'exception du court-métrage réalisé par Anne-Laure Dupré et diffusé au sous-sol de l'exposition, dans un espace à part des œuvres, aucun élément de médiation susceptible de venir divertir le regard de l'expérience visuelle ne fut montré.

Coex'ae Bob et Qgöcgae Cao étaient présentes lors du vernissage, puis par intermittence les jours suivants, pour assurer la démonstration d'artisanat et pour rencontrer le public. Leur présence a toutefois donné



lieu à relativement peu d'interactions, en raison des difficultés, voire impossibilités, de communication. Comme cela a été observé à plusieurs reprises dans d'autres contextes¹⁰⁷, malgré la présence des artistes, les possibilités d'interagir directement avec le public ont été finalement limitées, et dépendaient dans une large mesure d'une médiation externe, en l'occurrence assurée par Maude Brown, moi-même et dans une moindre mesure par les commissaires d'exposition. Dans cette configuration, la participation de Coex'ae Bob et de Qgōcgae Cao à l'événement a été pour l'essentiel une participation marginale et silencieuse. Cela s'est traduit lors du vernissage par un retrait des deux artistes dans une salle connexe, déléguant ainsi le soin de leur représentation aux intermédiaires.

Cette présence-absence des deux artistes allait en retour susciter des perceptions contrastées de l'événement. Du côté du public, si pour certains la présence physique des deux artistes apportait les signes d'authentification de l'origine «bushman» des objets pour d'autres, elle a

¹⁰⁷ Voir notamment l'analyse de Mathias Guenther (1995) sur les limites de la présence d'artistes de D'kar et de Schmidtsdrift à l'occasion d'un symposium organisé en marge de l'exposition *People, Politics and Power* (Johannesburg Art Gallery, 1994).



généralisé interrogations et malaise. À cet égard, la démonstration d'artisanat n'a pas manqué d'attirer l'attention – notamment de plusieurs ethnologues, critiques à l'égard de ce genre de mise en scène d'une différence culturelle.

La présence de Coex'ae Bob et de Qgõcgae Cao, assises sur une couverture posée au sol dans l'espace supérieur de la galerie et montrant les techniques de fabrication de bijoux en œufs d'autruche à des enfants, a été rapprochée à deux reprises par des collègues anthropologues de l'expérience des «zoos humains» et des «foires internationales». La présence silencieuse de ces deux artistes était de ce point de vue appréhendée comme une nouvelle forme de mise en scène de l'Autre, réifié en symbole d'une *bushmanité*, et non pas comme une opportunité d'échange avec des *alter ego* capables de s'exprimer sur leur art.

Dans ce cas précis, le malaise est resté au niveau d'échanges informels et n'a pas été diffusé plus loin dans l'espace public. Toutefois, ce genre de configuration avait déjà auparavant, lors d'autres manifestations en Norvège et en Suède, soulevé de vives réactions. Le contraste entre d'un côté des artistes san présents mais silencieux et de l'autre des représentants

de l'ONG, tenant le rôle de porte-parole, de traducteurs-trices, et de garant-e-s du «bon» déroulement du séjour avait été fortement critiqué par des journalistes et le rôle des médiateurs assimilé à du paternalisme (Maude Brown, communication personnelle, 26 mars 2015).

Du point de vue des médiateurs, ce type de configuration est également délicat étant donné qu'ils se retrouvent à devoir concilier les attentes du public en termes de sens avec des discours souvent laconiques ou alors se situant hors des cadres de compréhension du public. Chargés de représenter le projet d'art et les artistes, ils sont en même temps soupçonnés, de par ce rôle même de porte-parole, de maintenir une forme de domination par le discours, qui est susceptible en retour de mettre en doute l'authenticité de la démarche artistique :

«Je me souviens de la fois où nous avons voyagé en Suède avec Dada et Thamae Sethsogo. Il y avait beaucoup de gens qui posaient des questions sur leur art, leurs techniques et leurs conditions de vie. Dada riait beaucoup de toutes ces questions. Mais cela a ensuite amené des gens à s'interroger sur quel degré d'autonomie leur est laissé, qui les dirige et qui leur dit ce qu'ils doivent faire» (Maude Brown, 3 décembre 2013).

Lors du vernissage, j'ai fait moi-même l'expérience des tensions induites par le travail de médiation à l'intersection d'attentes et d'intérêts variés et parfois contradictoires. Chargée de traduire le discours d'ouverture des deux artistes, je me suis retrouvée en porte-à-faux entre, d'un côté, la volonté de donner à entendre leur voix – en traduisant leur discours le plus fidèlement possible, selon mes compétences linguistiques – et, de l'autre, le souci de retranscrire au plus près les intentionnalités des deux artistes. De fait, au moment de traduire, j'ai été confrontée à un décalage entre les objectifs explicites des deux femmes *«Nous avons effectué tout ce trajet depuis le Botswana pour vendre notre art»* (Qgōcgae Cao, 7 novembre 2014), et la forme de leurs discours susceptible de provoquer un effet inverse à celui escompté. En effet, comment traduire le triple *«Aidez-moi»* scandé par Coex'ae Bob au terme d'un discours dépeignant ses difficultés économiques, en conservant l'idée de la nécessité de cet art pour survivre, sans générer pour autant un sentiment humanitaire, voire misérabiliste, qui risquerait d'aller à l'encontre de l'appréhension de ses réalisations graphiques en tant qu'objets d'art ? En l'occurrence, j'avais opté pour une traduction euphémique. Un choix qui, si dans une certaine mesure respecte les objectifs de Coex'ae Bob en adaptant les formes de

son discours, a eu en même temps pour effet de laisser le spectateur dans un certain confort esthétique, conforme aux attentes des mondes de l'art mais en décalage avec les paramètres socio-économiques dans lesquels il est produit et que Coex'ae Bob avait alors décidé de rendre visibles.

À un autre niveau, le décalage entre les attentes ou la préconception du public et l'expression des deux artistes a également été visible au second jour de l'exposition. Coex'ae Bob et Qgōcgae Cao avaient alors été invitées à venir à la galerie pour échanger autour de leur art avec le public. Toutes deux assises sur des chaises à côté de la réception, elles ont été sollicitées par un visiteur désireux de les prendre en photo. D'un geste de la main, Coex'ae Bob lui signifia que pour cela il devait payer. Le visiteur chercha un instant du regard de l'aide de la part des galeristes mais, sans réponse, il donna finalement une pièce de 2 CHF à Coex'ae Bob et prit sa photo. Du point de vue de Coex'ae Bob, cette demande s'inscrivait dans une tentative de contrôle sur son image, qui fait sens au sein d'un contexte plus général de rapports asymétriques à la photographie, le plus souvent associée à l'activité touristique et par conséquent à une mise en scène de soi pour un regard extérieur. Mais dans une galerie d'art en Suisse, aux côtés de peintures et de gravures vendues entre 800 CHF et 2 000 CHF, cette demande de Coex'ae Bob induit un malaise puisqu'elle renvoie le visiteur à une position de spectateur-touriste, curieux du (et payant pour le) spectacle de l'Autre, tout en mettant, par ailleurs, également en évidence les nécessités économiques et les rapports asymétriques qui structurent la relation entre les acheteurs et les artistes.

Se représenter

Si la question de la représentation – qui est représentée ? qui représente qui ? et par quels moyens ? – se doit d'être posée et problématisée, il faut s'interroger aussi sur les « *intérêts croisés* » (MYERS, 2002 : 260) qui structurent ce genre d'événements. En effet, tout en visant à dénoncer des inégalités dans les politiques de la représentation, parler de zoos humains, de paternalisme ou de colonialisme renvoie, d'une certaine manière, les artistes dans une position de « victimes passives », sans prendre en considération la part d'intentionnalité et d'intérêts que les artistes projettent et investissent dans ces événements. De fait, l'une des ambiguïtés de ces performances culturelles conçues pour un public externe est que, le plus souvent, elles ne mobilisent pas uniquement des représentations imposées

«d'en haut» (ROBINS, 2000). Les artistes, ou les autres participants, sont également partie prenante de cette production culturelle.

À cet égard, il convient de dire quelques mots sur le court-métrage réalisé à D'kar et diffusé dans l'exposition. Lors de la réalisation de ce film, Anne-Laure Dupré avait fait le choix de ne pas interviewer les artistes, mais de les filmer dans leur quotidien à l'atelier. Le tournage du film s'est, par conséquent, fait en l'absence de traducteur. Par ailleurs, souhaitant saisir le quotidien, la réalisatrice a limité au maximum son intervention. Elle a posé la caméra à quelques endroits et a laissé filmer sans donner de direction aux six artistes présentes (Cgoma Simon, Coex'ae Bob, Qgõcgae Cao, X'aga Tcuixgao, Kg'akg'am Tshabu et Ncaote Thama). Laissées libres de se représenter comme elles le souhaitaient, les six femmes ont improvisé à plusieurs reprises des chants et des danses devant la caméra.

Ce choix n'est pas véritablement étonnant. En effet, les performances musicales et dansées ont, historiquement et jusqu'à aujourd'hui, occupé une place particulière dans la promotion de l'art du Kuru. Depuis les débuts du projet d'art, les expositions ont régulièrement été associées à une forme ou une autre de performance culturelle, bon nombre d'inaugurations s'étant déroulé au rythme des chants et des danses. À cet égard, pour les artistes, montrer des danses relève d'une habitude représentationnelle visant à répondre à des attentes supposées du public, sur la base d'expériences antécédentes. Plusieurs d'entre eux¹⁰⁸ font ou ont fait partie du Naro Giraffe Group, principal groupe de danses de D'kar, se produisant pour les touristes dans des parcs animaliers lors de manifestations telles que le Kuru Dance Festival ou à l'occasion des concours culturels régionaux et nationaux.

Il faut également préciser que les actions du KDT, ainsi que d'autres organisations san du Botswana, à l'instar de First People of the Kalahari ou Tẽemase, ont contribué à faire de la renaissance culturelle d'une «tradition bushman» un enjeu identitaire central: *«Cette culture [cau, littéralement manière de faire, habitude] est à présent éteinte. C'est pourquoi nous avons créé cette nouvelle organisation, Tẽemase, avec pour but de protéger et de conserver notre culture. Nous avons fondé Tẽemase pour que chaque groupe ethnique [qhàò] puisse avoir la maîtrise de sa propre culture, et ne pas la laisser*

¹⁰⁸ Xgaiga Qhomatcã, Negabe Tãse, Qgam Khãx'a, Gamnqoa Kukama, Bau Cukuri ainsi que Dada Coex'ae Qgam et Cg'ose Ntcõx'o.

aux mains d'autres personnes comme c'est le cas aujourd'hui, où ce sont les autres qui utilisent notre culture. [...] Tout est enjeu de culture» (Xgaiga Qhomatcã, 29 août 2013). Exécuter publiquement des danses est ainsi un moyen à la fois d'affirmer une identité propre et distincte et de capitaliser sur cette «culture», appréhendée comme un bien à protéger de l'usage d'autrui. Aussi gains économiques, enjeux identitaires et luttes politiques sont-ils liés à la performance d'une *bushmanité*. Incarner une *bushmanité*, même si cela passe par la reprise d'un imaginaire occidental laissant une large part à une vision essentialiste et stéréotypée de ces populations, est alors un moyen de reproduire également les chances d'une reconnaissance.

Toutefois, du point de vue de Coex'ae Bob et de Qgõcgae Cao et contrairement aux perceptions que le public a pu avoir de leur présence, les raisons qui ont motivé leur venue n'ont pas été appréhendées en ces termes-là. Même si pour chacune il était évident que leur présence sur place jouait un rôle important dans la promotion de leur art – *«C'était une très bonne chose de pouvoir aller en Suisse, pour aider à vendre notre art.»* (Coex'ae Bob, 20 mars 2015) –, cette présence physique n'a pas été conçue comme une manière de représenter une identité bushman, mais comme une opportunité de se faire voir et entendre par le public suisse: *«C'était pour moi important de pouvoir parler directement et que les gens puissent entendre ma voix et me voir. Même si je ne pouvais pas comprendre tout ce qu'ils disaient, tu arrivais à traduire certaines choses, d'autres pas, mais dans tous les cas nous pouvions voir qu'ils nous appréciaient. Nous étions libres, tout était possible»* (Qgõcgae Cao, 14 avril 2015).

Dans cette perspective, la possibilité d'un échange – aussi limité soit-il – avec le public a été investie comme une manière de rendre conscients les gens du contexte socio-économique dans lequel elles vivent et des difficultés auxquelles elles sont confrontées. Le discours de Coex'ae Bob, lors du vernissage, avait ainsi pour but d'attirer l'attention du public, non pas sur leurs traditions culturelles, dont elle n'a pas parlé, mais sur l'importance de l'art comme moyen de survie et sur la nécessité de vendre de l'art pour pouvoir vivre.

D'autre part, en termes de reconnaissance, il s'agissait pour Coex'ae Bob et Qgõcgae Cao de parvenir à se faire reconnaître, non pas en leur qualité de «Bushmen», mais en tant qu'individu: *«Je veux être vue comme n'importe quelle personne. Je suis seulement quelqu'un à la*



*recherche de la vie. Je veux être reconnue pour ce que je suis et pour ce que je fais» (Qgōcgae Cao, 7 novembre 2014). La possibilité d'un contact direct avec le public a été alors investie comme un moyen de déconstruire une vision essentialisée, pour au contraire, au travers d'une situation de coprésence dans un même espace-temps, se faire reconnaître comme *alter ego*.*

Les enjeux de la médiation

L'articulation entre une préconception des attentes du public et les contraintes inhérentes à la nécessité de faire voir cet art a ainsi amené les galeristes à progressivement réduire la complexité et la diversité de leurs discours à quelques éléments clés, perçus comme recevables par un large public. La succession des événements survenus autour de la préparation de l'exposition *Rêves de Kalahari* et les décisions que cela a entraîné ont conduit à la construction d'une image partiellement essentialisée, décontextualisée et impersonnelle de «l'artiste Bushman», rendant possible le glissement progressif de la mention de Coex'ae Bob, à celle d'artiste du

Kuru Art Project, puis d'artiste Bushman. Cela alors même qu'en parallèle est maintenu un discours destiné à s'extraire de toutes considérations ethnographiques pour se focaliser uniquement sur l'attrait esthétique des toiles.

Cette ambiguïté n'est pourtant pas propre aux galeristes, mais se situe dans la définition même de l'atelier, qui s'est construit sur la double affirmation d'être de l'art et d'être San, fondant ainsi sémantiquement son identité et ses valeurs sur un rattachement à une démarche artistique bien identifiée en Occident – l'art contemporain – et sur l'appartenance culturelle, voire ethnique, des œuvres. Toutefois, plutôt qu'une référence directe au paradigme de l'art contemporain, on peut se demander dans quelle mesure le terme «contemporain» ne vise pas ici surtout à affirmer la contemporanéité de ces productions, au sens défini par Johannes Fabian (2002 [1983]: 31), afin justement de démarquer ces objets et leurs auteurs d'une vision primitiviste et d'en faire des acteurs à part entière des réalités présentes.

Paradoxalement, l'accent mis sur la *bushmanité* des artistes tend tout à la fois à favoriser la visibilité des toiles et des revendications san et à mettre à mal leur statut d'objets d'art, en allant à l'encontre des valeurs propres aux mondes de l'art – notamment le régime de singularité. Plus que cela, il contribue à maintenir une vision exotique de ces productions qui les place dans un lieu à part et ainsi manque justement peut-être de les faire reconnaître pleinement comme contemporaines.

Si à l'instar des objectifs de *La Distillerie: Switzerland*, la rencontre et les échanges avec d'autres cultures sont devenus depuis plusieurs années un rôle de plus en plus souvent mis en avant par les musées (voir à ce sujet BENETT, 2006: 59), l'analyse proposée ici montre qu'au final, la présentation de ces objets se déroule essentiellement à l'intérieur des cadres conceptuels et des systèmes de valeurs définis depuis l'Occident. Dans cette perspective, on peut se demander à la suite de James Clifford (1988: 213) dans quelle mesure l'exposition des peintures et des gravures du Kuru Art Project selon les standards propres aux mondes de l'art moderne – dispositifs neutres, destinés à une contemplation esthétique de l'objet – n'est pas problématique, en ce que ce mode de présentation non seulement maintient le spectateur dans un certain confort esthétique mais tend également à le conforter dans ses représentations.

De ce point de vue, malgré les limites traductionnelles rencontrées et leur relatif silence, la présence de Coex'ae Bob et de Qgöcgae Cao lors

de l'événement a fait une différence. En effet, même si, par le choix de privilégier une présence physique à la possibilité d'une expression verbale, les deux artistes ont été, dans une certaine mesure, confinés à un rôle de représentation, en même temps leur présence fit que tout à coup «Bushman» ou «San» ne pouvaient plus être des simples concepts abstraits, nécessairement inadéquats, mais se faisaient éclipser par les noms propres, les visages, les voix et l'expression de celles qui étaient présentes. À cet égard, en induisant un certain malaise, les décalages représentationnels ont permis de venir rompre avec une image largement fantasmée du «Bushman» afin non seulement de la remplacer par des individus précis, mais aussi de replacer ces personnes et le public suisse dans un temps et un espace communs.

VI. Le Portrait de Coex'ae Bob

Note préliminaire sur la forme

Généralisation, simplification, domestication, essentialisation, purification.
Au fil des propos analysés, il ressort que les multiples médiations nécessaires à l'émergence et à l'institutionnalisation d'un art sans contemporain ont tout à la fois le pouvoir de porter les artistes à la connaissance du public et d'amorcer de la sorte un processus de reconnaissance et en même temps pour effet *d'invisibiliser* partiellement les voix de leurs auteurs. De l'analyse des procédés d'artification, il apparaît en effet que la réalisation et la vente de peintures et de gravures ont donné lieu à une reconnaissance partielle, les artistes du Kuru Art Project apparaissant au final ni absolument visibles, ni absolument invisibles. Ces derniers sont, en effet, le plus souvent pris au sein de dispositifs discursifs et visuels, où ils occupent la place centrale mais où leurs voix tendent à s'effacer.

L'analyse des négociations engagées au cours des diverses étapes de l'artification montre bien les difficultés à inclure d'autres conceptions au sein du système de l'art occidental ainsi que les difficultés rencontrées par les artistes pour se faire reconnaître en dehors de schémas attendus. Se faire reconnaître en tant qu'*artiste sans contemporain* sur la scène internationale passe ainsi par une série d'opérations de traduction au cours desquelles l'objet, détaché du contexte social de production, en vient progressivement à symboliser une image quelque peu standardisée, homogénéisée voire stéréotypée de l'Autre, un lieu sans danger pour penser la différence.

Si indéniablement ces glissements font partie intégrante de l'artification et méritaient à cet égard d'être étudiés afin de comprendre les modalités et les

effets du passage à l'art dans un contexte postcolonial marqué par des rapports asymétriques, il paraissait également important de trouver une manière de redéployer les réseaux relationnels et les champs expérientiels qui entourent ces images et qui ne sont sinon pas nécessairement perceptibles ou compris. En parallèle à l'analyse des processus au travers desquels l'art en est venu progressivement à être support, vecteur et acteur d'une image essentialisée des San, j'ai cherché les moyens de recomplexifier le contexte social de réalisation de ces objets afin d'explorer ce qui n'est pas donné directement à voir dans l'image, ni à entendre dans les discours qui accompagnent l'image, mais qui tend justement à disparaître.

Le plus délicat n'étant pas de ne rien dire mais de tenter de dire, il s'agissait dès lors de trouver un mode d'écriture qui puisse non seulement rompre avec une vision collective et culturelle de l'art, pour resituer au contraire l'activité artistique au sein de trajectoires particulières, mais aussi qui soit à même de contourner les limites discursives et d'atténuer les asymétries constatées au cours de ce terrain pour essayer de rendre visibles des formes de connaissances et des expressions qui ne sont sinon pas nécessairement ou totalement perceptibles.

C'est dans le cadre de ces questionnements et sur la base du travail entrepris avec Coex'ae Bob dès 2013 qu'a été élaboré ce dernier chapitre, dans le but d'expérimenter un autre mode d'expression formelle – le montage – à même de venir redéfinir le rapport entre image, discours et écriture. Le montage a semblé être la forme la plus appropriée pour tout à la fois rendre compte d'objets sans passer par un discours direct sur l'objet, donner une place appropriée aux caractéristiques distinctes et irréductibles du langage et de l'image (FOUCAULT, 1966: 25; LAPLANTINE, 2013: 15; DIDI-HUBERMAN, 2014) et tenir compte des enjeux propres à une écriture ethnographique sur l'expression d'autrui dans un contexte postcolonial.

Dans le cadre des réflexions sur l'image et son rapport à l'écrit qui ont accompagné ce travail, il est paru en effet intéressant, si ce n'est nécessaire, d'explorer le statut de l'image dans le texte et de chercher à tirer parti des spécificités de l'image auxquelles le texte ne saurait se substituer. Je pense ici tout particulièrement à la capacité des images (1) à condenser le sens sur une surface plane permettant de saisir d'un seul regard ce qu'il s'y passe (LATOUR, 1985), (2) à ne pas diriger – restreindre – le sens, mais au contraire à maintenir ouverte une polysémie de sens (BARTHES, 1964: 44-45), (3) à restituer un haut niveau de détails (gestes, textures, techniques, objets, couleurs, etc.) qui évite la « généralité du concept » pour se focaliser sur ce qu'il y a de particulier, d'unique (LAPLANTINE, 2007: 51). Pour autant, il ne s'est pas agi de proposer à proprement parler une *narration visuelle* ou une

ethno-photographie, pour construire une narration portée uniquement par les images séparées spatialement du texte (comme cela a pu être notamment proposé par ACHUTTI, 2004 : 81-83 ; ATTANÉ *et al.*, 2004, 2008 ; GESLIN & BAUDIN, 2016). Au contraire, photographies et textes ont été réfléchis de façon complémentaire. Le sens n'est pas contenu dans le texte dont l'image viendrait illustrer le propos, ni dans la photographie que la légende viendrait dire, mais s'institue dans un dialogue images-textes.

Dans cette perspective, la majorité des images ne sont pas accompagnées de légendes¹⁰⁹, pas plus qu'elles ne sont coupées du texte et exposées dans un espace-temps différent. C'est alors non pas le texte (explicatif), mais le *montage* qui donne le sens et devient élément essentiel dans l'articulation des divers matériaux en tant que mise en coprésence d'éléments – de fragments – par ailleurs distincts. Dans cette logique du montage, les matériaux glanés au fil du terrain de recherche sont à même de se retrouver juxtaposés et agencés avec d'autres documents photographiques, issus des archives du Kuru Art Project ou d'autres regards, tels que celui de Julien Monney, mon compagnon, qui, outre une couverture photographique de l'ensemble des peintures et des gravures disponibles à l'atelier, a également documenté des actions dans lesquelles j'étais moi-même engagée, apportant ainsi un regard sur mon implication dans les interactions.

Les séquences présentées dans *Le Portrait de Coex'ae Bob* ne suivent pas nécessairement un ordre chronologique, une unité de lieu ou encore d'événement, l'objectif de ce montage n'étant pas, pour reprendre les termes de Walter Benjamin, de «faire [un] inventaire, mais [de] permettre [à ces documents] d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant» (BENJAMIN, 1989 : 476). La démarche n'a, de ce fait, pas consisté à construire à partir de, mais à tisser du sens autour, ainsi qu'à jouer – à travailler à partir – de l'hétérogénéité et des discontinuités des matériaux propres à toute ethnographie. Des objets sans rapport direct peuvent se retrouver mis en relation au travers du montage, le paysage ainsi constitué émergeant alors «comme les effets visuels d'une certaine disposition de traces» (LATOUR, 1985 : 21). Le montage ouvre ainsi la possibilité de présenter en un tout cohérent «des fragments de vie disparates et hétérogènes sans unité de temps, ni de lieu, mais pourtant tous également susceptibles de participer à la trame narrative d'un discours» (MONNEY, 2015 : 52).

La documentation (écrite et photographique) ainsi réunie n'est par conséquent pas de l'ordre de l'exceptionnel. Elle traduit plutôt une tentative de rendre compte d'un quotidien, dans ce qu'il a de plus ordinaire, et d'un contexte matériel, social et spatial dans lequel vient

¹⁰⁹ Pour une critique détaillée de l'usage des légendes en sciences sociales voir CHAPLIN, 2006.

s'inscrire l'activité artistique de Coex'ae Bob. La densité de détails présents dans les photographies et dans les citations, tout comme certains décalages qui ressortent de la mise en relation des divers matériaux, vise à rendre compte des discontinuités et des articulations complexes d'idées, d'histoires, d'objets et de personnes qui interagissent et qui ne peuvent qu'imparfaitement être restitués dans le cadre d'une analyse plus générale.

Il ne faut bien sûr pas s'y tromper, l'absence de commentaires et d'explications n'est pas une absence d'interprétation et de construction. Il s'agit bel et bien d'un montage, c'est-à-dire de l'élaboration et de la structuration d'une narration qui n'est pas préexistante, mais relève de l'agencement particulier d'éléments travaillés et sélectionnés. À cet égard, le portrait présenté résulte à la fois d'une sélection par Coex'ae Bob de fragments d'expériences à destination d'autrui (d'une construction d'une représentation de soi) – dont la narration procède d'un dialogue complexe, partiellement structuré par mes attentes et mes questions (voir p. 61-64) –, de l'exercice de mon propre regard sur Coex'ae Bob et de l'élaboration d'un réseau narratif à partir de ces éléments: «*La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois: celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit et celui dont il se sert pour exhiber son art*» (BARTHES, 1980: 29).

L'usage du montage s'inscrit également dans une tentative de créer un certain niveau d'équivoque (*indirectness*) et de suggéré (*uncertainty*) (CHAPLIN, 2006: 48), qui ne vient pas enfermer le sens dans un «c'est» catégorique, mais vise au contraire à conserver et à faire voir de multiples couches de sens. La mise en série, la juxtaposition, la composition contribuent alors à créer du lien et du sens là où il n'y avait que des instants séparés (BEYER, 2014), et à élaborer un contexte dans lequel peintures, gravures, photographies et textes puissent venir prendre sens (BECKER, 2001). Dès lors, l'exercice ne revient pas à montrer une image, puis à ajouter un commentaire textuel, mais à multiplier les images, à travailler la série, à élaborer le contexte, jusqu'à ce que le discours ne soit plus structuré par l'image ou le texte mais par un dialogue qui, à l'instar de la définition de l'essai donnée par Adorno (1984 [1958]: 27), «*coordonne les éléments plutôt [qu'il ne] les [subordonne]*». La démarche vise alors à repeupler ce qui entoure l'image au moment de sa création, mais qui disparaît au moment de sa mise en circulation, à replacer l'image dans un tissu de relations, dans les parcours et les histoires qui accompagnent et conditionnent son émergence dans le but non pas d'expliquer, mais de resituer une compréhension par le biais de ses conditions de réalisation.

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Untitled*. Non daté. Huile sur toile.

« Avant de commencer à dessiner, je réfléchis à ce que j'avais l'habitude de faire quand j'étais enfant, à toutes les choses que j'ai faites, aux moments de ma vie qui ont été agréables, à ceux qui ont été difficiles. Mais parfois je me dis que tout cela est ennuyeux, alors je me mets à penser à autre chose, je réfléchis à quand j'étais plus âgée et que je me déplaçais d'un endroit à l'autre avec mes parents.

Et puis je dessine.

Je travaille sur ces souvenirs.

Parfois, je travaille aussi sur la période où je vivais avec mes grands-parents. Puis, je reviens à quand j'étais enfant et je représente les choses que j'ai alors vues. »

9 février 2013





Coex'ae Bob, *Kg' à-k'aràse Birds*. 2012. Huile sur toile. 46 x 61 cm.

«Quand j'étais enfant, j'adorais les oiseaux. J'avais l'habitude d'en prendre sur mon dos et de les emmener avec moi tout le temps. Je jouais avec eux. Je les portais comme des bébés, même pendant que je trayais les chèvres. Je les nourrissais avec le lait des chèvres. Il m'arrivait même de pleurer lorsqu'ils mouraient. Encore maintenant j'ai cet amour pour eux.

Tout comme moi, les enfants aiment les oiseaux. Ils aiment jouer avec eux. Et lorsqu'ils les tuent, ils les font rôtir sur le feu et ils les mangent. Ils aiment les manger. Même nos enfants ici, ils les tuent pour les manger. Maintenant on essaie de faire cesser ça, car ces oiseaux font aussi partie de notre famille et c'est la raison pour laquelle ils sont toujours ici.»

9 février 2013

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Untitled*. 2012. Huile sur toile. 91 x 62 cm.



Coex'ae Bob, *Qoa-qoase bird*. 1998. Eau-forte. 16 x 21 cm.

« Un jour, alors que j'étais en train de manger, un petit oiseau vint se percher sur la nourriture. Le pauvre se brûla et mourut. Je me mis à pleurer: "Mon ami, mon bébé est mort!" Et je pleurais, et pleurais et pleurais. En m'entendant, ma tante accourut et vit ce qui s'était passé.

Elle me dit: "Amène-moi cet oiseau, que je le mange!"

Et je pensais: "Oh! Mais qu'est-ce qu'elle me dit celle-là? Elle ne pleure pas pour mon bébé oiseau." »

2 septembre 2013



Coex'ae Bob, *An eland and two birds*. 1997. Eau-forte. 10 x 15 cm.

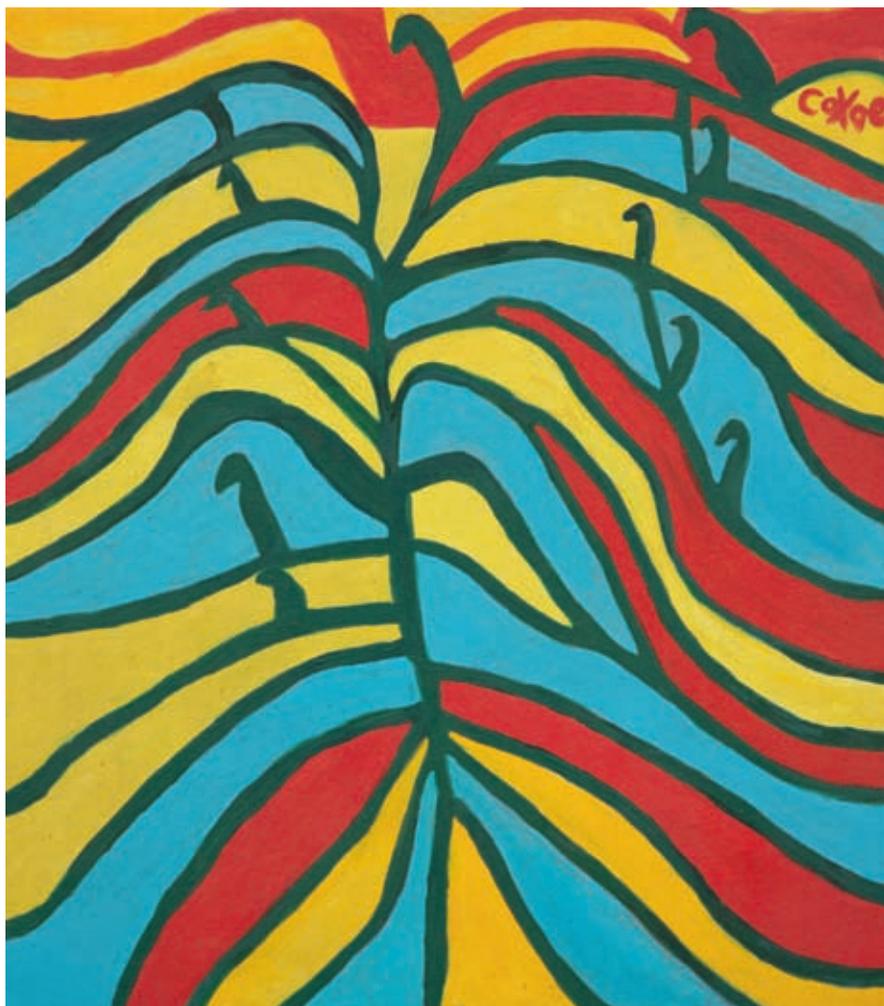
«Il y a certains types de dessins que je ne sais pas faire. Je continue encore à apprendre.

Les arbres et les oiseaux, ce sont les parties que je connais.

Lorsque je vivais dans le bush, les oiseaux vivaient toujours autour de nous. C'est pour ça que c'est facile pour moi de les dessiner.»

Avril 2015

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Tree with birds*. 2014. Huile sur toile. 68 x 61 cm.



VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



« Dans le passé, nous étions libres. Il n'y avait pas de Gouvernement. Nous chassions simplement des animaux, nous les mangions et en faisons du biltong¹.

Nous étions libres.

Nous pouvions aller, cueillir des plantes et ensuite juste nous reposer. Il n'y avait pas de Gouvernement pour interdire tout cela. »





Détails de :
Coex'ae Bob, *A woman and donkey*. 2011. Huile sur toile. 69 x 59 cm.



Coex'ae Bob, *Women return with food, the men empty handed*. 1996. Huile sur toile.



Coex'ae Bob, *Women collecting qubuta dcene dcene seeds to plant*. Non daté. Huile sur toile. 69 x 118 cm.

« On mangeait alors des choses comme *qàra* [n.d.], *dcùrù* [*Vangueria sp.*], *c'iri* [*Vigna dinteri* ?], *nxam* [*Cucumis kalaharensis*], *kāa* [*Acanthosicyos naudianus*] et *càm* [*Tylosema esculentum*]². C'était ce que mes grands-parents me donnaient, pendant que les autres enfants mangeaient de la bonne nourriture.

On avait l'habitude de sécher les *ntcāa tcee* [*Bauhinia petersiana*] pour les garder ensuite pour la saison sèche. On remplissait aussi les œufs d'autruche avec du miel pour le conserver. Même la résine était conservée. On conservait tout cela et on n'y touchait pas jusqu'à l'hiver [la saison sèche]. Entre-temps, on se nourrissait d'autres plantes.

On connaissait le sucre, mais on n'avait pas d'argent pour s'en acheter. On conservait aussi les graines de *cgùì* [*Tylosema esculentum*] et les baies. On avait l'habitude d'écosser les graines de *cgùì* encore humides et de les mélanger avec du lait. On les cuisinait ensuite pour les manger comme du soft porridge. »³

5 avril 2015



Nxam [*Cucumis Kalahariensis*]⁴

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Nxam and cãa*. 2011. Collographie. 40 x 60 cm.



VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



«À l'époque où je vivais avec mes-grands parents, il y avait deux enfants, plus âgés, qui vivaient avec nous. Ils étaient deux et j'étais seule. On jouait, jouait, jouait. Un jour, parce qu'ils connaissaient *dqubi*, ils essayèrent d'attraper ces fruits pour les manger. Alors j'ai pensé: "Oh, très bien, on mange la même plante." Mais j'étais en train de cueillir les fruits sur la mauvaise plante. La plante sur laquelle je cueillais avait du lait et ses feuilles étaient plus larges.

J'étais seule, je chantais, chantais et cueillais les fruits. J'en ai mis un à la bouche. Mais ce n'était pas bon. Alors j'ai immédiatement recraché. Et je me suis dit: "Oh! ces enfants, ils mangent ces fruits immondes et ils disent que c'est bon!" Et je recrachais.

Alors qu'ils revenaient vers moi, j'ai commencé à leur crier après eux. Je criais et je les insultais: "Oh! Vous m'avez fait manger cette immonde plante." Tsebe ne dit rien, mais son frère me répondit: "Qui t'a dit de manger cette plante? Tu l'as fait toute seule. Ce n'est pas le bon fruit que tu as mangé. C'est une autre plante. Nous, nous mangeons *dqubi*." Alors, je n'ai plus rien dit.

À partir de ce jour, j'ai su ce qu'est *dqubi* [*Pentarrhinum insipidum*].»⁵

5 avril 2015

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Young man gathering veldfood*. 2015. Linogravure. 21 x 30 cm.



Coex'ae Bob, *Tuber*. 2013. Huile sur toile. 79 x 46 cm.

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Veldfood*. 2000. Huile sur toile. 60 x 90 cm.

«Pendant que je vivais avec mes grands-parents, mes parents travaillaient sur les terres de l'actuel parc animalier de Dqãe Qare⁶. Je les ai rejoints là-bas. Je pensais alors que j'étais suffisamment grande pour comprendre les choses.

Je jouais avec les enfants des Blancs. Je m'occupais de ces enfants, mais la présence de mes grands-parents me manquait. Je me sentais seule. Alors quand Dada est partie, je suis partie avec elle et j'ai laissé ces jeunes enfants blancs. Mais, une fois que j'ai été avec mes grands-parents, j'ai changé d'avis et j'ai décidé de retourner vivre avec mes parents sur la ferme.



Coex'ae Bob, *Peacock*. 2006. Linogravure. 26 x 19 cm.

Depuis, je n'ai jamais plus quitté les Blancs. J'ai toujours vécu avec eux.

C'est à cette période que mes parents ont décidé de quitter leur travail et d'aller à Nxòàkg'ai⁷ [ferme du côté de Chobokwane]. Puis, de là, nous nous sommes rendus à Xg'áritsàù [le puits du scorpion, ferme au sud-ouest de Ghanzi] pour travailler pour un fermier Boer. Il y avait beaucoup de scorpions sur cette ferme, c'est pour ça qu'on lui donne ce nom.

Là, j'ai atteint ma puberté. J'ai commencé à me faire belle, à me pavaner jusqu'à ce que je rencontre mon mari. Après que Nxádom est née, nous sommes partis ensemble pour la ferme de Tshobo [près de Kuke]. Et de là, on s'est encore déplacés vers la ferme de Dxoabazan. C'est la ferme de Bruno Lemikin, celle qui est le long de la route, mais les Ncoakhoe la surnommaient Dxoabazan, qui est le nom d'une mouche qui aime mordre les gens.

Plus tard, nous avons trouvé un travail dans la ferme de Koux [le long de la route entre D'kar et Kuke]. Puis de Koux, nous sommes allés dans la ferme de Ben van Stady en direction de Mahata pour travailler [au sud-est de D'kar]. De là, nous sommes partis pour une ferme appelée Makati [proche de D'kar, au Nord], où on a aussi travaillé.

Et de là, nous sommes venus à D'kar et maintenant je vis mes vieux jours à D'kar.»

15 août 2013



«Lorsque je suis arrivée pour la première fois à D’kar avec Dcōoki, ma belle-mère, nous avons vu beaucoup de personnes qui préparaient de la bière traditionnelle pour la vendre ensuite. Alors nous avons pensé: “Oh, OK, c’est comme ça que les gens survivent ici.” Mais la vérité était qu’ils le cachaient au pasteur. Mais, nous, nous ne le savions pas, et nous avons commencé simplement à en faire ouvertement. Un jour, un homme blanc vint vers nous. C’était le pasteur et il nous trouva en train de préparer la bière. Il nous harangua: “Qu’est-ce que vous faites à D’kar? Qui vous a autorisés à venir?” Il prit les pots et en vida le contenu. Les enfants des gens noirs se moquaient de nous: “Regardez notre tante et notre grand-mère! Regardez comment le pasteur les a traitées!”

Ils riaient, riaient, et nous avons honte, alors nous nous taisions. Une fois le pasteur parti, nous avons attendu que les aliments pour préparer la bière soient secs et nous ne les avons pas recouverts avec du sable. Après un moment, je dis à Dcōoki: “C’est sec, pourquoi tu ne les ramasses pas, et tu ne les remets pas dans la marmite, pendant que je vais chercher de l’eau?”

Pendant que j’allai chercher de l’eau, ma belle-mère commença à récupérer le contenu renversé par terre et à la remettre dans la marmite. Elle ramassait et remplissait, ramassait et remplissait, ramassait et remplissait. Alors que de mon côté j’étais en chemin pour aller chercher l’eau, le pasteur me vit et m’interpella: “*Ye, ye, boela ka koa, boela ka koa!* [expression setswana signifiant: Retourne de là où tu viens ou Retourne là-bas] Je te dis de partir, mais toi, tu n’arrêtes pas de revenir.”

Mais, alors même qu’il me disait tout cela, je fis la sourde oreille et poursuivis mon chemin pour chercher de l’eau. Et je revins à la maison, versai l’eau dans la marmite et revins par



le même chemin. Peut-être bien que le pasteur désirait alors me battre, mais il se contenta de me regarder faire mes allers-retours, pour remplir et vider mes bidons d'eau.

Et à nouveau, nous avons préparé de la bière et le jour suivant nous avons commencé à la vendre. Une fois que tout fut vendu, je retournai chercher de l'eau.

À nouveau, le pasteur m'interpella : "Qui t'a permis de venir à D'kar et de vendre de la bière ? Qui t'a dit que c'est un endroit pour vendre des bières ? Aye ? Dis-moi qui t'a dit que c'est un lieu à bière ici ? Ce n'est pas un endroit pour la bière. Qui donc a osé te dire que tu pouvais venir ici, préparer de la bière et la vendre ? Qui t'a donné le droit de le faire ?"

Le pasteur une fois parti, nous avons continué. Nous en avons produit, produit, produit, jusqu'à ce qu'on emménage chez Coti [propriétaire fermier avoisinant D'kar], mais Coti nous chassa aussi. Nous avons dû retourner vivre avec les gens qui ne voulaient pas de nous à D'kar. Oh ! C'était la galère. Coti prit notre toit en tôle ondulée et toutes nos affaires, les mit dans sa voiture et nous reconduisit à l'endroit que nous avions déjà quitté une fois.

Aïe ! Qu'est-ce que nous courions alors ! Partout où nous allions, nous courions. Parfois, nous allions dans le bush, parce que nous n'avions pas peur de ce qui pourrait nous arriver, et nous mangions des *tcg'au* [*Talinum crispatulatum*].

Et à chaque fois que nous entendions une voiture passer en faisant ce bruit "zimzim", nous courions vers là où on habitait. Nous courions, courions, courions, jusqu'à ce que nous arrivions près de chez nous et alors seulement nous



marchions. Et je me souviens que je pensai alors : “Oh, si ce n’était pas pour toi vieille femme [en parlant de sa belle-mère], je serais déjà partie rejoindre mes parents et retournée là où je suis née. Maintenant, je suis ici avec toi et avec le vieil homme.”

Chaque fois, le pasteur essayait de m’empêcher de chercher ou de boire de l’eau. Il disait : “Non, non, non, non ! Personne ne doit boire ici, pars, pars !” Mais je continuais à venir chercher de l’eau.

C’était comme si je n’avais pas d’oreilles.

Oh ! Celui-ci, il aurait pu me battre. Je me demande vraiment d’où est-ce qu’il venait, parce qu’il savait parler setswana. Comment est-ce possible que quelqu’un puisse être aussi odieux, mais parler setswana ?

Il n’arrêtait pas de crier : “*Ye, ye, ye! Tsamayakwa* [retourne d’où tu viens], *ye boelakakwa* [retourne là-bas], *boelakakwa*.” Mais, je continuais chaque jour à emprunter le même chemin et à récolter de l’eau pour l’apporter ensuite à Dcōoki qui préparait les bières. Les Herero venaient ensuite nous acheter de la bière et nous donnaient de l’argent. [...]

Tôt un matin, le pasteur vint et nous dit : “Vous êtes encore ici ? Vous êtes encore à D’kar ? Vous n’êtes toujours pas parties ?”

Nous lui répondîmes : “Non, nous ne sommes pas parties, nous sommes toujours ici.”



Il nous dit : “Nous vous avons dit de partir, mais vous êtes toujours ici. Voyez, je vais entrer dans votre hutte et y mettre le feu et ce vieil homme va brûler avec la maison. Je vais entrer et brûler ce vieil homme à vous.” Et je rétorquai : “Oui, allez-y, entrez et brûlez-le. C’est le travail que Dieu fait. Nos proches et nos anciens, nous sommes tous venus vivre dans un lieu où les mots de Dieu sont professés et c’est comme ça que Dieu nous brûle. Vous dites que vous voulez nous brûler, alors brûlez-nous.”

Le pasteur et les hommes qui étaient venus nous saisir ne dirent rien. Ils se regardèrent tristement. Mais le pasteur reprit : “*Aich!* Regardez la taille de cette carriole [en pointant un char à ânes avec six roues], toi, tu as beaucoup d’ânes.”

«Non, ce n’est pas ma carriole, elle est à quelqu’un d’autre», je lui dis. Mais le pasteur s’en saisit.

Alors nous sommes restés sans âne et c’était la lutte pour survivre. Je pensai alors : “Maintenant, nous sommes vraiment en difficulté, ils vont avoir de la peine pour nous.” Et ils demandèrent : “Est-ce que vous êtes en difficulté?” Et je dis : “Oui! nous le sommes!” Alors, ils me dirent d’aller vivre là où résident les gens qui vont à l’église. Et nous y allâmes.

Un peu après, ils me dirent que pour pouvoir rester je devais inscrire mes enfants à l’école et aller à l’église. J’acceptai. [...] Je suis restée et j’ai commencé à aller à l’église chaque dimanche et Dcōoki me rejoignit. Puis elle cessa de venir, parce qu’elle était maintenant déjà âgée.

Mais j'ai continué à m'y rendre. J'y participais, participais, participais. Et je mangeais le pain [*péré*, l'hostie], je mangeais, je mangeais. Je suis restée, restée, restée, jusqu'à ce qu'ils inscrivent mon nom dans leur livre.

J'ai beaucoup lutté, pour pouvoir rester à D'kar. J'ai lutté. Mais à la fin, ils dirent : "Personne ne peut plus rien lui dire à présent. Elle peut rester pour toujours."

Lorsque mes proches apprirent que j'avais réussi à m'installer à D'kar, ils commencèrent à m'amener leurs enfants "*one by one, one by one*". Je me mis à cueillir du *tcg'aro* [*Ziziphus mucronata*] et ils mangèrent du *tcg'aro* sur le chemin de l'école. Ils mangèrent, ils mangèrent.

Ils vinrent "*one by one*" (*sic*). Freddyki fut la première à amener ses enfants, puis ce fut le tour de Titas d'amener les siens.

Je devais lutter. Mes chaussures devenaient vieilles, car je devais marcher dans de la terre humide pour cueillir des *cgù* [*Tylosema esculentum*]. Et j'en cueillais, et cueillais, et cueillais, puis je les cuisais et en donnais aux enfants. Ils revenaient après l'école, mais comme il n'y avait jamais assez de *cgù*, ils se disputaient.

Un jour, les enfants étaient en train de se disputer. Je les laissai seuls avec ma fille et je me rendis à une autre ferme. Je pris un bidon de 20 litres et une calebasse [*kg'aba*].

J'y allai pour leur demander du lait. Le frère de Dada travaillait là-bas et il remplit tous les récipients avec du lait pour moi. Il remplit, et remplit, et remplit. Je mis la calebasse sur mon dos et pendant que je marchais, le lait faisait "*kgoboko, kgoboko*" dans mon dos. Durant tout le chemin du retour, il faisait "*kgoboko, kgoboko*".

Je préparai aussi vite que possible ce qu'on m'avait donné. Car j'étais allée là-bas tôt le matin, et maintenant l'école venait de se terminer et je pouvais entendre les cloches sonner pendant que j'étais chez moi en train de préparer la nourriture.

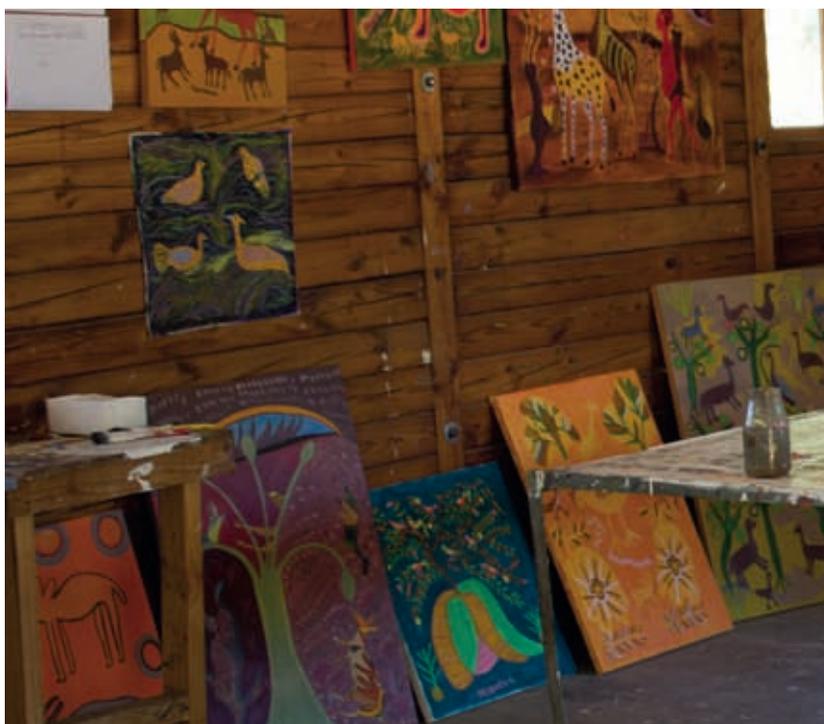
Et ils mangèrent, et mangèrent, et mangèrent. Je dis : "Oh ! Mes chaussures sont abîmées Maintenant." Mon frère Nqama apporta de nouvelles chaussures pour moi. Je les mis. Et je dis : "Oh, dis-leur maintenant de venir récupérer leurs enfants pour les nourrir, que je puisse enfin me reposer." »

5 avril 2015

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Boots, beetle and unnamed flower*. 2005. Lithographie. 36 x 26 cm.





«Nous sommes de vieilles personnes. Comme nous n'écrivons pas, nous essayons de montrer nos histoires au travers de ces images, même si elles ne sont pas écrites et parfois ne peuvent pas être comprises. Nous racontons nos histoires et celles de nos ancêtres.»

9 février 2013





26 avril 2015

«Je vais te raconter une histoire, l’histoire de vieux Chacal et de vieux Porc-épic⁸. Ils avaient un jour été tous deux employés pour creuser un puits. C’était un puits qu’ils creusaient à la main. Bien qu’ils aient été tous les deux employés pour creuser, Chacal (*círi*) ne travaillait pas. Seul Porc-épic (*nqoe*) creusait, creusait, creusait et creusait. Il creusa, creusa, creusa, et le soir ils retournèrent à la maison.

Quand ils arrivèrent à la maison, Chacal alla trouver l’homme blanc et lui dit : “Cet homme ne travaille pas. Je suis le seul à travailler. À cause de lui, je travaille beaucoup trop.”

Et l’autre écouta sans rien dire. Ils reçurent de la nourriture pour préparer leur repas. Mais seul Chacal mangea.

Le jour suivant, ils se réveillèrent et retournèrent au travail. La journée se déroula de la même manière que le jour précédent. Chacal était allongé sur le dos et jouait du *dqòmà* [arc musical] et Porc-épic avec sa faim s’éloigna dans le bush. Et il frappa, frappa, frappa. La journée finie, Chacal posa son *dqòmà*, alla dans le trou et se couvrit de terre sur tout le corps.

En sortant, il dit à Porc-épic : “Est-ce que tu cherches à t’éloigner de moi ? Pourquoi me laisses-tu derrière ?”, et l’autre lui répondit : “Non ! J’ai fait ma part et tu dois travailler maintenant.” Porc-épic rentra et Chacal continua de se rouler dans la terre, puis le suivit.

Quand ils rejoignirent l’homme blanc [*chõo khoe ba*], Chacal dit : “J’ai creusé tout seul. Cet homme ne travaille pas. J’ai creusé tout seul.” Et il dénonça à nouveau Porc-épic. Tout

ce temps, Porc-épic resta silencieux. Une fois la discussion terminée, Vieux Porc-épic alla dire à l'homme blanc : “Si tu crois cet homme, homme blanc, si tu es fâché contre moi, alors attends. Donne-lui de la nourriture. Laisse-nous dormir et aller au travail et viens voir ce qui se passe quand nous travaillons. Je travaillerai, même si j'ai faim, et on verra alors si je ne travaille pas et s'il travaille seul. Suis-nous la prochaine fois que nous allons travailler. Tu devras rester caché pour voir ce qu'il se passe quand nous sommes au puits.”

Ils dormirent et le lendemain quand ils arrivèrent au puits, Porc-épic sauta immédiatement dedans et commença à travailler. Pendant ce temps, Chacal alla sous un arbre et s'allongea sur le dos pour jouer du *dqòmà*. L'homme blanc vint et se cacha derrière un arbre. Il regarda, regarda, regarda. Chacal resta assis jusqu'à ce que l'autre ait terminé. L'homme blanc assis là- bas le regarda. Il regarda, regarda, regarda.

Porc-épic sortit du trou et remit ses vêtements. Et quand il fut sorti du puits, Chacal sauta dedans après avoir déposé son *dqòmà*. Comme ils avaient terminé leur journée, Chacal alla dans le puits et se couvrit le corps de terre. Il dit : “Eh! Tu ne m'attends pas? Tu m'attends toujours d'habitude!”

– Vraiment? Est-ce que je t'attends toujours? D'habitude, tu sautes, puis sors et me rejoins!

– Ah bon?

– Oui.

L'homme blanc le regardait tout ce temps. Il le vit sauter, se couvrir de terre et sortir. Et après avoir vu tout cela, l'homme blanc se retira et retourna rapidement chez lui. Chacal arriva plus tard avec cette terre appliquée sur son corps. Puisqu'il était “the boss”, Chacal alla directement voir l'homme blanc et lui dit : “Oh! Tu ne m'entends pas. Je t'ai dit que je suis le seul à travailler. Seul, j'ai travaillé, travaillé, travaillé.”



Et l'homme blanc lui demanda : “Tu dis que tu es le seul à travailler ?”

– Oui, vraiment, je suis le seul à travailler.

– Est-ce que tu m’as vu quand je suis venu vous voir là-bas ?

– Non, je ne t’ai pas vu.

– Mais moi, je t’ai vu ! Porc-épic était dans le trou à creuser pendant que toi tu dormais et jouais du *dqòmà*. J’étais là-bas pendant qu’il creusait, creusait et creusait et je t’ai vu aller dans le trou pour venir ensuite prétendre que tu as travaillé. Tu t’es couvert le corps de terre et maintenant tu me dis que c’est comme ça que tu travailles ?

– Oui, c’est comme ça que je travaille.

– Tu mens. Tu vas voir, ce soir, tu n’auras pas de nourriture. Tu me dis que tu es le seul à travailler, mais aujourd’hui tu ne mangeras pas. Allez viens. Je vais te donner ton repas.

Ce n’était pas de la bonne nourriture, seulement de la farine de maïs. L’homme blanc prit sa *nqabà* [canne], tint Chacal par le bras et commença à le battre, battre, battre.

Et Chacal criait : “Aïe, aïe, ne me frappe pas, ne me frappe pas, ne me frappe pas !” Et l’autre le battait, le battait et lui dit : “Ne reviens plus jamais travailler ici ! Porc-épic reste, mais toi tu t’en vas chercher du travail ailleurs.”

Et il le chassa et donna la nourriture à Porc-épic. Chacal s’enfuit et parce qu’il a toujours été chanceux, trouva bientôt un emploi auprès d’un autre fermier.

“Est-ce que tu cherches un travail ?” demanda le fermier.

“Oui” répondit Chacal.

– Quel est ton nom ?

– Je m’appelle Naaigoukom [en Afrikaans l’expression *gougou naai, gou gou kom* signifie “fais l’amour rapidement, viens rapidement”].

– Ah bon ? Est-ce que c’est possible de se nommer ainsi ?

– Oui, c’est mon nom.

– Comment se fait-il que tu portes un tel nom ?

– Je ne sais pas, c’est comme ça que les gens m’appellent.

Comme Chacal voulait séduire la femme du fermier, il vint travailler le jour suivant. Il travaillait, travaillait, lorsque l’homme blanc lui demanda d’aller chercher une clé à molette : “Va, dis à ma femme de te donner une clé à molette et rapporte-la-moi. Dépêche-toi !” À peine Chacal parti que déjà l’homme blanc s’impatiait et commençait à appeler : “Naaigoukom”.

Chacal dit à l'épouse du fermier : "Est-ce tu entends ce qu'il dit ? Il dit que nous devons faire l'amour et qu'ensuite je revienne vers lui."

L'homme blanc appela de nouveau : "Naaigoukom".

– Est-ce que tu l'entends maintenant ? Tu crois que je te mens, mais écoute.

L'épouse s'approcha de la porte et écouta. L'homme blanc cria encore "Naaigoukom !"

– Ah ! Comment un homme peut-il dire ça à son épouse et lui envoyer un de ses employés ?

Et Chacal était déjà en train de s'apprêter à s'allonger avec elle, lorsque l'homme blanc entra et lui demanda : "Que fais-tu ?" Et Naaigoukom s'enfuit. Ce n'était pas son vrai nom, il avait menti à l'homme blanc pour essayer d'abuser de sa femme. Il s'enfuit et ne revint jamais plus travailler.

L'homme blanc dit aux autres fermiers : "N'employez jamais cet homme. Il est mauvais."

Chacal s'en alla auprès d'un autre fermier, qui, peut-être parce que sa femme était morte, demeurait seul avec ses deux filles. Ses filles s'occupaient des chèvres.

Chacal ne pouvait pas travailler avec les deux sœurs, seule une femme y était autorisée. Alors le jour suivant, Chacal revêtit des vêtements de femme et plaça quelque chose à la place de la poitrine. Il alla vers l'homme et lui offrit de surveiller les chèvres avec ses filles.

L'homme blanc lui répondit : "Oui, tu peux faire cela. Mais, qui va cuisiner pour ton mari, si tu travailles avec mes filles ?"

– Non, il n'y a pas de problème, nous cuisinerons la veille au soir, mangerons une partie, et garderons les restes pour le lendemain midi.



– Très bien. Alors va, dors et reviens demain pour travailler avec mes filles.

Le jour suivant, ils sortirent les chèvres du *kraal* [mot afrikaans signifiant enclos] et allèrent dans le bush. Ils les surveillaient. Le bouc à présent bêla en s’approchant de l’une des femelles et la monta. En regardant cela, Chacal dit aux sœurs: “Allez, imitons-les !”

Les filles répondirent: “Non, nous voyons toujours les chèvres le faire, mais nous ne les imitons jamais.”

– Non, mais ce que je veux dire, c’est juste de jouer ensemble.

Et Chacal continua à le dire et continua à le dire, jusqu’à ce que la sœur aînée soit grosse. Ils continuaient chaque jour à s’occuper des chèvres et la fille commençait maintenant à se sentir fatiguée. Son père lui demanda: “Comment se fait-il que tu sois devenue si lente, alors que normalement je te vois toujours vive? Je te connais. Ton estomac est toujours plat, mais maintenant il est plein.”

La fille répondit: “Père, cette femme nous dit toujours que l’on doit imiter ce que font les chèvres et elle nous le fait.”

– Vraiment? Même si c’est une femme?

– Oui.

– Eh bien, s’il en est ainsi, fais-la venir.

Le fermier alla dans la maison et fit un feu dans le fourneau. Quand le feu commença à brûler, il dit: “Personne ne peut traiter mes filles de cette façon.” L’homme alla chercher Chacal et l’emmena devant le fourneau. Il lui dit: “Entre dans le four et réchauffe-toi.”

Et Chacal répondit: “Non, je vais brûler.”

– Non, non, tu vas juste te réchauffer et après tu sors.

Il le mit dans le four et referma. Et Chacal commença à gémir: “Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù! [expression naro signifiant “C’est chaud”] Eh! toi! Je transpire, je transpire. Laisse-moi sortir! Laisse-moi sortir pour que je me refroidisse.” Et il brûlait.

L’homme dit: “Oui, tu dois transpirer. Ce n’est pas un problème.”

– Non, je transpire, je transpire, je transpire. Laisse-moi sortir!

Mais l’homme blanc l’ignora jusqu’à ce qu’il meure, brûlé. Ensuite seulement il le sortit et donna sa viande à manger aux chiens. L’histoire se termine ici. »



Coex'ae Bob, *Hyena and jackal*. 2003. Linogravure. 25 x 34 cm.



Coex'ae Bob, *Boy playing with plants*. 2012. Linogravure.

«J'ai dessiné l'histoire [huwa]⁹ de ce garçon très maigre qui avait été laissé seul au campement par les femmes parties faire de la cueillette dans le bush. Est-ce que tu la connais déjà celle-ci ? Tandis qu'il demeurait seul, des *ntcùú khoe* [hommes noirs] s'en vinrent et repartirent en se cachant.

Lorsque les femmes revinrent de cueillette, elles virent leurs traces et demandèrent au garçon: "Qui est venu à notre campement ? Que s'est-il passé ici ?"

Mais le garçon répondit: "Personne n'est venu. Je suis resté seul tout le temps."

Le matin suivant, les femmes laissèrent à nouveau le garçon seul au campement. Les hommes noirs revinrent, mais cette fois-ci le garçon les vit.

L'un des hommes dit: "Tuons ce garçon. Si on ne le tue pas, il dira aux autres qu'il nous a vus."

Mais ses compagnons refusèrent: "Ne le tue pas. Regarde, c'est un garçon tellement maigre, il ne dira jamais rien aux femmes." Et lorsque l'un d'entre eux toucha le garçon, celui-ci se mit à pleurer.

L'homme dit: "Qu'est-ce qui ne va pas avec toi ? Pourquoi est-ce que tu pleures comme ça ?"



Il se mit à secouer le garçon, et celui-ci se mit à pleurer encore plus fort.

Les hommes noirs commencèrent à creuser un trou profond. Lorsqu'il fut suffisamment profond, l'un d'entre eux sauta dedans et ses compagnons recouvrirent son corps avec des feuilles de *cgùi* [*Tylosema esculentum*] et de *ntcãa tcee* [*Bauhinia petersiana*], de sorte que les femmes ne le voient pas lorsqu'elles seraient de retour.

Ils avaient l'intention de rester là à attendre le retour des femmes, afin de toutes les tuer pendant la nuit.

Ce jour-là, les femmes rentrèrent tard, alors que le soleil était presque couché. Les *cgùi* et les *ntcãa tcee* étaient presque cuites, alors le jeune garçon, qui était un garçon intelligent, commença à en manger, et chaque fois il jetait les coques vides à l'endroit où l'homme se trouvait afin de montrer à sa mère que quelqu'un se cachait là. Et il pleurait, et pleurait, et pleurait. La mère regarda, et regarda et regarda jusqu'à ce qu'elle voie les grands yeux de l'homme noir.

Elle se tourna vers les autres femmes et leur dit : “Emmenez-moi maintenant avec vous dans le bush pour ramasser du bois de *xana* [*Acacia erioloba*] pour le feu, comme ça nous pourrons griller plus de *cgùi* et de *ntcãa tcee tsoro*. J'ai faim aujourd'hui.”

Elles y allèrent toutes. Une fois dans le bush, la mère expliqua aux autres femmes: “Hey les filles, il y a un homme couché là-bas, nous devons faire quelque chose sinon il nous tuera.”

Ensemble elles ramassèrent un arbre mort avec encore toutes ses racines et elles le transportèrent jusqu’au camp. Pendant qu’elles le portaient, la mère demanda aux autres femmes de le tenir fermement de sorte à être prêtes à frapper l’homme. Lorsqu’elles arrivèrent à l’endroit où l’homme se cachait, elles enfoncèrent de toutes leurs forces les racines dans le dos de l’homme, utilisant les racines acérées demeurées sur l’arbre comme autant d’armes pour le tuer.

L’homme noir commença à hurler, car cela lui faisait mal. Les autres hommes l’entendirent et se dirent les uns aux autres: “N’entendez-vous pas qu’elles sont en train de le tuer maintenant? Tu avais dit que le garçon ne leur dirait jamais rien, mais il l’a fait! Nous aurions dû le tuer.”

Après avoir tué l’homme, les femmes empaquetèrent tous ce qui se trouvait dans le camp, prirent leurs affaires et s’enfuirent vers un autre lieu. Les hommes noirs se mirent à leur poursuite, repèrent leurs traces et les suivirent jusqu’au nouveau campement.

Ils n’étaient désormais plus que trois. Deux s’en allèrent vers le campement, tandis que l’autre s’absenta rapidement pour aller faire ses besoins. Mais tandis qu’il était en train de chercher quelque chose pour s’essuyer les fesses, il ramassa par erreur un serpent qui était couché là. Le serpent le mordit aux fesses et l’homme se mit à hurler.

Les autres craignant que les femmes ne l’entendent essayèrent de le calmer: “Ne crie pas ainsi. Les gens vont t’entendre. Chuchote, et ne crie pas!” Il essaya mais sans succès, car la morsure était trop douloureuse. Les gens dans le campement l’avaient déjà entendu et avaient commencé à s’enfuir. L’homme mourut de la morsure de serpent.

Finalement, comme toutes les femmes s’étaient à nouveau enfuies, l’un des hommes noirs dit à l’autre: “Nous ne sommes plus que deux, laissons ces gens et rentrons à la maison.” C’est ainsi que les deux hommes décidèrent de laisser les femmes et rentrèrent chez eux.

Cela s’achève ainsi. »

2 septembre 2013



« Moi, je sais ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. Les images qui sont sur ton ordinateur sont toutes belles. C'est seulement ce garçon, très maigre, qui est affreux. Imagine seulement que ce garçon laissé seul ait été tué par les hommes noirs. Qu'est-ce que les femmes auraient pensé ? »

2 septembre 2013





VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



« Peu après avoir commencé à travailler au projet d'art [en 1994], j'ai pu construire ma maison à D'kar. Nxādom [sa fille aînée] m'a acheté le bois pour les palissades et j'ai acheté le support métallique pour le toit avec l'argent gagné de l'art.

À présent, la maison est vieille et je n'ai pas assez d'argent pour la réparer ou pour en construire une nouvelle.

Durant la saison des pluies, je vais souffrir dans cette maison. »

27 août 2013



« J'ai vu à la télévision qu'il existe des lieux prévus pour les personnes âgées. J'aimerais que le Gouvernement construise une ferme pour toutes les veuves de D'kar. Un bel endroit, où nous pourrions dormir la nuit à l'intérieur et sortir durant le jour pour aller cueillir dans le bush. »

14 mars 2013

27 août 2013

Leïla : Est-ce que tu as des chèvres ?

Coex'ae : Avant, j'en avais beaucoup. Mais depuis que l'on a la ferme là-bas [du côté de East Hanahai]¹⁰, mon fils Magu les a toutes emmenées et elles se sont toutes échappées. Personne ne les a ramenées. C'est pour cette raison que j'ai déposé une demande auprès du Gouvernement pour obtenir des chèvres¹¹. Je n'ai pas encore reçu de réponse, j'attends encore. Mais, tu sais, je ne vis pas dans de bonnes conditions. Je n'ai rien. D'une manière ou d'une autre, je n'arrive pas à avoir quoi que ce soit.

Leïla : Et ces premières chèvres, comment tu les avais eues ?

Coex'ae : Elles m'avaient déjà été données par le Gouvernement, lorsque je vivais à West Hanahai. J'en avais aussi acheté quelques-unes avec l'argent obtenu avec l'art. Mais maintenant, tout s'en est allé.





Coex'ae : J'avais aussi des chevaux avant, mais ils sont tous morts. J'avais aussi des ânes, mais une fois ils ont bu une sorte d'acide et ils sont morts.

Leïla : Et des vaches ?

Coex'ae : Avec l'argent que je touche de la retraite, j'ai réussi à m'acheter deux vaches. Elles ont eu trois veaux. Maintenant, l'une des vaches est morte. Il reste une vache et trois veaux.

Leïla : Qu'est-ce que tu fais avec ?

Coex'ae : Comme il y en a peu, je ne peux rien faire avec. [...] Si à présent le Gouvernement me donne des chèvres, je vais dire à Maude que je quitte le projet d'art et je vais partir dans ma ferme pour m'occuper des chèvres. C'est l'une des conditions du Gouvernement. S'il nous donne des chèvres, on doit ensuite s'en occuper durant sept mois.



Leïla: Qu'est-ce que tu préfères comme viande?

Coex'ae: *Dùù*¹² [éland du bush, *Taurotragus oryx*], parce que sa viande a le même goût que le bœuf. On ne trouve plus d'éland autour de D'kar aujourd'hui. Mais il y en a encore vers Rooibrak¹³ et dans la CKGR [Central Kalahari Game Reserve].

27 août 2013

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB





7 mars 2015. À la fin de l'année 2014, Coex'ae, deux de ses filles, l'un de ses beaux-fils et l'une de ses petites-filles ont chacun reçu des chèvres du Gouvernement. Treize femelles et un mâle chacun. Coex'ae garde actuellement les siennes à D'kar dans un enclos chez son fils, Magu. Elle en a déjà perdu trois.

20 mars 2015. Quatre chèvres de Coex'ae ont à nouveau disparu ce matin. Il en manque à présent sept.

24 mars 2015: Le nombre de ses chèvres ne cesse de diminuer. Coex'ae n'a pas la force, ni l'énergie de les emmener quotidiennement pâître hors du kraal, alors elle les nourrit de cactus. Il en manque toujours sept.

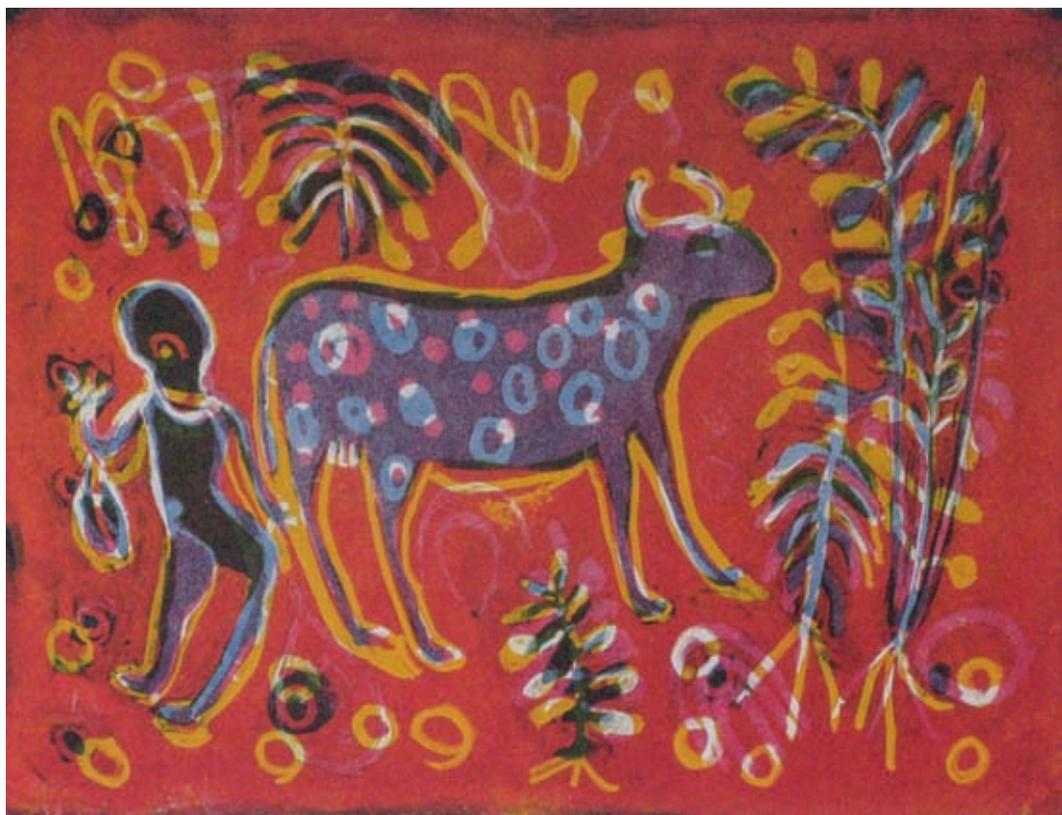
27 mars 2015: Ce matin encore Coex'ae s'est réveillée avec comme préoccupation principale de retrouver ses chèvres. On l'a informée d'une piste qu'elle décide de suivre pour essayer de retrouver les quatre chèvres manquantes. Les quatorze chèvres qu'elle a reçues au départ ont eu trois petits. Mais maintenant, il ne lui reste plus que neuf adultes et un jeune.

29 mars 2015: Pas de viande ce week-end. Coex'ae a donc décidé de faire abattre une de ses chèvres et d'en partager la viande avec sa famille.

Lessie [l'employée administrative au Kuru Art Project] me dit que vendredi passé, Coex'ae est venue chez elle pour chercher ses chèvres manquantes. Ils lui ont donné à manger un peu de porridge. Après ça, elle s'est effondrée de fatigue et a dormi jusqu'à la tombée de la nuit.

Aujourd'hui, ses fils, Thamae et Johannes, emportent dans un barky¹⁴ les chèvres de Coex'ae pour les emmener dans leur ferme familiale du côté de Hanahai.

5 avril 2015: Vendredi matin, des chiens ont attaqué un chevreau de l'une des filles de Coex'ae. Un enfant a pu l'arrêter, mais le chevreau avait déjà été mordu. Il est décidé de l'achever et de le manger.



Coex'ae Bob, *Woman and her cow*. 2014. Monotype.



Coex'ae Bob, *Goats and wildlife*. 2015. Huile sur toile.

9 avril 2013

Tomku Bob: «Tu sais, Leïla, je n'ai pas bien dormi. J'ai rêvé de lions. Je suis vraiment inquiète à cause de ce ou de ces lions qui viennent dans notre ferme et qui tuent notre bétail. Ils en ont déjà tué quinze, surtout des ânes et des chevaux. On a contacté le Wildlife Department. Mais il leur a fallu deux semaines pour venir. Ils ont pris des photos pour voir si effectivement des lions venaient. Maintenant, on ne peut rien faire d'autres que d'attendre.»

11 novembre 2013

«Je fais souvent le même rêve, même si je ne sais pas ce qu'il signifie. Je rêve que je suis avec ma mère et ma sœur dans le bush au crépuscule. On est en train de cueillir des plantes. Quand soudain ma mère et ma sœur voient un lion et s'enfuient en courant. Lorsqu'enfin je le vois, je pleure et me mets à courir. Je cours, je cours, mais le lion se rapproche. Il est presque sur moi.

Mais alors je trouve des ailes que j'accroche à mes bras et je m'envole. Le lion saute pour essayer de m'attraper, mais je suis déjà trop haut dans le ciel et il ne peut m'atteindre.

Je vole de plus en plus haut. Je vois de loin ma mère et ma sœur toujours en train de courir, mais je suis déjà trop loin. Alors que je vole, je vois en dessous de moi un large troupeau de vaches tout autour d'un point d'eau. Elles empêchent le lion de passer.

Je continue à voler.

Lorsque j'atterris, je rejoins ma mère et ma sœur et nous rentrons ensemble chez nous. Je me réveille ensuite persuadée que je suis en train de mourir, mais je suis toujours en vie.»



Coex'ae Bob, *Dreaming of wild animals*. 2014. Huile sur toile.









Coex'ae: Quand j'ai rejoint le projet d'art, j'ai commencé à dessiner des motifs inspirés de ceux que je faisais dans mes bijoux de perles. Je me disais que c'était quelque chose que nous, les Ncoakhoe, faisons, et que peut-être les personnes en dehors trouveraient cela beau et achèteraient.

Leïla: Est-ce qu'ils [les motifs] ont des significations particulières ?

Coex'ae: Non, ils ne signifient rien. On les fait simplement pour décorer. On peut toujours en inventer de nouveaux, c'est comme faire de l'art. L'idée vient, puis tu essaies de le faire¹⁵.

7 avril 2015



(De gauche à droite) Perles faites à partir de *xana* [*Acacia erioloba*], *tcai tsi nqane* [*Cephalocroton mollis* ?], *qg'ui* [*Asparagus africanus*], *cgüi* [*Tylosema esculentum*], *q'aro* [*Commiphora africana* ?] (11 avril 2015).



Graine de xana [*Acacia erioloba*].



VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB





VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



« On porte des perles pour être belles »



Coex'ae Bob, *My mother and sister, rope plant and pot*. 1996. Huile sur toile. 69 x 100 cm.

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Beadwork and dxaex'oa plant*. Huile sur toile. 96 x 69 cm.



30 janvier 2013

Coex'ae : Le petit animal en violet est un *buu ncõose* [un ratel, *Mellivora capensis*]. Cet animal a une très mauvaise odeur. Même une fois tué, la mauvaise odeur demeure. Le ratel est capable de se soigner avec cette odeur. Parfois, tu penses l'avoir tué et tu pars en le laissant derrière toi. Mais l'animal va péter et l'odeur va l'aider à se ranimer. Si tu as volé son miel, il va te poursuivre, te réveiller et t'attaquer. Quand le ratel s'attaque à une ruche pour y prendre le miel, il en cueille une partie, puis s'en va pour aller le cacher quelque part. Puis il revient, reprend du miel et repart le cacher. Il continue à faire cela, jusqu'à ce que sa cachette soit pleine. Pendant que l'animal est occupé, les gens l'observent et regardent où il a caché son miel. Quand il est encore loin, ils viennent voler son miel et vont le cacher ailleurs. Puis ils observent ce qu'il fait. Et à nouveau, ils prennent son miel et observent sa réaction. Parce que nous aussi, on aime le miel. Le ratel va continuer à venir à l'endroit où il a caché son miel et essayer de comprendre. Même si tout le miel a été volé, le ratel va continuer à en manger du nouveau, tant qu'il en reste encore dans la ruche. Mais, une fois que le miel est épuisé, il va découvrir que son miel a été volé et il va se mettre à chercher tout autour pour savoir qui a volé son miel. Il est capable de poursuivre des gens jusqu'à l'endroit où ils résident pour reprendre son miel. Il peut t'attaquer. C'est seulement une fois qu'on l'a tué, que l'on peut à nouveau se reposer. Avant ça, il y aura beaucoup d'agitation, parce que cet animal va essayer de nous attaquer sans trêve. Moi, je ne volerai jamais rien à cet animal.

Leïla : Et tu as peint aussi des tasses de thé.

Coex'ae : Celles-ci je les ai faites juste pour décorer.



VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Dtcau (Kori Bustard), Duiker, Wildebeest, Teacups and other birds.*
2011. Huile sur toile. 100 x 100 cm.







VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB





Dina Bob : «Je dois absolument montrer cette robe à ma mère, parce qu'à chaque fois que je porte un vêtement avec des dessins dessus, elle veut les voir pour essayer ensuite de s'en inspirer dans ses dessins.» (21 mars 2015)



VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB





Coex'ae Bob, *Three lions and kudu*. 2017. Huile sur toile.



16 juin 2017

Leïla : Pourquoi as-tu tout dessiné dans des cases ?



Coex'ae : Parce que tout est séparé.

15 mars 2015

« Avant, c'était possible pour quelqu'un sans emploi de cueillir de la nourriture du bush et de vivre avec ça. Mais à présent, si quelqu'un n'a pas de travail, il n'y a plus assez de nourriture à cueillir.

Et il n'a plus qu'à s'asseoir et souffrir. »



7 décembre 2013

D'kar a cette fois été chanceux avec la pluie. Il forme un patch vert au milieu de zones encore sèches. Depuis une dizaine de jours, les gens se sont mis à cueillir: tcg'aù [Talinum crispatum], mogogo (nom setswana pour épinard sauvage), racines.

Hier, à 18h, Nc̣oka Bob [petite-fille de C. Bob] est venue me dire: « Mon amie, ne laisse personne venir et ramasser ces mogogo (en me montrant ceux qui poussent dans mon jardin). Ils sont vraiment délicieux. » Ce matin à 8 h 30, Coex'ae et Ncgabe sont venues les cueillir.

Depuis plusieurs jours, Coex'ae, Nc̣oka et aussi la mère de Nqose sont également affairées à parcourir les rues de D'kar à la recherche de languettes de canettes, qu'elles ramassent et conservent ensuite dans une bouteille en plastique. Quelqu'un aurait offert d'acheter l'équivalent d'un contenant de deux litres rempli de ces languettes pour 1500 Pula (env. 150 CHF).



Leïla: Comment est-ce que tu décrirais ce lieu à quelqu'un qui n'est jamais venu ici ?

Coex'ae: À un visiteur ou à n'importe qui, je lui dirais que D'kar est un endroit tranquille. Ce n'est pas un lieu de guerre. C'est un endroit calme. Il n'y a aucune raison d'avoir peur ici, on peut s'y sentir comme à la maison.

La seule chose avec nous, c'est que d'une certaine façon on nous a enlevé nos droits d'accès aux plantes sauvages, parce que maintenant on doit avoir une licence pour cueillir des plantes, qu'on avait l'habitude avant de cueillir librement. Même des plantes comme les moramas, on doit avoir une licence pour les cueillir.

C'est la seule chose qui rend la vie difficile pour nous, les Ncoakhoe.

Si tu veux simplement aller dans le bush et cueillir des *kg'om* [*Grewia sp.*]¹⁶, tu ne peux pas trouver un bon coin ni même un lieu libre d'accès. Il arrive que tu te retrouves ensuite dans la ferme de quelqu'un. Alors, c'est difficile pour nous, parce que l'on n'a plus accès à beaucoup de ressources qui étaient avant indispensables à nos vies.

9 février 2013



24 mars 2015

Aujourd'hui, Coex'ae m'a emmenée dans le jardin des beaux-parents de Xgaoc'õ pour me montrer l'arbre dcùrù [Vangueria sp.]. L'arbre était protégé par des barrières. J'ai dû demander l'autorisation avant de le photographier.

24 mars 2015

« Avec *dcùru* [*Vangueria sp.*], tout peut être utilisé. C'est vraiment un arbre fabuleux, parce que tu peux manger ses fruits et tu peux utiliser ses racines pour soigner les maladies du cœur. Les fruits ressemblent à ceux de la goyave. Tu peux les cueillir avant qu'ils ne soient mûrs et les laisser chauffer ensuite dans les cendres. Après quelques semaines, ils deviennent mûrs. Les racines peuvent être utilisées pour soigner la tête, quand elle ne fonctionne pas bien, lorsque tu te sens un peu divaguer. Elles doivent être d'abord bouillies et ensuite bues. Après, tu te sens de nouveau bien¹⁷.

J'avais avant un arbre *dcùru* dans mon jardin, quand j'habitais encore de l'autre côté de D'kar. Mais un jour, mon mari l'a déterré et l'a vendu à Maude et Pieter pour qu'ils le plantent dans leur jardin. Ils l'ont fait, mais l'arbre est mort. Maintenant, il n'y a plus rien. Même à D'kar, tu ne peux plus trouver cet arbre. Tout a été mangé. »

«*Xgaa tsi nxabo* [*Harpagophytum procumbens*], si tu bois cette plante médicinale, ça nettoie tes veines. Si tu as des problèmes d'oreilles, ça fonctionne sur toute ta tête. Cette plante nettoie tes veines. Elle nettoie tout ton corps, elle te rafraîchit et te fait prendre du poids. *Xgaa tsi nxabo* est le docteur des plantes médicinales. C'est le numéro un, parce que c'est celle qui fonctionne le mieux¹⁸.

Elle nettoie ton utérus. Toutes les maladies peuvent être soignées avec *xgaa tsi nxabo*. Même les reins. Elle nettoie tes reins, ton foie. Elle nettoie, nettoie, nettoie tout. Si tu as tes règles, tout le *cg'uri* [saleté, signifiant ici le sang menstruel] sort, sort, sort.

Nous l'appelons *xgaa tsi nxabo*. J'en avais cueilli, mais des personnes l'ont pris et l'ont vendu et je ne sais même pas s'ils ont reçu de l'argent pour ça. *Nxāas khoe si i* [cette femme], *Xgaa tsi nxabo*.

Le Gouvernement protège la plante. Mais je vais aller demander un permis pour cueillir *xgaa tsi nxabo*.

Tu peux tout de suite reconnaître les personnes qui ont l'habitude de boire cette plante à West Hanahai. Ils ont la peau claire et ils sont gros. C'est seulement moi qui ne l'utilise pas et ne leur ressemble pas. Mais, je pense que je vais commencer à en boire maintenant. Même si je suis vieille, je vais commencer à en boire.

Cette plante peut même aider les femmes à avoir des enfants. Les femmes peuvent boire une décoction qui va nettoyer leur utérus et tout évacuer pour qu'elles puissent être enceintes.

Lorsqu'une femme accouche, tu prépares une décoction à base de *xgaa tsi nxabo* et tu lui en donnes régulièrement à boire. Tu le prépares, le lui verses, le gardes au chaud, puis le lui donnes à boire. Elle boit, boit, boit, boit, jusqu'à ce que ce soit fini. Ainsi, lorsqu'elle sortira de la maison, elle sera magnifique et bien en chair. Blanche et belle.

Les gens lui demanderont: "Qu'est-ce que tu as mangé pour avoir l'air si *q'am* [fraîche]?"

Et la femme leur répondra: "J'ai bu *xgaa tsi nxabo*."

Ncāas guu si i [cette chose] *xgaa tsi nxabo*.

La plante est amère.

Avant, quand j'en buvais, j'étais bien en chair. C'était l'époque, où j'étais encore forte et où je pouvais avoir des enfants. Je n'étais pas malade, comme je suis maintenant. Quand j'ai arrêté d'en boire et que j'ai commencé à boire seulement

les *chōo din tsòdane* [littéralement les médicaments des Blancs], c'est là que j'ai commencé à devenir comme je suis maintenant.

Mais à l'époque où j'en buvais, buvais, buvais, buvais, quand j'étais enceinte et que j'accouchais, les gens me disaient: "Tu es belle, belle." Mais maintenant, il n'y a plus rien de tout ça.

Maintenant, j'ai perdu espoir. Je ne l'utilise plus, je ne pense plus à cette plante. Vraiment, je l'utilise uniquement quand mon foie est douloureux. Lorsque mon foie me fait mal et que je vomis, alors je me mets à en boire, boire, boire, boire.»

9 juin 2017



C. Bob, *Xgaa tsi nxabo plant and duiker*. 1999. Linogravure. 35 x 39 cm.



Xгаа тси нхаво [*Harpagophytum procumbens*].

Tomku Bob : « Quand il n'y avait pas de médecins comme maintenant, ma mère aidait les femmes à donner naissance. Elle était *abakaru* [sage- femme]. Elle connaît toutes les plantes qui peuvent être utilisées pour aider une femme ou un animal à donner naissance. Elle sait même comment les soigner si le fœtus est mort à l'intérieur de l'utérus et comment le faire sortir. Elle connaît tout ça et elle nous l'a appris. »

Avril 2015

«J'ai aidé tellement de femmes à accoucher. Dina, Bersie, toutes, je les ai aidées. Les infirmières me demandaient de leur rapporter les naissances. S'il n'y avait pas d'infirmière, je devais venir et ensuite aller à la clinique pour le rapport. Je cueillais des racines et les préparais pour les donner à boire aux femmes afin qu'elles puissent donner naissance sans problème, qu'elles vivent tout le processus sans problème.

J'ai beaucoup d'expériences d'accouchement. J'ai aidé à donner naissance au premier né et au second de trois familles. J'ai aussi aidé Nxādom lorsqu'elle a accouché de Ncaoka. Même si je suis à moitié endormie, je vais encore essayer d'aider. Si le bébé n'est pas dans la bonne position, je vais faire des massages au ventre, pour bien le positionner afin qu'il puisse sortir facilement.

Une fois, un médecin, qui savait tout sur tout, a essayé de masser le ventre d'une femme pour placer le bébé en bonne position pour sortir. Mais le bébé restait dans la mauvaise position. Alors il m'a appelée: "Coex'ae, kom [viens, en afrikaans]" et je l'ai massée. J'ai aidé et elle a réussi à donner naissance.

Lorsqu'une femme blanche, un médecin, donne naissance, elle est payée. Mais, moi, personne ne m'a jamais payée.

Ces choses ne me font pas peur. J'aide simplement les mères à donner naissance. J'ai aussi aidé des femmes Herero, parce que certaines de ces femmes ont peur d'accoucher. Je leur dis de se calmer.

C'est pour ça que je suis vieille maintenant. J'ai beaucoup travaillé à force d'aider à accoucher, accoucher.

Notre grand-mère, la défunte Dcōoki, m'a aidée quand j'ai donné naissance en coupant le cordon ombilical. Mais j'ai accouché seule.»

Avril 2015



Xuu xuu [*Kalanchoe lanceolata*].

«Aujourd’hui les médecins disent que l’on ne peut pas prendre en même temps des médicaments et des plantes. Ils disent que ça peut nous tuer de le faire. Mais, moi, je continue quand même à boire des plantes.

Un matin, j’ai fait bouillir une plante médicinale et je l’ai bue. Puis, je suis allée à la clinique pour contrôler l’hypertension. Après l’avoir mesurée, le docteur m’a demandé: “Est-ce que tu as pris avant de venir une plante médicinale?” Et je lui ai dit: “Oui.” Ma pression artérielle était plus basse que d’habitude.»

14 avril 2015



Coex'ae Bob, *Xuu xuu plant (Headache medicine)*.

Huile sur toile. 59 x 57 cm.

« Sur ce tableau, c'est *xuu-xuu* [*Kalanchoe lanceolata*]. Je l'utilise actuellement. J'en avais, mais j'ai tout fini. Tu réduis en poudre la racine, tu en mets dans le nez et inspire. On l'utilise pour soigner les maux de tête. J'ai fait une nouvelle peinture avec cette plante. Une fois que j'étais malade, ma tante m'en avait donnée et j'avais vomis. Après que j'ai été guérie, elle a arrêté de m'en donner et j'ai commencé à en préparer moi-même. »

Juin 2017



Leïla : Pour toi, quelles sont les plantes les plus importantes ?

Coex'ae : Il y en a beaucoup : *xòro* [n.d.], *nxam* [*Cucumis kalaharensis*], *q'are* [*Vigna sp.*], *c'iri* [n.d.], *xgaa nxabo* [n.d.], *dcìrù* [*Vangueria sp.*], *kãa* [*Acanthosicyos naudianus*], *dxão* [n.d.], *ncãoghara* [n.d.]. Toutes sont des plantes importantes.

[*Je suis surprise par cette réponse.*]



Coex'ae Bob, *People, owls and insects*. 1997. Lithographie. 40 x 65 cm.

[Coex'ae m'a déjà montré plus d'une centaine de plantes différentes, mais je n'ai encore jamais vu ou entendu parler de ces plantes. Je lui demande alors si elle a bien compris ma question et si elle n'est pas plutôt en train d'établir la liste des plantes dont elle ne m'a pas encore parlé.]

Mais Coex'ae me confirme: « Ces plantes-là, je les cueille chaque fois que je les vois. La plupart ne se trouvent plus à proximité de D'kar, c'est pour ça qu'on ne les a pas vues. Mais, avant j'avais l'habitude de les cueillir. »¹⁹

22 mars 2015



Coex'ae Bob, *Old eland and dtciro tree and beadwork patterns*. 2019.
Huile sur toile. 93 x 70 cm.

«La beauté d'un dessin, c'est tout ce qui a trait à la vie dans le bush. Ce sont les autruches, les plantes du bush, les divers types de perles, les personnes, les arbres, les baies, les fruits et les animaux sauvages.»

Leïla : Est-ce qu'il y a des choses qui ne sont pas belles ?

Coex'ae : [*Elle se dirige vers l'une de ses peintures, indique un animal*] Ce lézard n'est pas beau et aussi cet animal ici. Ils sont tellement hideux que je les avais même oubliés. C'est un lycan. Les deux sont laids.

Ndodonyane me demande souvent : « Pourquoi tu aimes tout le temps dessiner les animaux qui t'effraient le plus ? »

Mais, je ne les dessine pas parce que je les aime. Vraiment, je ne les aime pas. Ils me font peur. C'est pour ça que je les dessine.

9 juin 2017



Coex'ae Bob, *Woman watching animals*. Huile sur toile. 96 x 63 cm.

Coex'ae: Est-ce que je t'ai déjà parlé des caméléons [nqarò, *Chameleo dilepis*]?



Leïla : Je ne crois pas, non.



Coex'ae: Quand on les voit, la plupart du temps on s'enfuit. On en a terriblement peur. Si l'un d'entre eux me monte dessus, je commence à crier.

Il suffit de voir à quoi ils ressemblent.

Ils peuvent regarder dans les deux directions à la fois. Ils ont ces tout petits yeux, mais ils peuvent voir des choses énormes.

Même leur manière de marcher est bizarre. Ils sont vraiment lents. Tu vois leur jambe suspendue, allant en avant et en arrière, comme s'ils hésitaient à marcher.

Et leur gorge, c'est comme si elle était toujours gonflée, mais en réalité c'est une longue langue qu'ils gardent là.

Et quand ils sont morts, ils sont affreux.

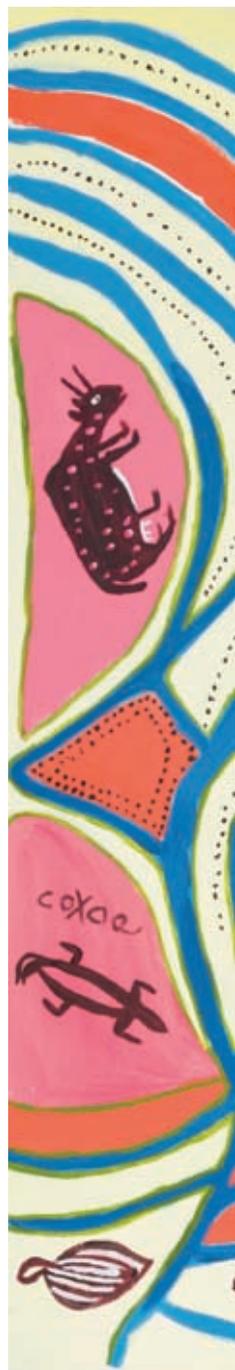
Leïla: Qu'en est-il des lézards ?

Coex'ae: Ils nous font peur aussi.

Un soir, alors que je dormais par terre à l'extérieur avec un de mes petits-enfants, j'ai senti quelque chose bouger sous mon oreiller. Cela m'a fait très peur, car j'ai pensé que c'était un serpent. Alors, je me suis retournée de manière à l'écraser de tout mon poids sous mon coude. Au bout d'un moment, plus rien ne semblait bouger. Mais, j'avais trop peur pour oser soulever mon coussin et regarder en dessous ce que c'était. Alors je suis restée immobile, pour qu'il ne s'échappe pas, et je me suis endormie dans cette position. Le lendemain, j'avais déjà oublié cette histoire et comme d'habitude j'ai plié mes couvertures sans plus y penser, puis je me suis rendue au travail. Plusieurs jours se sont ensuite écoulés. Quelques temps plus tard, alors que j'étais allongée sur les bâches au soleil, j'ai commencé à sentir une odeur désagréable, et j'ai commencé à me demander: «Est-ce qu'il y a de la viande en putréfaction quelque part? Qui cache cette viande?» Je me suis mise à chercher, chercher, chercher, mais sans rien trouver. Oh! quelle odeur insoutenable! Quelques jours plus tard, je vis un chien en train de mordre l'oreiller. Je me suis demandée: «Mais, que fait ce chien?» Je l'ai chassé, j'ai pris l'oreiller et là j'ai trouvé le lézard (*horí*), mort.

Un autre jour, pendant que je construisais le toit d'une maison avec des herbes, un lézard a commencé à grimper sous mes vêtements, puis il est ressortit par le col et s'est mis à grimper sur le toit de la maison. Il s'est faufilé entre les herbes pour s'y dissimuler. Il s'est arrêté et m'a regardée. J'étais morte de peur et tout mon corps tremblait. Je me demandais: «Est-ce que je saute? Qu'est-ce que je peux faire? Non, si je saute, je risque de me blesser.» Alors, j'ai commencé à redescendre aussi calmement que possible.

Un jour, je préparais du porridge, quand un lézard a grimpé sur la cuillère et a sauté dans la marmite. Tu y crois, toi? Il a plongé dans la marmite et il a brûlé! J'ai dû jeter le porridge. Celui-ci, ce n'était pas un *horí*, mais un *nxano* (lézard de la famille des *Scincidae*)²⁰.





Une fois, avec Dada et Xguka, nous nous rendions au magasin depuis le projet d'art, quand on a remarqué qu'un lézard nous suivait. Alors nous avons commencé à courir, courir, courir. Dada lui criait: «Laisse-nous, laisse-nous, pars!» Pendant que nous étions en train de courir, Dada a perdu une chaussure. Le sable était très chaud. Le lézard est mort.

Une autre fois, j'étais à la maison avec des gens, mais un lézard me suivait. J'essayais de me cacher derrière des gens, mais toujours il revenait vers moi. J'étais enceinte, mais je pouvais encore courir vite. Je le voyais ouvrir sa bouche en me regardant, comme s'il essayait de m'attraper. Je demandais de l'aide aux gens qui étaient là, mais personne ne m'aida. Même les hommes ne le chassèrent pas.

Ils me dirent: «C'est peut-être parce que tu es enceinte que le lézard essaie de t'attraper.»

Mais je répondis: «Non, ce n'est pas ça. Je sais que parfois si l'un de tes parents est mort, mais que tu ne le sais pas encore, il arrive qu'un lézard te pourchasse. Il est là, parce que quelqu'un est mort.»

Quelques heures plus tard, nous avons appris que l'un de nos proches était mort.

Une autre fois encore, nous étions assis, quand nous vîmes un grand lézard s'approchant d'un plus petit. Il attrapa le plus petit et le mangea. Surprise, je demandai: «Comment est-ce possible qu'un lézard en mange un autre?» Plus tard, nous avons appris que le fils de Tshabu Tāse était décédé.

C'est comme ça. Les lézards nous apportent les mauvaises nouvelles, tout comme les caméléons²¹.

8 avril 2015

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Coex'ae Bob, *Qaru plant and people traveling at night*. 2008. Huile sur toile. 93 x 92 cm.

«Lorsque tu réalises quelque chose, après
y avoir soigneusement réfléchi, alors ensuite
tu n'oublies jamais ce que c'est.»

22 mars 2015

VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB



Conclusions

En empruntant des outils théoriques et méthodologiques issus de la sociologie de l'art, de la sociologie de la traduction et de la socio-anthropologie du développement, l'objectif de ce livre était de porter un regard sur les conditions socioculturelles de création d'un art sans contemporain. Au travers de l'étude du Kuru Art Project à D'kar (Botswana), je me suis attachée à investiguer trois aspects identifiés comme centraux pour le traitement de ma question de recherche, à savoir : les modalités et les effets de l'introduction du concept d'art à D'kar (sous l'angle du transfert de connaissance), le passage du non-art à l'art (au travers du concept d'artificialité) et les conditions quotidiennes entourant la production individuelle de ces objets (par le biais du suivi d'une trajectoire artistique particulière). Tout au long de ce travail, ces questionnements ont nécessité de mener en parallèle une réflexion sur les conditions et les enjeux d'une recherche ethnographique sur l'expression d'autrui dans un contexte postcolonial.

Le point de départ de cette recherche a ainsi été d'étudier comment des pratiques, des objets et des personnes en viennent à l'art, entendu ici non pas comme une propriété intrinsèque mais en tant que catégorie socialement et historiquement construite et entretenue au travers d'une série d'institutions, de personnes et d'actions. Pour cela, je me suis notamment attachée à explorer les effets concrets de la mise en œuvre d'un projet d'art à D'kar. Dans un contexte marqué par une histoire de dépossession des ressources, une dépendance forte aux aides gouvernementales et de faibles opportunités d'emploi, la production et la vente d'objets sur les marchés de l'art internationaux ont été envisagées comme une nouvelle ressource

économique et culturelle pour les populations san dans le but de renforcer leur estime personnelle. Mais, si les activités menées dans ce cadre représentent pour beaucoup une possibilité rare d'améliorer des conditions de vie peu favorables et de s'aménager une autonomie économique relative grâce à une activité peu contraignante, de toute évidence, les observations menées amènent à relativiser – sans pour autant l'exclure – le pouvoir d'*empowerment* de la pratique artistique.

L'analyse proposée ici montre en effet comment le transfert du concept d'art à D'kar a créé d'autres lieux de dépendance et de nouvelles formes de colonialité du pouvoir, qui tendent à ramener l'Autre à l'intérieur de champs conceptuels pensés comme «modernes». Aborder la mise en place d'un projet d'art dans un contexte postcolonial sous l'angle du transfert de technologie a permis de la sorte de développer une réflexion sur la production d'art non pas uniquement en termes de moyen d'expression, mais aussi en tant qu'activité mettant en œuvre des politiques de (non-)connaissance. L'intérêt majeur de cette approche réside dans sa capacité à faire émerger les écarts entre les formes de connaissance en présence et les manières dont s'impose progressivement une certaine définition de l'art.

À l'intérieur de ces questionnements, la prise en compte de la généalogie du projet d'art s'est avérée être une démarche essentielle à la compréhension de la situation actuelle. Cette approche a apporté notamment un nouvel éclairage sur certains fondements des systèmes de représentation actuels. Il apparaît en effet que les manières de faire sens de la pratique artistique (référence à un «style Kuru», vision dichotomique de l'art, idéal de non-influence, liens à l'art rupestre) s'ancrent dans une histoire, dont les traces mémorielles (GESLIN, 1998) continuent d'influer sur les modes d'appropriation de la pratique.

En outre, l'analyse des conceptions, des négociations et des médiations qui conditionnent le transfert du concept d'art à D'kar conduit à mieux comprendre comment la mise en place d'un projet d'art participe d'une certaine conception de l'altérité, mais aussi comment se forment dans la pratique des décalages entre les intentions à l'origine du projet et ses effets actuels. Cela permet d'une part d'apporter un nouvel éclairage sur les tensions sous-jacentes à la mise en œuvre d'une conception de l'art comme tout à la fois : une ressource économique *et* une expression (culturelle) significative, une expression sincère *mais* conforme à un idéal d'authenticité, une création spontanée *dans* un cadre contrôlé. D'autre part,

cela met en évidence la façon dont les idéaux initiaux de liberté artistique et de non-formation sont progressivement devenus le support d'une conception de la *san-nitude* (naïve, singulière, intouchée, authentique), qui participe du succès économique de cet art, mais qui à terme est susceptible d'aller à l'encontre de l'objectif de renforcement de l'estime de soi voulu par le projet, les artistes demeurant au final dans le doute quant à leurs compétences et à leur légitimité à créer de l'art.

Dans cette perspective, la transposition du concept d'artification dans un contexte postcolonial offre l'opportunité de dénaturiser le concept d'art pour mieux mettre en évidence les codes et les valeurs qui le sous-tendent. En procurant un outil méthodologique pour analyser de manière symétrique l'ensemble des actions et des discours nécessaires à l'émergence et à l'existence d'un art *san* contemporain, l'attention portée aux procédés d'artification permet de comprendre et de documenter les façons dont s'instaure un système complexe qui a le pouvoir tout à la fois de subvertir et de renforcer les logiques dominantes. Il apparaît ainsi que l'usage de conventions relativement banales, telles que la pose de titres, la signature ou le choix des matériaux, est l'occasion de multiples médiations ayant des effets directs sur la capacité de ces objets à incarner des supports de représentation pour les artistes.

Au fil de l'analyse, le passage à l'art apparaît comme un espace ouvrant tour à tour à de nouvelles formes d'émancipation, mais aussi de dépendance, donnant lieu à une réinvention, mais aussi à une standardisation de la «culture *san*». Tandis que cette nouvelle expression visuelle a très tôt été accueillie comme une nouvelle «voix des *San*», l'analyse détaillée des transformations inhérentes au passage à l'art et du rôle de ceux qui agissent en médiateurs montre la complexité de ces mouvements de reconnaissance.

En revanche, ce que j'ai essayé de mettre en évidence dans ce livre est que l'émergence d'un art *san* contemporain a aussi contribué à une *reconfiguration* des relations entre les divers acteurs. De fait, si d'un côté l'entrée des artistes *naro* dans les mondes de l'art a amené à une reconfiguration de leurs systèmes de représentation, réciproquement leur présence et celle de leurs œuvres sur la scène artistique internationale n'ont pas été sans effets sur les représentations et les systèmes de valeurs du milieu récepteur. Ainsi, alors qu'au début des années 1990, les *Basarwa* étaient encore considérés au Botswana comme une minorité appartenant à «*un passé primitif en décalage avec l'économie et la culture prospère de la majorité*» (SAUGESTAD, 2001 : 126), l'exposition d'art *san* contemporain

dans des lieux prestigieux et à forte portée symbolique, tels que les bureaux de la Debswana Diamond Compagny, l'entrée du Phakalane Golf Estate ou encore du tout nouveau hôtel Room50two dans le quartier d'affaires de Gaborone, témoigne et participe sans aucun doute d'un changement de regard sur ces populations. Érigé en produit de luxe et de distinction, l'art *san contemporain* est aujourd'hui intégré à l'image de marque du Botswana et les artistes vus comme pouvant apporter commerce et gloire au Botswana.

L'intégration des peintures et des gravures réalisées à D'kar en tant qu'art sur les marchés de l'art internationaux participe ainsi de la structuration d'un nouvel espace social au sein duquel les artistes *naro* ont la possibilité de se forger un pouvoir d'action dans le monde moderne et de se définir en des termes significatifs pour eux. La circulation et, dans une certaine mesure, la reconnaissance d'un art *san contemporain* contribuent de la sorte à modifier le rapport à une altérité largement fantasmée en ouvrant de nouveaux espaces de rencontre et de dialogue.

De ce point de vue, la création d'un *art san contemporain* a participé de la revalorisation d'une culture malmenée par la colonisation en transformant une différence culturelle appréhendée jusqu'alors en termes péjoratifs en un avantage, un argument économique, un outil politique et un lieu de reconnaissance. Mais loin de ne faire que reconnaître ou célébrer cette différence, la production d'un *art san contemporain* contribue en un même mouvement à la produire, à la transformer, à la standardiser et à la simplifier. La transformation de la culture en un objet de consommation esthétisé crée ainsi pour les artistes à la fois des opportunités (telle que l'ouverture à de nouveaux espaces de dialogues et de négociations) et des contraintes, notamment celle de devoir se représenter de sorte à rendre leur appartenance culturelle – dans le cas présent leur *San-nitude* – intelligible au public.

La capacité des pratiques artistiques à agir comme vecteur d'intégration dans la société moderne n'est ainsi pas dénuée d'ambiguïté, puisqu'elle passe par le fait de donner une image de soi se situant hors de la modernité. Bien que la création d'un *art san contemporain* ne nécessite pas en soi la performance d'une identité figée et essentialisée, dans les faits, il ressort que l'image qui circule au travers de ces réalisations graphiques est finalement peu éloignée du *mythe bushman* dénoncé il y a près de trente ans par Robert Gordon (1992a). Elle en diffère néanmoins sur un aspect essentiel à savoir qu'il ne s'agit cette fois plus

uniquement d'une projection des représentations occidentales sur une altérité fantasmée, mais également d'une instrumentalisation politique et économique d'éléments culturels stéréotypés par les artistes eux-mêmes à des fins stratégiques. Les procédés d'essentialisation semblent ainsi être le résultat conjoint de l'action des artistes, des administrateurs de l'ONG et des intermédiaires des mondes de l'art, au terme desquels l'œuvre, détachée des procédés de fabrication et du contexte social de production, en vient à symboliser une culture. Comme le montre bien le travail de purification dans lequel s'engagent certains des *non-traditional artists* pour intégrer le Kuru Art Project, se présenter (ou s'affirmer) en tant qu'*artistes san* n'est pas naturel, ni simplement imposé ou inventé, mais constitue une *prise de position* (LI, 2000 : 151).

Cela dit, aborder l'activité artistique uniquement en termes d'essentialisme stratégique limite également la compréhension des significations et des intérêts qu'elle est susceptible de revêtir pour les artistes. Resituer la production de cet art au sein de trajectoires particulières, telle que celle de Coex'ae Bob, fait apparaître en effet que si les intentions, les motivations et les intérêts de cette dernière sont bel et bien d'ordre économique, en revanche son expression ne se limite de loin pas à une stratégie culturelle.

Ainsi, en parallèle à l'analyse des processus qui amènent l'art *san* contemporain à devenir porteur d'une image stéréotypée des San, il s'est avéré essentiel d'intégrer une perspective individualisée sur la pratique, de façon à sortir d'une conception culturelle et collective de cet art et à apporter une compréhension détaillée des conditions socioculturelles de la création d'un *art san contemporain* ancrée dans le quotidien. Le caractère absent ou lacunaire des discours de Coex'ae Bob sur sa pratique artistique a constitué à cet égard une contrainte, mais aussi une opportunité de sortir du discours sur l'objet pour élaborer un autre mode de restitution ethnographique. À la lumière des réflexions menées sur les politiques de la représentation et de la production de connaissance, *Le Portrait de Coex'ae Bob* constitue une réflexion sur les moyens d'aller au-delà des asymétries constatées, afin de donner à voir par touches successives les formes de connaissance, les paysages expérientiels et les réseaux relationnels au sein desquels se créent ces objets.

On ne soulignera enfin jamais assez les difficultés que peut soulever le fait de s'exprimer sur l'expression d'autrui en contexte postcolonial, et l'exercice délicat qui consiste à élaborer un mode de restitution ethnographique tout en ayant conscience des enjeux inhérents à cette prise

de parole. Face à ce défi, il serait illusoire de prétendre à une forme idéale ou exempte d'enjeux de pouvoir/savoir. Il convient en revanche d'insister sur les efforts d'écriture spécifiques qu'exige la mise en place d'un mode d'expression à même de mettre en débat les hiérarchies qui structurent la production de sens, de se distancier de façon nette de toute forme d'essentialisme et enfin de faire apparaître ce qui n'est pas dit, de sorte à ne pas laisser place au silence.

Notes du chapitre VI

¹ Le biltong désigne de la viande séchée, coupée en fines lamelles.

² Toutes les plantes citées sont inventoriées dans l'annexe 1. Deux modes principaux d'identification des plantes ont été utilisés. Pour certaines, il a été possible de s'appuyer sur des travaux d'ethnobotanique menés précédemment parmi les Naro. Les études les plus complètes à ce jour sont celles de Story (1959), de Steyn (1981) et de Barnard (1984; 1985; 1986). L'usage de cette littérature n'est toutefois pas aisé, du fait notamment que ces ouvrages ont été écrits avant la mise en place du système actuel de transcription de la langue naro. Les anciennes transcriptions combinent le plus souvent plusieurs systèmes de transcription phonétique, dont le résultat peut différer considérablement de l'orthographe conventionnelle adoptée depuis lors. Ainsi, par exemple, la griffe du diable [*Harpagophytum procumbens*] orthographiée *g//a.te.n//abu* dans Barnard (1985: 54) prend la forme *xgaá tsi nxabo* (*//xaá tsi //nabo*) dans le dictionnaire naro-anglais (VISSER, 2001). Cela rend la reconnaissance de certains termes vernaculaires difficile. En outre, le dictionnaire naro-anglais élaboré par le Naro Language Project (VISSER, 2001 : 234-237) comprend également une liste de plantes, avec pour certaines des déterminations. Toutefois, dans la majorité des cas, aucune détermination n'est proposée, le degré de précision donné pouvant varier du nom commun en anglais ou en afrikaans, à une simple indication « baie », « plante », « herbe ». Enfin, seul l'ouvrage de Story s'accompagne d'une documentation visuelle (photographie et dessins). Pour toutes ces raisons, ces listes donnent certes des indications importantes pour l'identification, mais ne peuvent se suffire à elles-mêmes et ont nécessité dans tous les cas des vérifications complémentaires à l'aide d'ouvrages de botanique.

Lorsque le nom vernaculaire n'a pas pu être ainsi retrouvé dans les listes déjà existantes, une seconde option a été de se référer à des ouvrages d'ethnobotanique consacrés à d'autres populations (SILBERBAUER, 1981; TANAKA, 1980; FOX & NORWOOD YOUNG, 1982; LEFFERS, 2003; VAN WYK & GERICKE, 2007 (2000); ROODT, 1998a; 1998b; KOENEN, 2001; VAN WYK, VAN WYK & VAN WYK, 2014) et de les croiser avec des sources botaniques plus générales (ELLERY & ELLERY, 1997; PALGRAVE, 1997; ROOYEN *et al.*, 2001; HEATH & HEATH, 2009; GUTTERIDGE & REUMERMAN, 2011; KIRBY, 2013; HYDE, WURSTEN, BALLINGS *et al.*, 2018: Flora of Botswana; HYDE, WURSTEN BALLINGS *et al.*, 2018: Flora of Zimbabwe). Le croisement de ces deux types d'information différents a permis de déterminer de manière relativement précise l'espèce et parfois le genre de plusieurs plantes. La combinaison de caractéristiques singulières de la plante avec des usages et des propriétés très particuliers permet en effet d'assurer un niveau de détermination relativement précis. Par exemple, dans le cas de *q'aro* [*Commiphora africana* ?], les usages reportés

par Coex'ae Bob, et particulièrement le fait que l'on trouve dans cet arbre les larves de *Diamphidia simplex* utilisées auparavant comme poison pour les flèches lors de la chasse, laissent peu de doute sur l'identification de la plante, étant donné que la seule plante-hôte connue pour ces larves est *Commiphora africana* (PALGRAVE, 1997 : 358 ; ROODT, 1998 b : 93 ; VAN WYK & GERICKE, 2000 : 240). Néanmoins, comme ces recoupements d'information n'ont par ailleurs pas donné lieu à une identification formelle de la plante, les déterminations proposées sont accompagnées d'un point d'interrogation.

³ Les graines et les tubercules de morama [*Tylosema esculentum*] sont parmi les plantes alimentaires les plus importantes et les plus consommées par les Naros (BARNARD, 1984 ; GUENTHER, 1986 : 146-147). En naro, un nom différent est donné aux graines, *cgui*, et aux tubercules, *càm*. Les graines peuvent être consommées encore vertes ou alors une fois sèches. Elles sont soit bouillies soit cuites dans les braises. La plante est appréciée pour son goût et pour sa forte valeur nutritive. Des études menées dans les années 1980 sur les propriétés de cette plante ont montré que les graines contiennent entre 30 et 35 % de protéines, et 35 à 42 % de graisse (BOWER *et al.*, 1988 : 534), ce qui les rend comparables en termes d'apports nutritifs à la plupart des légumineuses.

Au Kuru Art Project, les moramas sont les plantes le plus souvent représentées, surtout par les femmes (85 %). Au moment de cette étude, dix-sept gravures et peintures avaient pour titre *cgui*, *càm* et/ou *morama*. Il s'agit aussi de l'une des rares plantes pour lesquelles les divers éléments constitutifs de la plante sont représentés, détaillés (racine, fleur, feuille, graines, coque) et parfois nommés dans le titre.

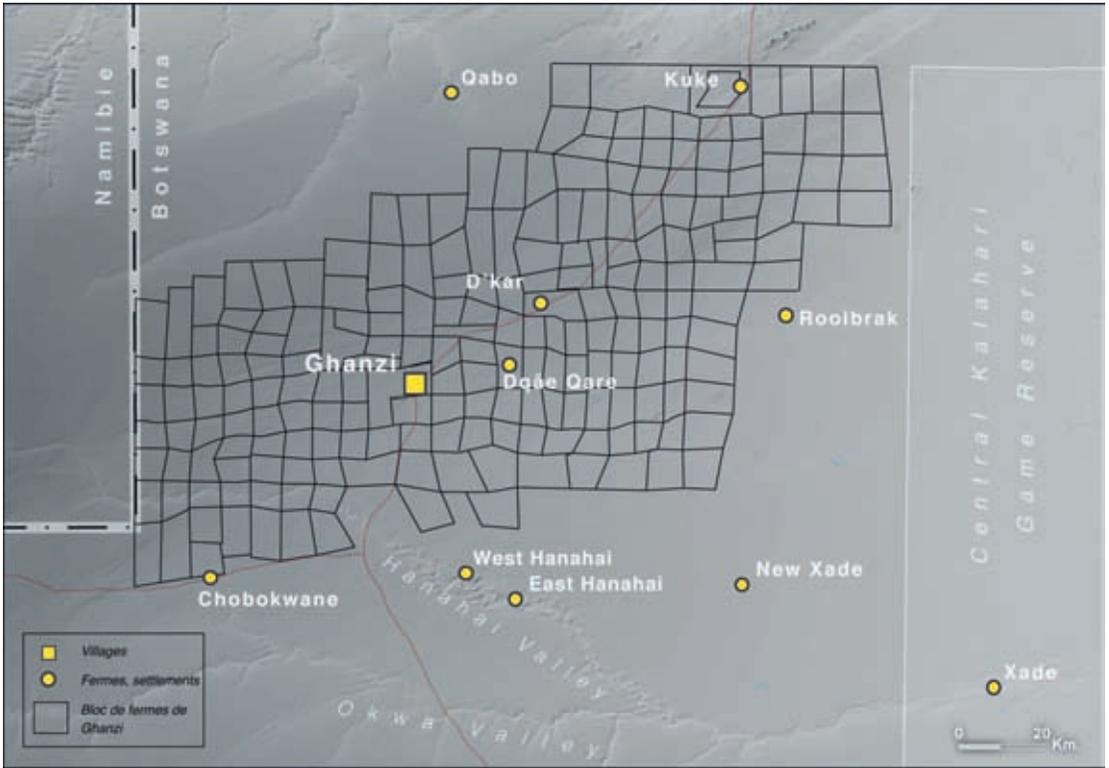
⁴ *Nxam* [*Cucumis kalaharensis*]. Le fruit ne se mange pas. En revanche, les racines peuvent être consommées crues ou cuites (STEYN, 1981 : 11 ; BARNARD, 1985 : 52 ; VAN WYK & GERICKE, 2007 (2000) : 84-85 ; LEFFERS, 2003 : 83).

⁵ La flore du Kalahari est présente dans la majorité des gravures et peintures de Coex'ae Bob. Les activités de cueillette et les plantes utilisées à des fins alimentaires occupent une place particulièrement importante dans les tableaux de Coex'ae Bob, dont un certain nombre représente explicitement des personnes dans une activité de cueillette et/ou de la « *veldfood* » [nourriture du veld/bush]. La majorité des variétés de plantes (19) qui ont pu être identifiées sont des plantes alimentaires, à l'instar de *dqubi* (*Pentarrhinum insipidu* ?), *nxam* (*Cucumis kalaharensis*) et *xòro* (*Babiana hypogea* ?), et médicinales (10), comme *xgaá tsi nxabo* (*Harpagophytum procumbens*).

⁶ Dqãe Qare est une ancienne ferme d'élevage, qui a été achetée en 1993 à la demande du KDT avec l'aide de fonds européens (SNV) pour les communautés san de D'kar. À la fin des années 1990, la ferme a été transformée en parc animalier, géré par le Kuru D'kar Trust (une branche de la KFO) (BERG, 2001 : 35-38). Le parc se situe dans le bloc de fermes de Ghanzi, à une vingtaine de kilomètres au sud-ouest de D'kar.

⁷ L'ensemble des lieux mentionnés par Coex'ae Bob ont été répertoriés sur la carte ci-contre. S'agissant de propriétés privées, les fermes n'ont pas été localisées précisément sur la carte. L'ensemble des lieux cités se trouvent dans le district de Ghanzi.

⁸ Chacal (*círí*) est l'un des principaux protagonistes des histoires naro. On le retrouve surtout dans les histoires relatives à la vie dans les fermes. Il y incarne en général le rôle de trickster, qui se joue des fermiers et des autres employés. Dans son analyse des mythes et des fables naro, Mathias Guenther (1989 : 129) interprète ce type de récits comme une façon de composer avec la situation d'oppression vécue sur les fermes, où la majorité des Naros ont, un jour ou l'autre, travaillé. Alors qu'eux-mêmes n'ont pas la possibilité de réagir ou de s'opposer directement à leur employeur, leurs récits illustrent une forme de « résistance passive » à l'oppression ressentie (GUENTHER, 1989 : 129). Les récits enregistrés dans les années 1970 par Mathias Guenther s'achèvent tous sur une scène où Chacal a le dernier mot. Ce n'est pas le cas dans le récit de Coex'ae Bob, dans lequel Chacal finit par être puni à mort pour ses tromperies.



(DAO: L. Baracchini; fonds topographique ombré: J. Monney; Crédits numériques et MNT: SRTM-30.)

⁹ *Huwa* est un terme naro signifiant histoire. Il est généralement utilisé pour désigner toutes formes de récits se déroulant dans les temps anciens. Il englobe sans distinction mythes, fables, contes et légendes historiques.

¹⁰ West et East Hanahai sont deux *settlements* établis au sud-ouest du bloc de fermes de Ghanzi (voir carte précédente). Coex'ae Bob et sa famille ont acquis des terres à proximité de East Hanahai pour leur bétail. Comme la ferme se situe à environ 100 kilomètres de D'kar, ils y emploient quelqu'un pour garder le bétail.

¹¹ Le Remote Area Development Programme, mis en place en 1978 (cf. chapitre II), inclut un programme appelé *livestock distribution scheme*, destiné à favoriser la diversification des ressources et l'amélioration des conditions de vies dans les régions paupérisées (BOTSWANA INSTITUTE FOR DEVELOPMENT POLICY ANALYSIS, 2003: 89). Ce plan prévoit entre autres l'octroi à tout adulte vivant dans un des *remote area dweller settlements* de cinq bovidés ou de quinze chèvres (BOTSWANA INSTITUTE FOR DEVELOPMENT POLICY ANALYSIS, 2003; MOREKI *et al.*, 2010). Selon un communiqué du Gouvernement du Botswana en 2009, 602 personnes avaient bénéficié jusqu'alors de la distribution de bétail. 2 300 bovidés et 2 018 chèvres avaient été distribués (HITCHCOCK, SAPIGNOLI & BABCHUK, 2011: 73).

En 2003, un rapport établi par le Gouvernement du Botswana sur la base de plusieurs travaux de recherche listait une série de problèmes observés dans l'application de ce programme d'aide, notamment parmi les

populations Basarwa de Ghanzi : un manque de pâturages disponibles à proximité des *settlements*, des conflits liés aux usages des sols, la présence de prédateurs, l'absence de moyens financiers pour assurer les soins et les services indispensables à l'élevage de bétail ou encore un nombre de têtes de bétail insuffisant pour que cela constitue une ressource économiquement viable (BOTSWANA INSTITUTE FOR DEVELOPMENT POLICY ANALYSIS, 2003 : 89-90).

¹² Éland du Cap [*Taurotragus oryx*] : une ferme avoisinante de D'kar a possédé durant un certain temps un éland domestiqué qui était gardé avec les chevaux.

¹³ Rooibrak est situé au sud-est du bloc de fermes. Dans le projet de développement élaboré par Childers et repris par Wily (voir chapitre II), il avait été prévu d'y implanter un *Land and water development areas*. Toutefois, en raison de l'absence d'eau potable, le *settlement* n'a jamais vu le jour (CHILDERS, STANLEY & RICK, 1982 : 6; HITCHCOCK, 2006). Aujourd'hui, les terres de Rooibrak sont parfois utilisées de manière informelle comme lieu de pâturage pour le bétail.

¹⁴ Un barky est au départ une marque de pick-up. Par extension, il est employé à D'kar pour désigner toutes les voitures présentant une plage arrière ouverte, telle que celle visible à la page 301.

¹⁵ En plus de ces cinq types de perles, Coex'ae Bob utilise également des graines de *qg'abe* (*Combretum hereroense*), de *nxāe* (*Citrulus lanatus*), de *tc'uri* (*Ximenia americana*) et de *ntcāa tcee* (*Bauhinia petersiana*). La plupart du temps ces perles à base de végétaux ne sont pas utilisées seules, mais en alternance avec des perles d'œufs d'autruche ou des perles de verre de couleur. Avant de rejoindre le projet d'art, Coex'ae Bob réalisait et vendait des bijoux réalisés à partir d'œufs d'autruche. Aujourd'hui, ses quatre filles ont repris la pratique. La production et la vente de ces objets constituent ainsi depuis de nombreuses années une activité régulière de la famille Bob, principalement mais non exclusivement une activité de femmes et une ressource économique importante. Les colliers, les bracelets, les pagnes et les sacs décorés sont des sujets très présents dans les tableaux de Coex'ae Bob (près de 15%) ; très souvent ils sont également associés à des femmes, voire directement à elle-même ou à ses proches, comme dans la peinture *My mother and sister, rope plant and pot*.

¹⁶ En naro, le terme *kg'om* [*Grewia sp.*] est un terme générique, à l'intérieur duquel sont distinguées trois variétés différentes : les *kg'om* masculin, *qàbè*, les *kg'om* féminin, *dcéné* et les *qhùru*. Bien que cette distinction à l'intérieur des *kg'om* soit fréquente à D'kar, et qu'elle soit répertoriée dans le dictionnaire naro-anglais (VISSER, 2001 : 234-235), dans les listes existantes des plantes comestibles utilisées par les Naros (STEYN, 1981 : 12; BARNARD, 1985), seul le terme générique *kg'om* est répertorié en tant que *Grewia flava*. Au cours de ce terrain, l'arbre *qhùru* n'a pas pu être vu. D'après Coex'ae Bob, les baies de *qhùru* sont très sucrées et ne possèdent qu'une seule graine, alors que *dcéné* et *qàbè* en possèdent deux. Les baies de *qhùru* et *dcéné* peuvent être utilisées pour la préparation de bières artisanales. Le bois des trois sortes de *kg'om* est très apprécié et peut être utilisé pour fabriquer des cannes ou en tant que foret rotatif pour percer les trous dans les perles à base d'œufs d'autruche. Le bois de *qàbè* et de *qhùru* peut également servir à fabriquer des arcs (voir aussi : ELLERY & ELLERY, 1997 : 118-119; PALGRAVE, 1997 : 570; ROODT, 1998b : 74-79; LEFFERS, 2003 : 115; VAN WYK *et al.*, 2014 (2000) : 165). Les observations effectuées n'ont pas permis de déterminer avec certitude si *dcéné* et *qàbè* correspondent à deux variétés différentes de *Grewia* (respectivement *Grewia flava* et *Grewia bicolor*), ou s'il s'agit de distinctions opérées à l'intérieur des *Grewia flava*.

¹⁷ À l'instar de *dcùrù* (*Vangueria sp.*), les plantes représentées par Coex'ae Bob sont souvent associées à des usages multiples. Ainsi, par exemple Coex'ae Bob utilise l'arbre *xanà* (*Acacia erioloba*) à la fois pour ses graines, qu'elle emploie comme perles dans son artisanat, pour ses cosques qu'elle porte parfois directement en pendentif (en bougeant, les graines à l'intérieur de la cosse produisent un son léger), et pour ses racines qui peuvent être utilisées pour soigner le rhume ou aussi, en raison de leur mauvaise odeur, pour chasser les mauvais esprits. Par ailleurs, il est aussi possible de cueillir sur les *xanà* une sorte de chenille comestible, appelée *nqo*.

¹⁸ *Harpagophytum procumbens*, communément appelé la « griffe du diable », est une plante médicinale largement répandue au Botswana, en Namibie et en Afrique du Sud. Les tubercules sont utilisés par les

Naros et par d'autres populations san (notamment les Ju/'hoansi) pour soigner de très nombreux problèmes de santé tels que manque d'appétit, fatigue, douleurs menstruelles, douleurs de poitrine, problèmes de reins, problèmes de digestion, etc. (BARNARD, 1985 : 54 ; ROODT, 1998a : 132-134 ; VAN WYK & GERICKE, 2007 (2000) : 146 ; LEFFERS, 2003 : 121 ; KIRBY, 2013 : 321). Dans les années 1960, après plusieurs études du tubercule, *Harpagophytum procumbens* a commencé à être utilisé par l'industrie pharmaceutique en Allemagne. L'efficacité de la plante notamment contre les rhumatismes et l'arthrite a suscité un engouement rapide, qui va faire exploser dans les années 1990 le volume d'exportation de la plante. Au début des années 2000, *Harpagophytum procumbens* était la troisième plante médicinale d'Afrique la plus utilisée en Allemagne, engendrant un chiffre d'affaires d'environ 30 millions (STROHBACH & COLE, 2007 : 9). Au Botswana, l'exportation commerciale a débuté dans les années 1970 (COLE & DU PLESSY, 2002 : 9). Afin de protéger la plante d'un risque de surexploitation, le Gouvernement du Botswana a inscrit *Harpagophytum procumbens* sur la liste protégée par le Agricultural Resources Conservation Act de 1977. En 2000, *Harpagophytum procumbens* était pour le Botswana la seule plante dont la cueillette, le commerce et l'exportation étaient régulés par l'Agricultural Resources Board (CASSIDY, 2000 : 25 ; RAIMONDO & DONALDSON, 2002). Les permis de cueillir sont délivrés à un individu qui peut ensuite étendre l'autorisation de cueillir à d'autres personnes. Ils sont soumis à un quota annuel de 50 kg de tubercules qui doivent être cueillis sur une période de un à deux mois entre avril et août (VELEPINI & PERKINS, 2008 : 80). Contrairement à la Namibie, où l'on estime que 10 000 à 15 000 personnes dépendent de la vente de la griffe du diable pour vivre (COLE & DU PLESSY, 2000 : 9 ; STROHBACH & COLE, 2007 : 7), en 2002, Raimondo et Donaldson (2002 : 5) indiquaient dans un rapport destiné à évaluer la nécessité d'inscrire *Harpagophytum procumbens* dans la liste de la Convention internationale sur le commerce des espèces protégées (CITES), qu'au Botswana : «*seul un petit nombre de villages cueillent la griffe du diable, car le faible revenu généré par cette activité n'a de valeur que pour les communautés rurales pauvres et les plus marginalisées*» (traduction de l'auteure). À D'kar, bien que la cueillette et la vente de cette plante constituent bel et bien une source de revenu pour certains, cela semble néanmoins occuper une place bien plus marginale. Je n'ai pas rencontré de personnes qui dépendaient uniquement, ni même principalement, de cette ressource pour vivre. Coex'ae Bob m'a dit avoir possédé un certain temps une telle licence et avoir également cueilli à quelques occasions pour d'autres personnes possédant des licences. Toutefois, cela ne lui a jamais permis d'assurer un revenu, en raison notamment du fait que les personnes avec une licence de cueillette ne possèdent pas forcément de licence de commercialisation et d'exportation. Il lui est par conséquent arrivé de cueillir des tubercules et de les stocker, mais de les voir pourrir avant de pouvoir être vendues, le transfert au revendeur étant trop long.

¹⁹ Un certain nombre des plantes que Coex'ae Bob liste parmi ses plantes favorites ne se trouvent actuellement pas à proximité de D'kar, ou alors pas dans des zones accessibles. Elle-même avait l'habitude de les cueillir lorsqu'elle vivait avec ses grands-parents du côté de Chobokwane (à environ 150 kilomètres au sud-ouest de D'kar). Malgré un passage à Chobokwane en 2014 avec Coex'ae Bob, quelques plantes, telles que *c'iri* et *xòro*, n'ont pas pu être vues. Il s'agit respectivement d'une racine et d'un bulbe, consommés une fois cuits. D'après la liste des plantes connues et utilisées par les Naros inventoriées par Steyn (1981) et Barnard (1985), incluant les noms vernaculaires, et en m'appuyant sur les descriptions que Coex'ae m'a données de ces deux plantes, il est possible de supposer, mais sans certitude, que *c'iri* corresponde à *Vigna dinteri* (*iri*) et que *xòro* puisse être *Babiana hypogea* (*g/loro*). En revanche, rien ne permet clairement d'identifier *dxão* [n.d.], *ncãoghara* [n.d.], *qàra* [n.d.] et *xgaa nxabo* [n.d.]. D'après Coex'ae Bob, *dxão* et *ncãoghara* sont deux tubercules comestibles du même type que *q'aru* [*Ceropegia multiflora*]. *Ncãoghara* est mangé cru et contient beaucoup d'eau. *Qàra* et *xgaa nxabo* sont consommés pour leurs fruits.

²⁰ La relation établie par Coex'ae Bob entre les caméléons, les lézards et la mort est sans doute à mettre en lien avec une histoire enregistrée à D'kar en 1966 par Mathias Guenther (1989 : 52) :

«*Certains racontent que Lune avait envoyé Lézard sur terre, du ciel, sur la terre, pour dire aux gens que tous ceux qui meurent sur terre ne mourront pas pour toujours. Parce que Lièvre avait entendu le message et qu'il était plus rapide que Lézard, il dépassa Lézard et dit aux gens : "Lune dit que tous ceux qui sont sur terre mourront pour toujours." Quand Lézard arriva, il donna le bon message aux gens.*

Mais, comme les premiers mots leur étaient arrivés avant, ils ont eu une plus grande "force" (impact). C'est pourquoi ils ont cru au premier message.»

Cette histoire est une variante de l'histoire de la hase et de la lune, largement répandue parmi les populations Khoisan et Bantu d'Afrique australe (GUENTHER, 1989: 50-51, 1999: 126-145). Sigrid Schmidt (2013: 334-338) a recensé au total plus d'une centaine de versions de cette histoire enregistrées aussi bien chez les Naros, que les Nama, les Damara ou encore les Kua (SCHMIDT, 1989, 2: 63-70, 2013: 334-338; GUENTHER, 1999: 128). L'histoire raconte comment la Hase, chargée par la Lune (qui dans l'histoire est un personnage masculin) de transmettre aux humains le message qu'ils sont immortels, va transformer le message et leur dire au contraire qu'ils doivent mourir.

«La Lune envoya un jour la Hase pour dire aux gens que : "Lorsque je meurs, ils doivent mourir, et lorsque je nais, ils doivent aussi renaître." Et il l'envoya avec ce message. Mais les gens ont commencé à se moquer d'elle et elle se fâcha.

Alors elle leur dit : "Si vous mourez, vous devez mourir pour toujours." Et ils dirent : "Quoi ?" Et la Hase rit et répéta : "Si vous mourez, mourez pour toujours."

Et ensuite, il vint et elle vint et la Lune lui demanda : "Qu'est-ce que tu leur as dit ?" et la Hase répondit : "Je leur ai annoncé que tu avais dit qu'ils devaient mourir pour toujours." Et il [la Lune] prit un œuf et en frappa les lèvres de la Hase. C'est pourquoi elle porte maintenant cette coupure (toara). Il la frappa et dit : "Pourquoi as-tu dit des mots que je n'ai pas dits ? Pourquoi as-tu menti ?"

C'est ce que l'on raconte. La Hase chauffa alors une couverture et lui dit : "Laisse-moi réchauffer cette couverture pour te réchauffer."

Et une fois la couverture brûlante, elle la lança à sa face. Il essaya de l'enlever de son visage, mais ne réussit à enlever qu'une seule partie. L'autre resta et couvre encore aujourd'hui une partie de la Lune. C'est pourquoi tu vois maintenant sa face couverte et sèche » (Coex'ae Bob, juin 2017).

Selon Mathias Guenther (1989: 52), la version dans laquelle le messager n'est plus la Hase mais le Léopard, qui arrive trop tard pour le délivrer, est dérivée d'un mythe similaire circulant parmi les populations bantoues. Dans certaines versions, le Léopard est un caméléon (GUENTHER, 1989: 52; SCHMIDT, 2013: 334-335). Coex'ae Bob n'a jamais explicité de lien entre cette histoire et la peur que les lézards ou les caméléons ne soient porteurs de nouvelles funèbres et elle m'a dit ne pas connaître de mythe sur les caméléons ou les lézards. Toutefois, alors qu'au sein d'autres groupes san, tels que les /Gui et les //Gana (TANAKA & SUGAWARA (éd.), 2010: 18), aucune croyance ou pratique particulière n'a été reportée vis-à-vis de ces deux animaux, à D'kar, il semblerait qu'ils soient effectivement générateurs de peurs. Durant cette étude, j'ai ainsi retrouvé à plusieurs reprises des caméléons morts et empalés sur les épines d'un arbre, le plus souvent après avoir été tués à coup de fronde par les enfants.

²¹ À ma connaissance, il n'existe pas de travaux d'identification des diverses sortes de lézards reconnues parmi les populations naro. Les deux types de lézards auxquels Coex'ae Bob fait référence, à savoir *horí* et *nxano*, n'ont pas pu être formellement identifiés. D'après le dictionnaire naro-anglais (VISSER, 2001: 225), les *nxano* appartiennent à la famille des Scincidae. Les *horí* et les *nxano* ne comprennent ni les geckos (lézards appartenant à la famille des Gekkonidae), ni les varans (*Varanus sp.*), ni les agamas (genre de sauriens de la famille des Agamidae).

Annexes

Annexe 1 - Liste des plantes mentionnées dans le texte

Nom Naro	Nom Latin	Références
Cãa	<i>Kedrostis sp. ?</i>	Leffers, 2003 : 131-132 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 128-129 ; Hyde, Wursten, Ballings 2018 : <i>Kedrostis foetidissima</i>
Càm	<i>Tylosema esculentum</i>	Barnard, 1984 ; Biesele, 1985 ; Leffers, 2003 : 189-190 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 26-27 ; Roodt, 2011 : 57 ;
Cguì	<i>Tylosema esculentum</i>	Barnard, 1984 ; Biesele, 1985 ; Leffers, 2003 : 189-190 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 26-27 ; Roodt, 2011 : 57 ;
C'iri	<i>Vigna dinteri ?</i>	Barnard, 1985 : 59
Dcùrù	<i>Vangueria sp. ?</i>	Van Wyk, Van Wyk & Van Wyk, 2000 : 313 ; Leffers 2003 : 191 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 58-59 ; Festus, 2016 ; Hyde, Wursten, Ballings 2018 : <i>Vangueria randii</i> subsp. <i>randii</i> ;
Dqùbi	<i>Pentarrhinum insipidum ?</i>	Leffers, 2003 : 158 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 76-77 ; Bester, 2008 : <i>Pentarrhinum-insipidum</i>
Dxão	<i>n.d.</i>	
Kãa	<i>Acanthosicyos naudianus</i>	Steyn, 1981 : 8 ; Fox & Norwood Young, 1982 : 165-166 ; Rooyen et al., 2001 : 146-147 ; Leffers, 2003 : 25-26 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 34-35 ; Heath & Heath, 2009 : 236 ; Tanaka & Sugawara, 2010 : 40
Kg'om	<i>Grewia sp.</i>	Barnard, 1985 ; Ellery & Ellery, 1997 : 118-119 ; Palgrave, 1997 : 570 ; Roodt, 1998b : 75-79 ; Van Wyk, Van Wyk & Van Wyk, 2014 (2000) : 165 ; Leffers, 2003 : 115 ;
Khuuts'u	<i>Terfezia pfeilii</i>	Barnard, 1985 : 59 ; Leffers, 2003 : 185
Ncãoghara	<i>n.d.</i>	

ANNEXES

Nom Naro	Nom Latin	Références
Ncòné	<i>Boscia albitrunca</i>	Barnard, 1985 : 51 ; Roodt, 1998b : 28 et suiv. ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 102-103
Ntcãa tcee	<i>Bauhinia petersiana subsp. Macrantha</i>	Barnard, 1985 : 51 ; Tanaka, 1998 (1976) ; Palgrave, 1997 : 283-4 ; Leffers, 2003 : 40-1 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 20-21 ; Tanaka & Sugawara, 2010 : 40 ;
Nxãe	<i>Citrus lanatus</i>	Steyn, 1981 : 10 ; Barnard, 1985 : 51 ; Leffers, 2003 : 60 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 38-39 ; Heath & Heath, 2009 : 237 ; Kirby, 2013 : 161 ;
Nxam	<i>Cucumis kalaharensis</i>	Steyn, 1981 : 11 ; Barnard, 1985 : 52 ; Leffer, 2003 : 83 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 84-5
Nxoru	<i>Aloe zebrina</i>	Steyn, 1981 : 8 ; Barnard, 1985 : 50 ; Tanaka, 1998 (1976) ; Leffers, 2003 : 31
Nxùù	<i>Walleria nutans</i>	Steyn, 1981 : 20 ; Barnard, 1985 : 59 ; Guenther, 1986 : 148 ; Leffers, 2003 : 192-193
Qàra	<i>n.d.</i>	
Q'are	<i>Vigna sp. ?</i>	Steyn, 1981 : 20 ; Barnard, 1985 : 59 ; Roodt, 2011 : 94 ;
Q'aro	<i>Commiphora africana ?</i>	Palgrave, 1997 : 357-358 ; Leffers, 2003 : 70-71 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 237 + 240 + 290 ; Hyde, Wursten, Balling et al., 2018 : <i>Commifora africana</i>
Q'aru	<i>Ceropegia multiflora subsp. tentaculata</i>	Silberbauer, 1981 : 84 ; Barnard, 1985 : 50 ; Leffers, 2003 : 53-54 ; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 82-83 ;
Qg'abe	<i>Combretum hereroense</i>	Pelgrave, 1977 : 668 ; Roodt, 1998b : 100-101 ; Van Wyk, Van Wyk & Van Wyk, 2014 (2000) : 90 ; Leffers, 2003 : 67 ; Gutteridge & Reumerman, 2011 : 682 ;

Nom Naro	Nom Latin	Références
Qg'ui	<i>Asparagus sp.</i>	Turton, 1988 : 122-3; Roodt, 1998a : 34-35; Heath & Heath, 2009 : 346-7
Tcai tsi nqane	<i>Cephalocroton mollis ?</i>	Leffers, 2003 : 52
Tcg'aro	<i>Ziziphus mucronata</i>	Steyn, 1981 : 20; Barnard, 1985 : 59; Guenther, 1986 : 148; Palgrave, 1997 : 550-1; Roodt, 1998b : 90-91; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 152-153; Leffers, 2003 : 197;
Tcg'aù	<i>Talinum crispatulatum</i>	Barnard, 1985 : 59; Rooyen et al., 2001 : 130-1; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 76-77; Kirby, 2013 : 217; Leffers, 2003 : 182;
Tc'uri	<i>Ximenia americana</i>	Barnard, 1985 : 59; Guenther, 1986 : 148; Leffers, 2003 : 195; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 60-1; Gutteridge & Reumerman, 2011 : 670-1; Shapi et al, 2009
Tciika tcamku	<i>Kleinia longiflora ?</i>	Leffers, 2003 : 133; Rooyen et al., 2001 : 202-203; Kirby, 2013 : 140; Hyde, Wursten, Balling et al., 2018 : Kleinia longiflora
Xanà	<i>Acacia erioloba</i>	Steyn, 1981 : 7; Barnard, 1985 : 50; Ellery & Ellery, 1997 : 83; Pelgrave, 1997 : 235; Roodt, 1998b : 156-159; Leffers, 2003 : 17-8; Van Wyk & Gericke, 2007 (2000) : 284
Xane	<i>Grewia flavescens</i>	Steyn, 1981 : 13; Barnard, 1985 : 54; Palgrave, 1997 : 571; Gutteridge & Reumerman, 2011 : 673-6.
Xgaa nxabo	<i>n.d.</i>	
Xgaá tsi nxabo	<i>Harpagophytum procumbens</i>	Barnard, 1985 : 54; Roodt, 1998a : 132-134; Leffers, 2003 : 121; Heath & Heath, 2009 : 181; Kirby, 2013 : 321
Xòro	<i>Babiana hypogea</i>	Steyn, 1981 : 9; Barnard, 1985 : 51; Van Wyk and Gericke, 2007 (2000) : 82
Xùu-xuua	<i>Kalanchoe lanceolata</i>	Barnard, 1985 : 55; Leffers, 2003 : 131; Heath & Heath, 2009 : 122

Annexe 2 - Liste des espèces animales mentionnées dans le texte

Nom naro	Traduction	Nom latin
MAMMIFÈRES		
buu ncõose	ratel	<i>Mellivora capensis</i>
cáò	buffle	<i>Syncerus caffer</i>
cěã	gnou	<i>Connochaetes taurinus</i>
cgóò	oryx	<i>Oryx gazella</i>
círí	chacal	<i>Canis mesomelas</i>
dqãe	steenbok	<i>Raphicerus campestris</i>
dùù	éland du Cap	<i>Taurotragus oryx</i>
gàì	grand koudou	<i>Tragelaphus strepsiceros</i>
gàm	lion	<i>Panthera leo</i>
ghòè	vache, taureau	<i>Bos taurus</i>
ncãò	duiker	<i>Sylvicapra grimmia</i>
ncùútshàa	hyène	<i>Hyaena brunnea</i>
nqabè	girafe	<i>Giraffa camelopardalis</i>
nqoe	porc-épic	<i>Hystrix africae australis</i>
piri	chèvre	<i>Capra hircus</i>
tcaí	springbok	<i>Antidorcas marsupialis</i>
tcgoà	éléphant	<i>Loxodonta africana</i>
xarú	lycaon	<i>Lycaon pictus</i>
OISEAUX		
cari	caille, francolin, pterocle ? ¹¹⁰	<i>Coturnix delegorguei</i> ? <i>Turnix sylvatica</i> ?
cgáné	pintade	<i>Numida meleagris</i>
cõose	chouette	Famille des strigidés
dtcau	outarde kori	<i>Ardeotis kori</i>

¹¹⁰ Il s'agit ici des identifications données par le dictionnaire naro-anglais (VISSER, 2001). On peut relever l'imprécision des traductions, pour les oiseaux et les insectes. S'il existe des traductions précises pour la plupart des mammifères, en revanche les connaissances et les termes vernaculaires rattachés aux oiseaux et aux insectes parmi les populations naro n'ont à l'heure actuelle pas donné lieu à un véritable travail de documentation.

Nom naro	Traduction	Nom latin
MAMMIFÈRES		
ghòè xanese	aigrette	<i>Egretta sp.</i>
kg'aà-kg'aràse	barbican, cratérope ?	<i>Lybius leucomelas ; Turdoides bicolor ?</i>
qõá-qõáse	oedicnème tachard	<i>Burhinus capensis</i>
INSECTES		
hōrí	lézard	<i>non déterminé</i>
nqaró	caméléon	<i>Chameleo dilepis</i>
nxano	lézard de la famille des Scincidae	<i>Scincidae sp.</i>
xg'ári	scorpion	<i>non déterminé</i>

Annexe 3 - Articles de presse issus des archives du Kuru Art Project (journal inconnu)

REVIEW

No compromise on colour

REVIEW/ART VISIONS AND REVISIONS: EXHIBITION OF RECENT SCULPTURE BY JACKSON HLONGWANI AND PAINTINGS BY SIX N'HARO ARTISTS FROM BOTSWANA (Newtown Galleries, Market Precinct)

METROPOLITAN minds tend to archaeologise the San, says Newtown director Ricky Burnett. To all intents and purposes they have been embalmed in their history and it is tempting to eulogise when speaking of them. One is aware of the brutal destruction of this people and their culture, but Burnett believes the San are also real contemporary people and this is what this exhibition is largely about.

He has assembled a collection of paintings by contemporary artists who live and work at D'Kar in northern Botswana. The Kuru Development Trust has been involved with the San of D'Kar for about eight years. A few years ago the trust took a group to the Teodilo Hills to see rock paintings. The paintings on exhibit are a consequence of that visit. The trust has gone to some lengths

to supply only materials and support for the project, and has studiously avoided educating and guiding the artists. There seems to be an almost Victorian sensibility to acts of political correctness — they are so narrowly didactic. Inspiring interest in history and a cultural project is acceptable intervention, providing educational input is not.

But whatever the moral issues, the exercise has been successful in that the paintings are remarkable.

Some of the imagery does recall "classical Bushman art", but for the most part the sources are eclectic rather than classical and in some cases the references are thoroughly contemporary.

Burnett is inclined to view the work as postmodern, but it lacks the essential self-consciousness. There is, however, sly humour in Men's Trousers by Nxaedon. But she sets this aside when dealing with Scarification. In her hands it becomes a

contemporary and cognitive study of ancient ritual.

Overall, it is the uncompromised colour that dominates. Here there has been no intervention, the colour is pure — unmixed and unsoftened. It literally sings. In the shared order of a joint painting, Aprons and Veld Food by artists Conxai and Dada, ritual space comes alive with the movement of colour.

The exhibition should be viewed as

a whole, from the upper gallery, where one can look down on the monumentality of Hlungwani within the circle of colour. That way one becomes part of the dialogue, and the visions and revisions make perfect sense.

Hlungwani's sculpture, some of it not fully released from its quadrangular shapes, is ranged around a towering Christ figure. In spite of the hype that surrounds the visionary and his work, one still finds the conviction that characterised his earlier work. He still works around themes of resurrection but his sculpture seems stiller now. Bearing in mind the work of the San artists, resurrection is not an inappropriate theme for this exhibition.

ANTHEA BRISTOWE

□ Adrian Hadland reviews By The Sword on Page 14.

(BRISTOWE, 1992)

★ FINE ARTS ★

CONTEMPORARY BUSHMAN ART

The Newtown Gallery

WHAT is the definition of Bushman art? Weathered paintings on inaccessible cave walls; vestiges of ancient rituals; tourist attractions, are what spring to mind.

This is what we are used to thinking. But the exhibition of works by contemporary San painters from the D'kar district in Botswana — part of the

Visions and Revisions exhibition — tells a very different story. These artists have had access to facilities and materials through the Kuru Development Trust, which aims to empower the San people in various ways, artistic expression being one of them.

The flatness of traditional Bushman rock paintings is a feature of these works, which offer a fitting backdrop to Jackson Hlungwani's sculptures in the spacious Gallery. All are two dimensional, and the design element is very strong. The most remarkable factor is the highly sophisticated use of colour in the paintings.

The exhibition is part of a conscious attempt to get away from the "archeological" approach to Bushman art. Faced with this exhibition, it is easy to do so. The works are vibrant and astonishingly modern, considering that the artists are rural people, for some of whom the exhibition offered the opportunity of a first-ever visit to a city. — **Michele Witthaus**

(WITTHAUS, 1992)

Glossaire des acronymes

HIVOS	Humanistic Institute for Development Cooperation
KDT	Kuru Development Trust
KFO	Kuru Family of Organisations
NMAG	National Museum and Art Gallery
SASI	South African San Institute
SNV	SNV Netherlands Development Organisation
WIMSA	Working Group of Indigenous Minorities in Southern Africa

Crédits photographiques

Tous les crédits photographiques appartiennent à Leïla Baracchini à l'exception des photographies suivantes :

Kuru Art Project : p. 53 (peinture) ; p. 131 ; p. 133 ; p. 249 ; p. 255 ; p. 262 (image du centre) ; p. 271 ; p. 306-307 ; p. 319 (image du haut) ; p. 320-321 ; p. 345 ; p. 357 ; p. 359.

Julien Monney : page de couverture ; p. 23-24 ; p. 52-53 ; p. 79-81 ; p. 93 ; p. 111 (peinture) ; p. 118 ; p. 123 ; p. 146 ; p. 173 ; p. 180 ; p. 190 ; p. 194 ; p. 197 ; p. 236-237 ; p. 242 ; p. 252-254 ; p. 257 ; p. 261 ; p. 262 (image de gauche) ; p. 270 ; p. 274-276 ; p. 279 ; p. 284-290 ; p. 293 ; p. 302 ; p. 304 ; p. 322-323 ; p. 346 ; p. 348 ; p. 354-356.

UCT Libraries, Special Collections Map Collection : p. 77

Droits de reproduction exclusifs de l'ensemble des peintures et des gravures reproduites dans cet ouvrage © Kuru Art Project.

Bibliographie

«Geographical notes», *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography*, 7(7), 1885, p. 455-465.

ABU-LUGHOD Lila,

«Writing against Culture», in FOX Richard (éd.), *Recapturing anthropology: Working in the present*, Santa Fe: School of American Research, 1991, p. 137-162.

ACHUTTI Luis Eduardo Robinson,

L'homme sur la photo: manuel de photoethnographie, Paris: Téraèdre, 2004.

ADAMS Kathleen M.,

— «More than an Ethnic Marker: Toraja Art as Identity Negotiator», *American Ethnologist*, 25(3), 1998, p. 327-351.

— *Art as politics: re-crafting identities, tourism, and power in Tana Toraja, Indonesia*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

ADORNO Theodor,

«L'essai comme forme», in ADORNO Theodor (éd.), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 1984 (1958), p. 5-29.

ANDERSON Charles John,

Lake Ngami; or, Explorations and discovery during four years of wanderings in wilds of South-Western Africa, Londres: Hurst & Blackett, 1856.

ANNUAL Colonial Reports,

Annual Report on the Social and Economic Progress of the People of Bechuanaland Protectorate, 1938, Londres: His Majesty's Stationery Office, 1939.

- ARNAL André Pierre, GESLIN Philippe,
Arnal, Geslin: anthropologie de l'atelier, catalogue de l'exposition Arnal/Geslin «Vue d'artiste-Vie d'atelier», Arsenal, Metz: Éditions Serge Domini, 2014.
- ASAD Talal,
 «The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology», in CLIFFORD James, MARCUS George (éd.), *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley & Los Angeles & Londres: University of California Press, 1986, p. 141-164.
- ATTANÉ Anne, LANGEWIESCHE Katrin, POURCEL Franck,
 — *Néoruraux: vivre autrement: expériences choisies en pays de Forcalquier*, Manosque: Le bec en l'air, 2004.
 — «La rhétorique photographique», *Ethnographique.org*, 16 [en ligne], <http://www.ethnographiques.org/2008/Attane,et-al.>, 2008.
- AUGER Emily E.,
The way of Inuit Art: Aesthetics and History in and Beyond the Arctic, Jefferson (Caroline du Nord) & Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- BAINES Thomas,
Explorations in South-west Africa: Being an account of a journey in the years 1861 and 1862 from Walvisch bay, on the western coast, to lake Ngami and the Victoria falls, Londres: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1864.
- BARACCHINI Leïla,
 — «Petite fabrique d'art au Kalahari ou de l'usage du concept d'artification en anthropologie», in GUERDAT Pamela, RÉRAT Melissa (éd.), *Conversations avec Nathalie Heinich (Neuchâtel, 19 septembre 2013)*, Neuchâtel: Alphil, 2015.
 — «Tableaux et titres: Les enjeux de la traduction dans un atelier d'art au Botswana», *L'Homme*, 233, 2020, p. 45-74.
 — «Becoming traditional: Contemporary San Art and the production of (non-) knowledge», *Ethnography* [en ligne], <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1466138120983845>, 2021.
- BARACCHINI Leïla (éd.),
Rêves de Kalahari: l'art du Kuru Art Project/Kalahari Dreams: The Art of the Kuru Art Project, Neuchâtel & Genève: L'Usage du Temps, 2014.

BARACCHINI Leïla, MONNEY Julien,

«Past images, contemporary practices: Re-use of rock art images in contemporary San art of Southern Africa», in DAVID Bruno, McNIVEN Ian (éd.), *Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

BARNABAS Shanade B.,

I paint therefore I am? An Exploration of Contemporary Bushman Art in South Africa and Its Development Potential, mémoire de master, University of KwaZulu-Natal, Afrique du Sud, 2009.

BARNARD Alan,

— *The perception and utilization of morama and other food plants by the Nharo of Western Botswana*, Edimbourg: Centre of African Studies, Edinburgh University, 1984.

— *A Nharo wordlist with notes on grammar*, Durban: Department of African Studies, 1985.

— «Some aspects of Nharo Ethnobotany», in VOSSEN Rainer, KEUTHMANN Klaus (éd.), *Contemporary Studies on Khoisan*, Hambourg: Helmut Buske Verlag, 1986, p. 55-81.

— «The Lost World of Laurens van der Post?», *Current Anthropology*, 30(1), 1989, p. 104-114.

— «Coat of Arms and the body politic: Khoisan imagery and South African national identity», *Ethnos*, 69(1), 2004, p. 5-22.

— «Kalahari revisionism, Vienna and the «indigenous peoples' debate», suivi de «Discussion: The concept of indigeneity», *Social Anthropology*, 14(1), 2006, p. 1-32.

— *Anthropology and the Bushman*, Oxford & New York: Berg, 2007.

BARRIENDOS Joaquín,

«Géopolitique de l'art mondial: la réinvention de l'Amérique latine comme région géo-esthétique», in GRENIER Catherine (éd.), *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris: Centre Pompidou, 2013 (2009), p. 217-222.

BARTHES Roland,

— «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.

— *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris: Gallimard & Seuil, 1980.

— «La mort de l'auteur». *Œuvres complètes III: Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Paris: Seuil, 2002 (1968), p. 40-45.

BATIBO Herman,

«Integration and ethnic identity: a critical dilemma for the minority language speakers in Botswana», in MAZONDE Isaac N. (éd.), *Minorities in the millenium: perspectives from Botswana*, Gaborone: Lightbooks, 2002, p. 89-96.

BAUDRILLARD Jean,

La violence faite aux images, Conférence «colloquium de l'ENS», Paris, 19 mai 2004 [en ligne], <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=255#> (consulté le 12 décembre 2016).

BAXANDALL Michael,

«Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects», in KARP Ivan, LAVINE Steven D. (éd.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington & Londres: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 33-41.

BECK Ulrich, WEHLING Peter,

«The politics of non-knowing: An emerging area of social and political conflict in reflexive modernity», in DOMÍNGUEZ RUBIO Fernando, BAERT Patrick (éd.). *The Politics of Knowledge*, Abingdon & Oxon: Routledge, 2012, p. 33-57.

BECKER Howard Saul,

— *Les mondes de l'art*, Paris: Flammarion, 2010 [1982].

— «Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme: tout (ou presque) est affaire de contexte», *Communications*, 71, 2001, p. 333-351.

BECKETT Samuel,

Cap au pire, Paris: Éditions de Minuit, 1991 [1983].

BÉLIARD Aude, EIDELIMAN Jean-Sébastien,

«Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique», in FASSIN Didier, BENSA Alban (éd.), *Les politiques de l'enquête: épreuves ethnographiques*, Paris: La Découverte «Recherches», 2008, p. 123-141.

BEN-AMOS Paula,

«Pidgin languages and tourist arts», *Studies in the anthropology of visual communication*, 4(2), 1977, p. 128-139.

BENETT Tony,

«Exhibition, Difference, and the Logic of Culture», in KARP Ivan, KRATZ Corinne A., SZWAJA Lynn, YBARRA-FRAUSTO Tomás (éd.),

- Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham & Londres : Duke University Press, 2006, p. 46-69.
- BENJAMIN Walter,
Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940), traduit par Jean Lacoste, Paris : Le Cerf, 1989.
- BERG VAN DE Elvia,
 «At Dqae Qare Game Farm in Ghanzi», in ROZEMEIJER N. (éd.), *Community-Based tourism in Botswana: The SNV experience in three community-tourism projects*, Gaborone : SNV/IUCN CBNRM Support Programme, Botswana, 2001, p. 35-46.
- BERLO Janet Catherine,
 «Drawing (Upon) the Past: Negotiating Identities in Inuit Graphic Arts Production.», in PHILLIPS Ruth, STEINER Christopher (éd.), *Unpacking Culture: Art and commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley : University of California Press, 1999, p. 178-196.
- BERNSTEIN Bruce, RUSHING Jackson W. (éd.),
Modern by tradition: American Indian painting in the studio style, Santa Fe : Museum of New Mexico, 1995.
- BESTER S.A.,
PlantZAfrica, South African National Biodiversity Institute: Species information: Pentarrhinum insipidum [en ligne], 2008, <http://pza.sanbi.org/pentarrhinum-insipidum> (consulté le 21 mars 2017).
- BEYER Andreas,
 «Introduction», in BEYER Andreas, MENGONI Angela, VON SCHÖNING Antonia (éd.), *Interpositions: montage d'images et production de sens*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 9-15.
- BIESELE Megan, HITCHCOCK Robert K.,
The Ju'hoan San of Nyae and Namibian Independence, New York & Oxford : Berghahn Books, 2011.
- BIESELE Megan *et al.*,
The past and future of !Kung ethnography: critical reflections and symbolic perspectives: essays in honour of Lorna Marshall, Hambourg : Helmut Buske, 1986.
- BIESELE Megan *et al.*,
 «Hunters, Clients and Squatters: The Contemporary socioeconomic Status of Botswana Basarwa», *African Study Monographs*, 9(3), 1989, p. 109-151.

BLAIS Hélène,

Mirages de la carte : l'invention de l'Algérie coloniale, XIX^e-XX^e siècle, Paris : Fayard, 2014.

BLEEK Dorothea,

— *The Naron : a Bushman tribe of the Central Kalahari*, Cambridge : Cambridge University Press, 1928.

— « Beliefs and customs of the /Xam Bushmen. Pt. 6. Rain-making », *Bantu studies*, 7, 1933, p. 375-392.

BLEEK Dorothea F.,

A Bushman dictionary, New Haven [Conn.] : American oriental society, 1956.

BLEEK, Wilhlem H.I., et LLOYD Lucy C.,

Bushman Folklore, Londres : George Allen & company, 1911.

BLUNDELL G.,

« Some Aspects Concerning Rock Art and National Identity in South Africa », in *The Proceedings of the Khoisan Identities and Cultural Heritage*, Le Cap : The Institute for Historical Research (UWC), 1998, p. 153-156.

BOLAANE Maitseo M. M.,

« San Cross-border Cultural Heritage and Identity in Botswana, Namibia and South Africa », *African Study Monographs*, 35(1), 2014, p. 41-64.

BOLAANE Maitseo M. M., SAUGESTAD Sidsel,

« Research On, With, and By indigenous peoples – Reflections on Research Ethics, Local Strategies and International Engagement », in SKÖLD Pieter, BOLAANE Maitseo M. M., SANDSTRÖM Moa (éd.), *Under the same sun*, Umeå : VaartoeCeSam, Umeå University, 2015, p. 167-190.

BOLLIG Michael *et al.*,

At the Crossroads : The Future of a Development Initiative. Evaluation of KDT, Kuru Development Trust, Ghanzi and Ngamiland Districts of Botswana, La Haye : HIVOS, 2000.

BOSREDON Bernard,

« Les titres de Magritte : surprise et convenance discursive », *Linx*, 47, 2002, p. 43-54.

BOTSWANA INSTITUTE FOR DEVELOPMENT POLICY ANALYSIS,

Report on the Review of the Remote Area Development Programme (RADP), Ministry of Local Government, Republic of Botswana, 2003.

- BOWER Nathan *et al.*,
 «Nutritional Evaluation of Marama Bean (*Tylosema esculentum*, Fabaceae):
 Analysis of the Seed», *Economic Botany*, 42(4), 1988, p. 533-540.
- BREGIN Elana, KRUIPER Belinda,
Kalahari Rain Song, Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press, 2004.
- BRODY J. J.,
Indian painters & White Patrons, Albuquerque: University of New
 Mexico, 1971.
- BROKENSHA David, WARREN Dennis Michael, WERNER Oswald (éd.),
Indigenous knowledge systems and development, Washington D.C.:
 University press of America, 1980.
- BROWN Maude,
 «Sans titre», in PÔLE INTERNATIONAL DE LA PRÉHISTOIRE et RUP'ART
 (éd.), *Créer pour exister: Les artistes San du Kalahari = Art for
 Existence: San Artists of the Kalahari*, [catalogue de l'exposition
 «Créer pour exister» à l'Espace LATELIER, Montignac, du 29 juillet
 au 5 septembre 2008], Les Eyzies de Tayac: Pôle international de la
 préhistoire; RUP'ART, 2008, p. 15-18.
- BROWN Pieter,
 — «Art Project», in *Kuru Development Trust: Progress report
 1992/1993*, D'kar: Kuru Development Trust, 1994, p. 30-32.
 — «The Kuru Art & Cultural Projects – a brief history», in
 MEYER Catharina, MASON Tamar, BROWN Pieter (éd.), *Contemporary
 San Art of Southern Africa. Kuru Art Project of D'kar, Botswana*,
 D'kar: Kuru Art Project, 1996.
 — «Reflections over twenty years», in BARACCHINI Leïla (éd.), *Rêves de
 Kalahari: L'art du Kuru Art Project = Kalahari Dreams: The Art of the
 Kuru Art Project*, Neuchâtel & Genève: L'Usage du Temps, 2014, p. 28-31.
- BUNTMAN Barbara,
 «Selling with the San: representations of Bushman people and artefacts
 in South African print advertisements», *Visual Anthropology*, 8(1),
 1996, p. 33-54.
- BUZELIN Hélène,
 — «La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances»,
Meta, 49(4), 2004, p. 729-746.
 — «Unexpected Allies», *The Translator*, 11(2), 2005, p. 193-218.

CADUFF Carlo,

«Mind the gap: on the other side of knowing», in DILLEY Roy, KIRSCH Thomas G. (éd.), *Regimes of ignorance: anthropological perspectives on the production and reproduction of non-knowledge*, New York: Berghahn Books, vol. 29, 2015, p. 31-49.

CALLON Michel,

«Éléments pour une sociologie de la traduction: La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc», *L'Année sociologique*, 36, 1986, p. 169-208.

CAMPBELL Alec, ROBBINS Larry,

«Rock Art at Tsodilo», in CAMPBELL Alec, ROBBINS Larry, TAYLOR Michael (éd.), *Tsodilo Hills Copper Bracelet of the Kalahari*, East Lansing & Gaborone: Michigan State University Press, The Botswana Society, 2010, p. 94-115.

CASSIDY Lin,

CBNRM and Legal rights to resources in Botswana, Gaborone: IUCN/ SNV Netherlands Development Organisation Botswana, 2000.

CERTEAU Michel de,

L'écriture de l'histoire, Paris: Gallimard, 1975.

CHAPLIN Elizabeth,

«The convention of captioning: W. G. Sebald and the release of the captive image», *Visual studies*, 21(1), 2006, p. 42-53.

CHAPMAN James,

Travels in the interior of South Africa: Comprising fifteen years' hunting and trading: with journeys across the continent from Natal to Walvisch Bay, and visits to Lake Ngami and the Victoria Falls, Londres: Bell & Daldy, 1868.

CHENNELLS Roger, HARASEB Victoria, NGAKAEAJA Mathambo,

«Speaking for the San: Challenges for representative institutions», in WYNBERG Rachel, SCHROEDER Doris, CHENNELLS Roger (éd.), *Indigenous peoples, consent and benefit sharing: lessons from the San-Hoodia Case*, Dordrecht [etc]: Springer, 2009, p. 165-189.

CHILDERS Gary W.,

Report on the Survey/ Investigation of the Ghanzi Farm Basarwa Situation, Gaborone: Government Printer, 1976.

- CLIFFORD B.E.H.,
 «A Journey by Motor Lorry from Mahalapye Through the Kalahari Desert», *The Geographical Journal*, 73(4), 1929, p. 342-358.
- CLIFFORD James,
 — *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge Mass. & Londres: Harvard University Press, 1988.
 — «Traveling Cultures», in GROSSBERG Lawrence, NELSON Cary, TREICHLER Paula (éd.), *Cultural Studies*, New York: Routledge, 1992, p. 96-116.
- CLIFFORD James, MARCUS George E.,
Writing culture: the poetics and politics of ethnography, Berkeley & Los Angeles & Londres: University of California press, 1986.
- COLE Dave, DU PLESSY Pierre,
Namibian Devil's Claw (Harpagophytum spp.): a case study on benefit-sharing arrangements, Rapport non publié, 2001, [en ligne] <http://www.the-eis.com/data/literature/CRIAA%20Devils%20Claw%20Case%20Study.pdf> (consulté le 3 décembre 2017).
- COMAROFF John L.,
 «Reflections on the Colonial State, in South Africa and Elsewhere: Factions, Fragments, Facts and Fictions», *Social Identities*, 4(3), 1998, p. 321-361.
- COMAROFF John L., COMAROFF Jean,
Ethnicity, Inc, Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 2009.
- CONGREVE Susan, BURGESS John,
 «Remote art centres and Indigenous development», *Journal of Management & Organization*, 23, 2017, p. 803-820.
- COOMBE Rosemary J.,
 «Intellectual property, human rights, and sover-eignty: New dilemmas in international law posed by the recog-nition of indigenous knowledge and the conservation of biodi-versity», *Indiana Journal of Global Legal Studies*, 6, 1998, p. 59-116.
- COOPER Frederick, PACKARD Randall (éd.),
International development and the social sciences: essays on the history and politics of knowledge, Berkeley & Los Angeles [etc.]: University of California Press, 1997.

COUNCIL GHANZI DISTRICT, GHANZI DISTRICT DEVELOPMENT COMMITTEE, LANDS & HOUSING MINISTRY OF LOCAL GOVERNMENT,
Ghanzi District Development Plan: 1997-2003, Republic of Botswana, 1997.

COUSIN Saskia, DAKPOGAN Théodore,
«Des faïences de Gou. Art contemporain et vodun au Bénin», *Cahiers d'études africaines*, 56(223), 2016, p. 503-516.

CRAPANZANO Vincent,
— *Waiting: the whites of South Africa*, New York: Random House, 1985.
— «Hermes' dilemma: the masking of subversion in ethnographic description», in CLIFFORD James, MARCUS George E. (éd.), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley [etc.]: University of California press, 1986, p. 51-76.

CRAVEN Patricia, SULLIVAN Sian (éd.),
Inventory and review of ethnobotanical research in Namibia: first steps towards a central "register" of indigenous plant knowledge, Windhoek: National Botanical Research Institute, 2002.

CREWE Ema, HARRISON Elizabeth,
Whose Development? An Ethnography of Aid, Londres: Zed Books, 1998.

DAVISON Patricia,
«Museums and the reshaping of memory», in NUTTALL Sarah, COETZEE Carli (éd.), *Negotiating the past*, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 143-160.

DEBARY Octave, GERZ Jochen, GAUDIN Pierre,
La Ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz, Grâne: Créaphis, 2017.

DELEUZE Gilles,
Logique du sens, Paris: Éditions de Minuit, 1969.

DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique,
— «Introduction. Arts et appropriations transculturelles», in DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique (éd.), *L'art en transfert*, vol. 12. Paris: L'Herne, 2015, p. 159.
— *Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines*, Rome: Gangemi, 2017.

DERRIDA Jacques,
L'écriture et la différence, Paris: Seuil, 1967.

- DESAI Amit,
The Bushmen in Gantsi & D'kar: An evolution of conceptions of animals based on rock art, traditional folklore, and contemporary art as expressions of cultural identity, mémoire de license, Botswana, 1995.
- DIDI-HUBERMAN Georges,
Essayer voir, Paris : Éditions de Minuit, 2014.
- DILLEY Roy,
 «Reflections on knowledge practices and the problem of ignorance»,
Journal of the Royal Anthropological Institute, 16, 2010, p. 176-192.
- DILLEY Roy, KIRSCH Thomas G.,
Regimes of ignorance: anthropological perspectives on the production and reproduction of non-knowledge, New York : Berghahn Books, 2015.
- DORNAN Samuel Shaw,
Pygmies and Bushmen of the Kalahari: an account of the hunting tribes inhabiting the Great arid Plateau of the Kalahari Desert, Londres : Seeley Service, 1925.
- DOWSON Thomas,
 «Re-production and consumption: The use of rock art imagery in Southern Africa today», in SKOTNES Pippa (éd.), *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*, Cape Town : University of Cape Town Press, 1996, p. 315-321.
- DUBOW Saul,
Scientific Racism in Modern South Africa, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- DUFFEY A.,
 — «Pierneef and San rock art», *De Arte*, 66, 2002, p. 20-41.
 — «Erich Mayer, Walter Battiss and San rock art», *De Arte*, 74, 2006, p. 20-37.
- DUPRÉ Anne-Laure, DUPRÉ Christian,
 «Sur la route, un morceau de hasard», in BARACCHINI Leïla (éd.), *Rêves de Kalahari: l'art du Kuru Art Project = Kalahari Dreams: The Art of the Kuru Art Project*, Neuchâtel & Genève : L'Usage du Temps, 2014, p. 4-5.
- Eco Umberto,
L'œuvre ouverte, Paris : Seuil, 1965 (1962).

ELLERY Karen, ELLERY William,

Plants of the Okavango Delta: A field Guide, Durban : Tsaro, 1997.

ELLIS William,

Genealogies and narratives of San authenticities: The =Khomani San land claim in the southern Kalahari, Department of Anthropology and Sociology, University of the Western Cape, 2012.

ERIKSSON BAAZ Maria,

«Introduction: African Identity and the Postcolonial», in ERIKSSON BAAZ Maria, PALMBERG Mai (éd.), *Same and other: Negotiating African Identity in Cultural Production*, Stockholm : Nordiska Afrikainsitutet, 2001, p. 5-21.

ERRINGTON Shelly,

The death of authentic primitive art and other tales of progress, Berkeley : University of California Press, 1998.

FABIAN Johannes,

Time and the Other: How anthropology makes its objet, New York : Colombia University Press, 2002 (1983).

FABRE Daniel,

«“C’est de l’art!”: Le peuple, le primitif, l’enfant», *Gradhiva* [en ligne] (mis en ligne le 2 septembre 2012, consulté le 15 janvier 2013, <http://gradhiva.revues.org/1343>), 2009, p. 5-37.

FAUVELLE François-Xavier,

— «Des murs d’Augsbourg aux vitrines du Cap: cinq siècles d’histoire du regard sur le corps des Khoisan», *Cahiers d’Études africaines*, 39(155/156), 1999, p. 539-561.

— *Histoire de l’Afrique du Sud*, Paris : Seuil, 2006.

FAUVELLE-AYMAR François-Xavier,

L’invention du Hottentot: histoire du regard occidental sur les Khoisan (xv^e-xix^e siècle), Paris : Publications de la Sorbonne, 2002.

FESTUS Benjamin,

PlantZAfrica, South African National Biodiversity Institute: Species information: Vangueria esculanta [en ligne], 2016, <http://pza.sanbi.org/vangueria-esculenta> (consulté le 13 mars 2017)

FISHER John,

«Entitling», *Critical Inquiry*, 11(2), 1984, p. 286-298.

FISHER Laura,

— *Hope, Ethics and Disenchantment: a critical sociology inquiry into the Aboriginal art phenomenon*, Social Sciences and International Studies, University of New South Wales, 2012a.

— «The Art/Ethnography binary: post-colonial tensions within the field of Australian Aboriginal Art», *Cultural sociology*, 6(2), 2012b, p. 251-270.

FOLKART Barbara,

Le conflit des énonciations: traduction et discours rapporté, Candiatic : Les Éditions Balzac, 1991.

FOSTER Laura,

«Decolonizing Patent Law: Postcolonial Technoscience and Indigenous Knowledge in South Africa», *Feminist Formations*, 28(3), 2016, p. 148-173.

FOUCAULT Michel,

— *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

— *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

FOURIE Coral, MAUNICK Edouard J.,

Splinters from the fire = Eclats d'un feu, Pretoria: Protea Book House, 2000.

FOX Frances William, NORWOOD YOUNG Marion Emma,

Food from the veld: Edible plant of Southern Africa, Johannesburg & Le Cap: Delta Books, 1982.

GALTON Francis,

Narrative of an explorer in Tropical South Africa, Londres & New York & Melbourne : Ward, Lock & co, 1891.

GELL Alfred,

— *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

— «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology» in Jeremy Coote et Anthony Shelton (éd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, 2005 [1992], p. 40-66.

GESLIN Philippe,

— «Sur la «mémoire locale du développement»», in DELER Jean-Paul et al. (éd.), *ONG et développement: société, économie, politique*, Paris: Karthala, 1998, p. 227-235.

— *L'apprentissage des mondes: une anthropologie appliquée aux transferts de technologies*, Paris: Édition de la maison des sciences de l'homme [etc.], 1999.

GESLIN Philippe, BAUDIN Carole,

La piel del oro: ethno-fotographie des orpailleurs Amarakaeri = etno-fotografía de los mineros artesanales Amarakaeri, Le Locle: Éditions G d'Encre, 2016.

GIBSON Lorraine,

We don't do dots: aboriginal art and culture in Wilcannia, New South Wales, Wantage: Sean Kingston Publ, 2013.

GIRAUDO Rachel Faye,

Intangible heritage and tourism development at the Tsodilo World Heritage Site, Anthropology, UC Berkeley, 2011.

GOLLIFER Ann,

«The Kuru Art project, D'kar, Botswana», in MURRAY Barbara, PICTON John (éd.), *Transitions: Botswana, Namibia, Mozambique, Zambia, Zimbabwe, 1960: 2004: An exhibition presented by the Africa Centre*, Londres: Africa Centre, 2005, p. 110-112.

GOLLIFER Ann, EGNER Jenny,

Dada Coex'ae Qgam: I am one of a kind. I don't know why I was created, Gaborone: Eggsson books, 2011.

GOOD Ken

Review of Government Policy, Legal Assistance Centre, 2001.

GORDON Robert

— *The Bushman myth: the making of a Namibian underclass*, Boulder (Colo.) [etc.]: Wetsview Press, 1992a.

— «The making of the «Bushmen»», *Anthropologica* 34(2), 1992b, p. 183-202.

GRABURN Nelson H. H. (éd.),

— *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the Fourth World*, Berkeley: University of California Press, 1976a.

— «Introduction: Arts of the Fourth World», in GRABURN Nelson H. H. (éd.), *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the fourth world*, Berkeley & Los Angeles Californie: University of California Press, 1976b, p. 1-32.

— «The Discovery of Inuit Art: James A. Houston - Animateur», *Inuit Art Quaterly*, 2(Spring), 1987, p. 3-5.

GREENE Shane,

«Indigenous People Incorporated? Culture as Politics, Culture as Property in Pharmaceutical Bioprospecting», *Current Anthropology*, 45(2), 2004, p. 211-237.

GRILLO Ralph David,

«Discourses of development: the view from anthropology», in GRILLO Ralph David, STIRRAT R.L. (éd.), *Discourses of development: anthropological perspectives*, Oxford & New York: Berg, 1997, p. 1-33.

GRON Elizabeth,

«Contemporary artistic expression in Botswana», *Botswana notes and records*, 27, 1995, p. 119-127.

GUENTHER Mathias,

— «The Mission Station as “Sample Community”: A contemporary Case from Botswana», *Missiology*, V(4), 1977, p. 457-465.

— *The farm bushmen of the Ghanzi District, Botswana*, Stuttgart: Hochschulverlag, 1979.

— «From “brutal savages” to “harmless people”: Notes on the changing western image of the Bushmen», *Paideuma*, 26, 1980, p. 123-140.

— *The Nharo bushmen of Botswana: tradition and change*, Hambourg: Helmut Buske, 1986a.

— «“San” or “Bushmen”?», in BIESELE Megan, GORDON Robert, LEE Richard (éd.), *The past and future of !Kung ethnography critical reflections and symbolic perspectives: essays in honour of Lorna Marshall*, Hambourg: Buske, 1986b, p. 27-51.

— *Bushman folktales: oral traditions of the Nharo of Botswana and the /Xam of the cape*, Stuttgart: Franz Steiner, 1989.

— «“Independent, fearless and rather bold”: a historical narrative on the Ghanzi Bushmen of Botswana», *Journal - Namibia Scientific Society*, 44, 1993, p. 25-40.

— «Contested images, contested texts: The politics of representing the Bushmen of Southern Africa», *Critical arts*, 9(2), 1995, p. 110-118.

— «“Lords of the Desert Land”: Politics and Resistance of the Ghanzi Basarwa of the Nineteenth Century», *Botswana notes and records*, 29, 1997, p. 121-141.

— «Farm Labourer, Trance Dancer, Artist: The Life and Works of Qwaa Mangana», The Proceedings of the Khoisan identities & cultural heritage conference 12-16 July 1997, Le Cap, 1998, p. 121-133. Infosource: The Institute for historical Research.

— «From hunter to squatters: social and cultural change among the farm San of Ghanzi, Botswana», in BORSHAY LEE Richard, DEVORE Irvén (éd.), *Kalahari hunter-gatherers: studies of the !Kung*

San and their neighbors, Cambridge & Londres : Harvard University Press, 1998 (1976), p. 120-133.

— *Tricksters and trancers : Bushman religion and society*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1999.

— «Contemporary Bushman Art, Identity Politics and the Primitivism Discourse», *Anthropologica*, 45(1), 2003, p. 95-110.

— «Current issues and futures directions in hunter-gatherer studies», *Anthropos*, 102(2), 2007, p. 371-388.

GUTTERIDGE Lee, REUMERMAN Tony,

Okavango field guide, Johannesburg : Southbound, 2011.

HALL Stuart,

«Nouvelles ethnicités», in CERVULLE Maxime (éd.), *Identités et cultures : Politiques des culturelles studies*, Paris : Éditions Amsterdam, 2007 (1995), p. 203-214.

HARNEY Elizabeth, PHILIPPS Ruth B. (éd.),

Mapping modernisms : art indigeneity, colonialism, Durham & Londres : Duke University Press, 2018.

HEATH Alison, HEATH Roger,

Field Guide to the plants of Northern Botswana including the Okavango Delta, Surrey : Royal Botanic Gardensm Kew, 2009.

HEINICH Nathalie,

— *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'imagination*, Paris : Éditions de Minuit, 1991.

— «L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs», *Hermès*, 20, 1996, p. 193-204.

— *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1998.

— «La signature comme indicateur d'artification», *S. & R.*, 25(mai-juin 2008), 2008, p. 97-106.

— *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2009a.

— «Le faux comme révélateur de l'authenticité», in *De main de Maître : l'artiste et le faux* [actes du colloque, Musée du Louvre, 29 et 30 avril 2004], Paris : Hazan, Musée du Louvre Éditions, 2009b, p. 53-77.

— «Postface : Quand y a-t-il artification?», in HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 267-299.

- *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, Paris: Gallimard, 2014.
- *Des valeurs: une approche sociologique*, Paris: Gallimard, 2017.
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta,
De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art, Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.
- HEINZ Hans J.,
An investigation on the social relation of Bushmen on a Ghanzi farm, University of Witwatersrand, 1968.
- HENNION Antoine,
 — «L'histoire de l'art: leçons sur la médiation», *Réseaux*, 11(60), 1993, p. 9-38.
 — *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris: Métailié, 2007 (1993).
- HERTZ Ellen,
 «Le matrimoine», in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (éd.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel: MEN, 2002, p. 153-167.
- HIGH Casey, KELLY Ann H., MAIR Jonathan,
The anthropology of ignorance: an ethnographic approach, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- HITCHCOCK Robert, SAPIGNOLI Maria, BABCHUK Wayne A.,
 «What about our rights? Settlements, subsistence and livelihood security among Central Kalahari San and Bakgalagadi», *The International Journal of Human Rights*, 15(1), 2011, p. 62-88.
- HITCHCOCK Robert K.,
 — «Anthropological research and Remote Area Development among Botswana Basarwa», in HITCHCOCK Robert K., PARSONS Neil, TAYLOR John (éd.), *Research for development in Botswana: Proceedings of a Symposium held by the Botswana Society at the Gaborone Sun Conference Centre Gaborone, Auguste 19-21, 1985*, Gaborone: The Botswana Society, 1987, p. 285-351.
 — «A chronology of major events relating to the Central Kalahari Game Reserve», *Botswana notes and records*, 31, 1999, p. 105-117.
 — «Refugees, resettlement, and Land and Resource Conflicts: The Politics of Identity Among!Xun and Khwe San in Northeastern Namibia», *African Study Monographs*, 33(2), 2012, p. 73-132.

- HITCHCOCK Robert K., BIESELE Megan,
San, Khwe, Basarwa, or Bushmen?: Terminology, identity, and empowerment in Southern Africa, [en ligne], 2010, <http://www.khoisanpeoples.org/indepth/ind-identity.htm>.
- HITCHCOCK Robert K., HOLM John D.,
 «Bureaucratic Domination of Hunter-Gatherer Societies: A Study of the San in Botswana», *Development and Change*, 24(2), 1993, p. 305-338.
- HITCHCOCK Robert K. *et al.*,
 «Introduction: Updating the San: Image and Reality of an African People in the 21st Century», *Senri Ethnological Studies*, 70, 2006, p. 1-42.
- HITCHCOCK Robert K., VINDING Diana,
 «A chronology of major events relating to the Central Kalahari Game Reserve II: an update», *Botswana notes and records*, 33, 2002, p. 61-72.
- HOBART Mark,
 — *An anthropological critique of development: the growth of ignorance*, Londres & New York: Routledge, 1993.
 — «Introduction: The growth of ignorance?», in HOBART Mark (éd.), *An anthropological critique of development: the growth of ignorance*, Londres & New York: Routledge, 1993, p. 1-30.
- HUDELSON John E.,
 «One hundred years among the San: a social history of San research», in SANDERS Anthony J. G. M. (éd.), *Speaking for the Bushmen*, Gaborone: The Botswana society, 1995, p. 3-39.
- HYDE Mark A., WURSTEN Bart T., BALLINGS Petra *et al.*,
Flora of Botswana: Species information: Kedrostis foetidissima [en ligne], 2018, https://www.botswanaflora.com/speciesdata/species.php?species_id=157070 (consulté le 21 mars 2017).
- HYDE Mark A., WURSTEN Bart T., BALLINGS Petra *et al.*,
Flora of Botswana: Species information: Vangueria randii subsp. randii [en ligne], 2018, https://www.botswanaflora.com/speciesdata/species.php?species_id=155750 (consulté le 15 mars 2017).
- HYDE Mark A., WURSTEN Bart T., BALLINGS Petra *et al.*,
Flora of Zimbabwe: Species information: Commifora africana [en ligne], 2018, http://www.zimbabweflora.co.zw/speciesdata/species.php?species_id=133260 (consulté le 18 mars 2017).

- HYDE Mark A., WURSTEN Bart T., BALLINGS Petra *et al.*,
Flora of Zimbabwe : Species information : Kleinia longiflora [en ligne], 2018,
https://www.zimbabweflora.co.zw/speciesdata/species.php?species_id=161610 (consulté le 18 mars 2017).
- INGOLD Tim (éd.),
 «Beyond art and technology: the anthropology of skill», in
 SCHIFFER Michael Brian, (éd.), *Anthropological perspectives on
 technology*, vol. 5, Albuquerque: University of New Mexico Press,
 2001, p. 17-31.
- JACKSON Jean,
 «Is there a way to talk about making culture without making enemies?»,
Dialectical Anthropology, 14, 1989, p. 127-143.
- JACKSON Jean E., WARREN Kay B.,
 «Indigenous movements in Latin America, 1992-2004: Controversies,
 Ironies, New Directions», *Annual Review of Anthropology*, 34, 2005,
 p. 549-573.
- JANKE Terri,
*Minding culture : case studies on intellectual property and traditional cultural
 expressions*, Genève: World Intellectual Property Organisation, 2003.
- JEURSEN Belinda,
 «Rock art as a bridge between past and future: A common cultural
 heritage for the New South Africa», *Critical arts*, 9(2), 1995,
 p. 119-129.
- JULES-ROSETTE Bennetta,
*The messages of tourist art : an african semiotic system in comparative
 perspective*, New York ; Londres: Plenum Press, 1984.
- KANN Ulla, HITCHCOCK Robert K., MBERE Nomtuse,
*Let them talk: A review of the Accelerated Remote Area Dwellers
 Programm*, Gaborone & Oslo: Ministry of Local Govt. and Lands, 1990.
- KASFIR Sidney Littlefield,
 — «African Art and Authenticity: A Text with a Shadow», *African
 Arts*, 25(2), 1992, p. 40-53, 96-97.
 — «Samburu Souvenirs: Representations of a Land in Amber», in
 PHILLIPS Ruth B., STEINER Christopher B. (éd.), *Unpacking Culture :
 Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley:
 University of California Press, 1999, p. 67-83.

KATZ Richard,

Boiling energy: community healing among the Kalahari Kung,
Cambridge [etc.]: Harvard University Press, 1982.

KENRICK Justin, LEWIS Jerome,

«Indigenous Peoples' Rights and the Politics of the Term 'Indigenous' », *Anthropology Today*, 20(2), 2004, p. 4-9.

KENT Vivien Tempest,

The status and conservation potential of carnivores in semi-arid rangelands, Botswana The Ghanzi Farmlands: A case study, Durham University, 2011.

KIEMA Kuela,

Tears for my land: A social history of the Kua of the Central Kalahari Game Reserve, Tc'amnqoo, Gaborone: Mmegi Publishing House, 2010.

KIRBY Gwithie,

Wild flowers of Southeast Botswana, Le Cap: Struik Nature, 2013.

KIRSCH Thomas G., DILLEY Roy,

«Regimes of ignorance: an introduction», in DILLEY Roy, KIRSCH Thomas G. (éd.), *Regimes of ignorance: anthropological perspectives on the production and reproduction of non-knowledge*, New York: Berghahn Books, 2015.

KOENEN Eberhard von (éd.)

Medicinal, poisonous, and edible plants in Namibia: with 128 illustrations from original drawings by the author, Windhoek: Klaus Hess Publishers, 2001.

KOOT Stasja P.,

«The Bushman Brand in Southern African Tourism», in PUCKETT Fleming R., IKEYA Kazunobu (éd.), *Research and Activism among the Kalahari San Today: Ideals, Challenges, and Debates*, vol. Senri Ethnological Studies, 99, Osaka: National Museum of Ethnology, 2018, p. 231-250.

KOPYTOFF Igor,

«The cultural biography of things: commoditization as process», in APPADURAI Arjun (éd.), *The social life of things*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.

KREMPEL Ulrich,

«“The old stories are quiet” For a different conception of contemporary international art», in KREMPEL Ulrich *et al* (éd.), *Bushman art:*

Zeitgenössische Kunst aus dem südlichen Afrika; [anlässlich der Ausstellung "Bushman Art" im Haus der TUI AG, Hannover, vom 24. September bis 8. November 2002] = Contemporary art from Southern Africa, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2002.

KUPER Adam,

«The return of the native», *Current Anthropology*, 44(3), 2003, p. 389-402.

KURU CULTURAL CENTRE ET ART PROJECT,

Kuru conquers the Brandberg: Kuru Cultural Centre and Art Project's trip to the rock art sites on the Brandberg and at Twfelfontein, Namibia, 23 June - 3 July 1995, 1995.

KURU DEVELOPMENT TRUST,

— *Project memorandum for Kuru Art Project, Kuru Development Project, 1990.*

— *Annual Report 1992, Kuru Development Trust, 1993.*

— *Annual Plans and workgoals Kuru Development Trust 1997 with projections for 1998-1999, Kuru Development Project, 1997.*

— *Activity report for the year 2000 and Plans for the year 2001, Gaborone: Kuru Development Trust, 2001.*

KURU FAMILY OF ORGANISATIONS,

— *KFO Annual Report 2004, D'kar: Kuru Family of Organisations, 2004.*

— *Kuru Family of Organisation. Annual Report 2005, D'kar: Kuru Family of Organisation, 2005.*

— *KFO Twenty one years: Annual Report 2007, D'kar: Kuru Family of Organisations, 2008.*

LADMIRAL J.-R.,

«Le prisme interculturel de la traduction», *Palimpsestes*, 11, 1998, p. 15-30.

LANE Paul, HERMANS Janet, MOLEBATSI Chadzimula,

«Proceedings from the Basarwa Research workshop 24-25 August 1995», Gaborone, University of Botswana & University of Tromsø collaboration, 1995.

LAPLANTINE François,

— «Penser en images», *Ethnologie française*, 37(1), 2007, p. 47-56.

— *L'énergie discrète des lucioles, Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan, 2013.*

LATOUR Bruno,

— «“Les ‘vues’ de l’esprit” : Une introduction à l’anthropologie des sciences et des techniques», *Culture Technique*, 14, 1985, p. 5-29.

— *Nous n’avons jamais été modernes : essai d’anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte, 1991.

— «On technical mediation: philosophy, sociology, genealogy», *Common knowledge*, 3(2), 1994, p. 29-64.

LAWY Jenny,

— *An Ethnography of San: Minority Recognition and Voice in Botswana*, PhD Thesis, University of Edinburgh, 2016.

— «Theorizing voice: Performativity, politics and listening», *Anthropological Theory*, 17(2), 2017, p. 192-215.

LE ROUX Braam,

— «This is not the full story», in SCHEEPERS Catharina (éd.), *Contemporary Bushman Art of Southern Africa: Kuru Cultural Project of D’kar, Botswana*, D’kar : Die Republikein Printers, 1991, p. 6-7.

— «Overview». *Kuru Development Trust Progress Report 1992/1993*, D’kar : Kuru Development Trust, 1993.

— «Community owned development amongst the marginalised San Communities of the Kalahari, as adopted by the San Community Development Organisation, the Kuru Development Trust», *Working Papers in Early Childhood Development*, 22, 1998, p. 36.

LE ROUX Géraldine,

Création, réception et circulation internationale des arts borigènes contemporains, PhD Thesis, EHESS ; University of Queensland, 2010.

LE ROUX Willemien,

— *Torn Apart: San Children as Change Agents in a Process of Acculturation*, Windhoek : KDT et WIMSA, 1999.

— «I had a dream», in BARACCHINI Leïla (éd.), *Rêves de Kalahari : L’art du Kuru Art Project = Kalahari Dreams : The Art of the Kuru Art Project*, Neuchâtel & Genève : L’Usage du Temps, 2014, p. 14-18.

LE ROUX Willemien *et al.*,

Memorandum, Kuru Development Trust, 1995 (27 octobre 1995).

LE ROUX Willemien, WHITE Alison,

Voices of the San, Le Cap : Kwela Books, 2004.

LEE Richard B.,

— «Mongongo: the ethnology of a major wild food resource», *Ecology of Food and Nutrition*, 2, 1973, p. 307-321.

— *The!Kung San: men, women, and work in a foraging society*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1979.

— *The Dobe!Kung*, New York; Chicago [etc.]: Holt Rinehart and Winston, 1984.

— *The Dobe Ju'hoansi*, Toronto: Wadsworth, 2003.

LEE Richard B., DEVORE Irvén (éd.),

Kalahari hunter-gatherers: studies of the!Kung San and their neighbors, Londres: Harvard University Press, 1988 [1976].

LEE Richard B., GUENTHER Mathias,

— «Oxen or onions?: the search for trade (and truth) in the Kalahari», *Current Anthropology*, 32, 1991, p. 592-601.

— «Problems in Kalahari Historical Ethnography and the Tolerance of Error», *History in Africa*, 20, 1993, p. 185-235.

— «Errors compounded? a reply to Wilmsen», *Current Anthropology*, 36, 1995, p. 298-305.

LEFFERS Arno,

Gemsbok bean & kalahari truffle: traditional plant use by Jul'hoansi in North-Eastern Namibia, Windhoek: Gamsberg Macmillan, 2003.

L'ESTOILE Bruno,

«Science de l'homme et «domination rationnelle»: savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française», *Revue de synthèse*, 4(3-4), 2000, p. 291-323.

LEWIS David, MOSSE David,

Development brokers and translators: the ethnography of aid and agencies, Bloomfield, Conn.: Kumarian Press, 2006.

LEWIS-WILLIAMS David,

— *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, Londres & New York: Academic Press, 1981.

— «The Economic and Social Context of Southern San Rock Art», *Current Anthropology*, 23(4), 1982, p. 429-438.

— «Some aspects of rock art research in the politics of present-day South Africa», in HELSKOG Knut, OLSEN Bjornar (éd.), *Perceiving rock art: social and political perspectives*, Oslo: Instituttet for sammenlignende kulturforskning, 1995, p. 317-337.

- LEWIS-WILLIAMS David, PEARCE David G.,
San Spirituality: Roots, expression, and social consequences, Walnut Creek (etc.): Altamira Press, 2004.
- LI Tania Murray,
«Articulating Indigenous Identity in Indonesia: Resource Politics and the Tribal Slot», *Comparative Studies in Society and History*, 42(1), 2000, p. 149-179.
- LODER Robert (éd.),
«Introduction», in VERYAN Edwards (éd.), *Art Botswana: Thapong 1989-2011*. Gaborone: Thapong Trust & Motaki Books, 2012.
- LOERMANS J.,
Report trip Tsodillo Hills, December 1989, Rapport d'activité du Kuru Development Trust, 1990.
- LONG Ann, LONG Norman,
Battlefields of knowledge: the interlocking of theory and practice in social research and development, Londres & New York: Routledge, 1992.
- LONG Norman,
Development sociology: actor perspectives, Londres [etc.]: Routledge, 2001.
- MACCLANCY Jeremy,
«Anthropology, art and contest», in MACCLANCY Jeremy (éd.), *Contesting art: art, politics and identity in the modern world*, Oxford & New York: Berg, 1997, p. 1-25.
- MACKENZIE John,
«Bechuanaland, with some remarks on Mashonaland and Matebeland», *The scottish geographical magazine*, 3, 1887, p. 291-315.
- MACNAB Frances,
On veldt and farm, Londres: E. Arnold, 1897.
- MAIR Jonathan, KELLY Ann H., HIGH Casey,
«Introduction: Making Ignorance an ethnographic object», in HIGH Casey, KELLY Ann H., MAIR Jonathan (éd.), *The anthropology of ignorance: an ethnographic approach*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 1-32.
- MANNATHOKO Magdeline Chilalu,
Interpreting the new lower primary art and craft component of the creative and performing arts, the Botswana National Curriculum. case

- studies of four primary schools in the South Central and Central North Region: An illuminative situation*, PhD Thesis, Wales: University of Wales Institute Cardiff, 2009.
- MARCHAND Trevor Hugh James,
Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between mind, body and environment, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
- MARCUS George E., MYERS Fred R.,
 «The traffic in culture: refiguring art and anthropology: An Introduction», in MARCUS George E., MYERS Fred R. (éd.), *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*, Berkeley (Calif.) [etc.]: University of California Press, 1995, p. 1-51.
- MARSCHALL Sabine,
 «Art in South Africa: “redress” through terminology», *De Arte*, 36(64), 2001, p. 63-74.
- MARSHALL Lorna,
Nyae!Kung: Beliefs and Rites, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- MARUYAMA Junko,
 «The impacts of resettlement on livelihood and social relationships among the Central Kalahari San», *African study monographs* 24(4), 2003, p. 223-245.
- Masilela, Ntongela,
 1988. «The White South African Writer in our National Situation», *Matatu: Journal for African Culture and Society*, 2(3-4), p. 48-64.
- MASON Tamar,
 — «Artists in Botswana», *Mmegi The Reporter* 8(17[10 mai 1991]), 1991, p. 19.
 — «De rêves et de sable», in BARACCHINI Leïla (éd.), *Rêves de Kalahari: L’art du Kuru Art Project = Kalahari Dreams: The Art of the Kuru Art Project*, Neuchâtel & Genève: L’Usage du Temps, 2014, p. 24-26.
- MATOME Neo,
 «Art in Botswana: The Role of Training Institutions in the Development of the Visual Arts», in *2007 AICA symposium Structuring Africa(s)*:

Cultural policies and their Differences and Similarities, or How to deal with Needs and Desires, Le Cap: Aica Press, 2007.

MBOTI Nyasha,

«To exhibit or be exhibited: the visual art of Vetkat Regopstaan Boesman Kruiper», *Critical arts*, 28(3), 2014, p. 472-492.

MCLAREN Siobhan,

Development, commodity and art: Elements of the Kuru Art Project, D'kar, Botswana, mémoire de licence, University of South Africa, 1997.

MCLEAN Ian (éd.),

How Aborigines invented the idea of contemporary art. Writings on Aboriginal contemporary art, Brisbane & Sidney: IMA Institute of Modern Art & Power publications, 2011.

MCLEOD Julie,

«Student voice and the politics of listening in higher education», *Critical Studies in Education*, 52(2), 2011, p. 179-189.

MERLAN Francesca,

«Aboriginal Cultural Production into Art: The Complexity of Redress», in PINNEY Nicolas, THOMAS Nicholas (éd.), *Beyond aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, Oxford & New York: Berg, 2001, p. 201-234.

MEYER Catharina, MASON Tamar, BROWN Pieter (éd.),

Contemporary San Art of Southern Africa: Kuru Art Project, D'kar, Botswana, Ghanzi: Kuru Cultural Centre, The Artists' Press, 1996, p. 16.

MHIRIPIRI Nhamo Anthony,

The tourist viewer, the Bushmen and the Zulu: Imaging and (re) invention of identities through contemporary visual culturale productions, PhD Thesis, Durban: University of KwaZulu-Natal, 2009.

MIGNOLO Walter D.,

— «Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale», *Multitudes*, 3(6), 2001, p. 56-71.

— *La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles & Berne [etc.]: P.I.E. & Peter Lang, 2015.

MOGWE Alice,

Who was (T)here First? An assessment of the Human Rights situation of Basarwa in selected communities in the Gantsi District, Botswana, Gaborone: Botswana Christian council, Volume Occasional Paper n° 10, 1992.

MOLEBATSI Chadzimula,

«The Remote Area Development Programme and the Integration of Basarwa into the mainstream of Botswana society», *Pula: Botswana Journal of African Studies*, 16(2), 2002, p. 123-134.

MONGIN Olivier,

La violence des images ou comment s'en débarrasser ?, Paris: Seuil, 1997.

MONNEY Julien,

— «Et si d'un paysage l'on contait passé: tissu de sens et grottes ornées le long des Gorges de l'Ardèche», *Karst, Paysages et Préhistoire (Collection Edytem)*, 13, 2012, p. 21-42.

— Les miroirs imparfaits: Une approche anthropologique de l'art rupestre, PhD Thesis, Paris: Université Paris Ouest Nanterre, 2015.

MORAPEDI Wahza G.,

«The Settler Enclaves of Southern Africa and the African Peripheral Areas (Reserves): The Case of the Ghanzi and Tati White Farming Districts of Botswana, 1898-1970», *South African Historical Journal*, 66(3), 2014, p. 546-571.

MOREKI J.C. *et al.*,

«Utilization of smallstock package of Livestock Management and Infrastructure Development Support Scheme, Botswana», *Livestock Research for Rural Development*, 22(12), [en ligne], 2010, <http://www.lrrd.org/lrrd22/12/more22232.htm> (consulté le 21 mars 2017).

MORPHY Howard,

— *Ancestral connections: art and an aboriginal system of knowledge*, Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1991.

— «From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu», in COOTE Jeremy, SHELTON Anthony (éd.), *Anthropology, art and aesthetic*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 181-208.

— «Aboriginal art in a global context», in MILLER Daniel (éd.), *Worlds apart: modernity through the prism of the local*, Londres & New York: Routledge, 1995, p. 211-239.

— «Sites of Persuasion: Yingapungapu at the National Museum of Australia», in KARP Ivan, KRATZ Corinne A., SZWAJA Lynn, YBARRA-FRAUSTO Tomás (éd.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham & Londres: Duke University Press, 2006, p. 469-499.

— *Becoming art: exploring cross-cultural categories*, Oxford & New York: Berg, 2007.

— «The Recognition of Aboriginal Art and the Building of Collections», in COLOMBO DOUGOUD Roberta, MÜLLER Barbara (éd.), *Dream Traces: Australian Aboriginal Bark Paintings*, Genève: MEG, Infolio, 2011, p. 155-167.

MORTON Elizabeth,

«Grace Dieu Mission in South Africa: Defining the modern art workshop in Africa», in KASFIR Sidney Littlefield, FÖRSTER Till (éd.), *African art and agency in the workshop*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.

MOSSE David,

— «The anthropology of international development», *Annual Review of Anthropology*, 42, 2013, p. 227-246.

— «Knowledge as relational: reflections on knowledge in international development», *Forum for development studies*, 41(3), 2014, p. 513-523.

MULLIN Molly H.,

— «The patronage of difference: making Indian art “Art, not ethnology”», *Cultural Anthropology*, 7(4), 1992, p. 395-424.

— *Culture in the marketplace: gender, art, and value in the American Southwest*, Durham [etc.]: Duke University Press, 2001.

MYERS Fred R.,

— «Representing culture: the production of discourse(s) for aboriginal acrylic painting», *Cultural Anthropology*, 6, 1991, p. 26-62.

— «Question de regard: les expositions d'art aborigène australien en France», *Terrain: carnets du patrimoine ethnologique*, 30, 1998, p. 96-111.

— *Painting culture: the making of an aboriginal high art*, Durham N.C.: Duke University Press, 2002.

— «Ontologies of the image and economies of exchange», *American ethnologist*, 31(1), 2004, p. 5-20.

NELSON Marilyn,

Ostrich and Lark, Honnesdale, Pennsylvanie: Boyds Mills Press, 2012.

NETTLETON Anitra,

«Collections, exhibitions and histories: Constructing a new South African art history», in *Africus: [exhibition], Johannesburg Biennale [28 February - 30 April 1995]: [catalogue]*, Johannesburg: Transitional Metropolitan Council, 1995, p. 65-70.

- NGAKAEJA Mathambo *et al.*,
 «A San Position: Research, the San and San Organisations»,
 in *Proceedings of the Khoisan Identities and Cultural Heritage
 Conference*, South African Museum, Le Cap, 1998, p. 30-31.
- NIRANJANA Tejaswini,
*Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial
 context*, Berkeley & Los Angeles [etc.]: University of California
 Press, 1992.
- NYATI-RAMAHOBO Lydia,
 «Ethnic Identity and Nationhood in Botswana», in MAZONDE Isaac N.
 (éd.), *Minorities in the Millennium: Perspectives from Botswana*,
 Gaborone: University of Botswana, 2002, p. 17-27.
- OGUIBE Olu,
 «Appropriation as Nationalism in Modern African Art», *Third Text*,
 16(3), 2002, p. 243-259.
- OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre,
*Anthropologie et développement: essai en socio-anthropologie du
 changement social*, Marseille & Paris: APAD & Karthala, 1995.
- ORPEN Joseph Millerd,
 «A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen», *Cape
 Monthly*, 9(49), 1874, p. 1-13.
- PALGRAVE Keith Coates,
Trees of Southern Africa, Cape Town: Struik Publisher, 1997 (1977).
- PASSARGE Siegfried,
 — *Die Kalahari*, Berlin: Dietrich Reimer, 1904.
 — *Die Bushmänner der Kalahari*, Berlin: Dietrich Reimer, 1907.
- PELAUDEIX Cécile,
*Art Inuit: formes de l'âme et représentations de l'être. Histoire de l'art
 et anthropologie*, Grenoble: De Pise, 2007.
- PETERSON Greg,
 «Titles, Labels, and Names: A House of Mirrors», *The Journal of
 Aesthetic Education*, 40(2), 2006, p. 29-44.
- PHILLIPS Ruth B., STEINER Christopher B. (éd.),
*Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial
 worlds*, Berkeley [etc.]: University of California Press, 1999, p. 3-19.

- PISSARA Mario,
 “Contemporary Art of the San people of Southern Africa” at the
 October Gallery, London : Arthro review, 2001.
- POIRIER Sylvie,
 «La (dé)politisation de la culture ? Réflexions sur un concept pluriel»,
Anthropologie et Sociétés, 28(1), 2004, p. 7-21.
- POTTIER Johan, BICKER Alan, SILLITOE Paul (éd.),
Negotiating local knowledge: power and identity in development,
 Londres & Sterling : Pluto Press, 2003.
- PRATT Mary Louise,
 — *Imperial eyes: travel writing and transculturation*, New York &
 Londres : Routledge, 1992.
 — «Transculturation and autoethnography: Peru, 1615/1980», in
 BARKER Francis, HULME Peter, IVERSEN Margaret (éd.), *Colonial
 discourse / postcolonial theor*, Manchester & New York : Manchester
 University Press, 1996, p. 24-46.
- PRICE Sally,
Primitive art in civilized places, Chicago & Londres : The University of
 Chicago Press, 1989.
- QUIJANO Anibal, ENNIS Michael,
 «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America», *Nepantla :
 Views from South*, 1(3), 2000, p. 533-580.
- QUIRÓS Kantuta, IMHOFF Aliocha,
 «Historiographie de l’art, depuis l’Afrique. Fragments pour un chantier de
 traduction des discours africains sur l’art», *Multitudes*, 2(53), 2013, p. 33-46.
- RAIMONDO Domitilla, DONALDSON John,
*The trade, management and biological status of Harpagophytum spp. in
 Southern African range states*, Report submitted to the Twelfth meeting
 of the CITES Plants Committee, 13-17 May 2002.
- RAMSAY J.,
 «The establishmen and consoldiation of the Bechuanaland Protectorate,
 1870-1910», EDGE W. A., LEKORWE M. H. (éd.), *Botswana: Politics
 and society*, Pretoria : Van Schaik, 1998, p. 62-98.
- RANKIN Elizabeth,
 «Die Kunst der !Xu und Khwe in Schmidtsdrift», in RABBETHGE-
 SCHILLER Hella (éd.), *Zeitgenössische Kunst der Buschleute aus
 Südafrika*, Rosenheim : Bushman art, 1997.

- RANKIN Elizabeth, HAMILTON Carolyn,
 «Revision ; reaction ; re-vision : The role of museums in (a) transforming South Africa», *Museum Anthropology*, 22(3), 1999, p. 3-13.
- RENARD Jean-Pierre *et al.*,
Le géographe et les frontières, Paris [etc.] : L'Harmattan, 1997.
- RIVERS Roberta,
 «The political status of San in Botswana», in CASSIDY Lin, GOOD Ken, MAZONDE Isaac N., RIVERS Roberta (éd.), *An Assessment of the Status of the San in Botswana*, Windhoek : Legal Assistance Centre, 2001, p. 41-58.
- ROBINS Steven,
 — «Land, struggles and the politics and ethics of representing “Bushman” history and identity», *Kronos*, 26, 2000, p. 56-75.
 — «NGOs, “Bushmen” and Double Vision: The Khomani San Land Claim and the Cultural Politics of “Community” and “Development” in the Kalahari», *Journal of Southern African Studies*, 27(4), 2001a, p. 833-853.
 — «Whose “culture”, whose “survival”? The Khomani San land claim and the cultural politics of “community” and “development” in the Kahalari», in BARNARD Alan, KENRICK Justin (éd.), *Africa's Indigenous Peoples: “First Peoples” or “Marginalized Minorities” ?* Edimbourg : Centre of African Studies, University of Edinburgh, 2001b, p. 229-353.
- ROODT Veronica,
 — *Common Wild Flowers of the Okavango Delta: Medicinal uses and Nutritional value*, Gaborone : Shell Oil Botswana, 1998a.
 — *Trees & Shrubs of the Okavango Delta: Medicinal uses and Nutritional value*, Gaborone : Shell Oil Botswana, 1998b.
 — *Wild flowers, waterplants and grasses of the Okavango Delta and Kalahari*, Paarl : Veronica Roodt Publications, 2011.
- ROOYEN Noel van, BEZUIDENHOUT Hugo, DE KOCK Emmerentia,
Flowering plants of the Kalahari dunes, Lynnwood : Ekotrust, 2001.
- ROZEMEIJER Nico,
Community-Based Tourism in Botswana: The SNV experience in three community-tourism projects, La Haye : SNV/Botswana, 2001.
- RUBEL Paula G., ROSMAN Abraham,
 «Introduction: Translation and Anthropology», in RUBEL Paula G., ROSMAN Abraham (éd.), *Translating cultures: perspectives on translation and anthropology*, Oxford & New York : Berg, 2003, p. 1-22.

- RUSHING Jackson W. (éd.),
Native American Art in the Twentieth Century, New York : Routledge, 1999.
- RUSSELL Margo,
 «Religion as a Social possession : Afrikaner Reaction to the Conversion of Bushmen to their Church», *Archives des sciences sociales des religions*, 44(1), 1976, p. 59-73.
- RUSSELL Margo, RUSSELL Martin,
Afrikaners of the Kalahari : White Minority in a Black State, Cambridge : Cambridge University Press, 2008 (1979).
- SACK Steven,
Pioneers [en ligne] www.sahistory.org.za/archive/pioneers, 1988 (consulté le 16 mai 2014, édition électronique réalisée à partir de l'ouvrage *The neglected tradition : Toward a New History of South African Art (1930-1988)*, paru à : Johannesburg : Johannesburg art gallery).
- SAID Edward W.,
 — *Orientalism*, Londres & Henley : Routledge & Kegan Paul, 1978.
 — *Culture et impérialisme*, Paris : Fayard, Le Monde diplomatique, 2000 [1993].
- SANDERS Anthony J. G. M.,
Speaking for the Bushmen, Gaborone : The Botswana society, 1995.
- SAUGESTAD Sidsel,
 — «Background to the Basarwa research programme», Proceedings from the Basarwa Research workshop 24-25 August 1995, Gaborone: University of Botswana & University of Tromso collaboration, 1995, p. 58-63.
 — *The inconvenient indigenous : remote area development in Botswana, donor assistance and the first people of the Kalahari*, Uppsala : Nordic Africa Institute, 2001.
 — «The Indigenous Peoples of Southern Africa: An Overview», in HITCHCOCK Robert K., VINDING Diana (éd.), *Indigenous peoples' rights in Southern Africa*, Copenhagen : International Work Group for Indigenous Affairs, 2004, p. 22-41.
- SAUGESTAD Sidsel, TSONOPE Joseph,
Developing Basarwa Research and Research for Basarwa Development, Gaborone : University of Botswana, 1993.

SCHAEFFER Jean-Marie,

« Narration visuelle et interprétation », in RIBIÈRE Mireille, BAETENS Jan (éd.), *Time, Narrative & the Fixed Image*, Amsterdam : Rodopi, 2001, p. 11-28.

SCHEEPERS Catharina (éd.),

— *Contemporary Bushman Art of Southern Africa: Kuru Cultural Project of D'kar, Botswana*, D'kar : Die Republikein Printers, 1991a.

— « The Kuru cultural project – a brief history », in SCHEEPERS Catharina (éd.), *Contemporary Bushman Art of Southern Africa: Kuru Cultural Project of D'kar, Botswana*, D'kar : Die Republikein Printers, 1991b, p. 8-9.

— « Contemporary Bushman Artists Elsewhere », in SCHEEPERS Catharina (éd.), *Contemporary Bushman Art of Southern Africa: Kuru Cultural Project of D'kar, Botswana*, D'kar : Die Republikein Printers, 1991c, p. 15.

SCHINZ Hans,

Deutsch-Südwest-Afrika: Forschungsreisen durch die deutschen Schutzgebiete Gross-Nama- und Hereroland, nach dem Kunene, dem Ngami-See und der Kalaxari, 1884-1887, Oldenburg : Leipzig Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei, 1891.

SCHMIDT Sigrid,

— *Katalog Der Khoisan-Volkserzählungen Des Südlichen Afrikas*, Hambourg : Buske, 1989.

— *A catalogue of Khoisan folktales of Southern Africa. Part II: The Tales (Analyses)*, Cologne : Rüdiger Köppe Verlag, 2013.

SCHNEIDER Arnd, WRIGHT Christopher,

« The Challenge of Practice », in SCHNEIDER Arnd, WRIGHT Christopher (eds.), *Contemporary art and anthropology*. Oxford & New York : Berg, 2006, p. 1-27.

SELTZER GOLDSTEIN Ilana,

« Visible art, invisible artists ? The incorporation of Aboriginal objects and knowledge in Australian museums », *Vibrant*, 10(1), 2012, p. 469-493.

SHAPIRO Roberta,

— « Avant-propos », in HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012a, p. 15-26.

— « Du smurff au ballet. L'invention de la danse hip-hop », in HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification: enquêtes*

sur le passage à l'art, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012b, p. 171-192

SHIPAMBE Happy K.,

Growth and employment dynamics in Botswana : A case study of policy coherence. Genève : International Labour Organization, 2007.

SIGAUT François,

«Folie, réel et technologie», *Techniques & Culture* [en ligne], 15, 1991 (mis en ligne le 12 janvier 2006), <http://journals.openedition.org/tc/753> (consulté le 8 août 2017).

SILBERBAUER George B.,

— *Report to the Government of Bechuanaland on the Bushman survey*, Bechuanaland Government, 1965.

— *Hunter and habitat in the central Kalahari Desert*, Cambridge [etc.] : Cambridge University Press, 1981.

SIMEONI Daniel,

«The Pivotal Status of the Translator's Habitus», *Target*, 10(1), 1998, p. 1-39.

SIMON Sherry,

— *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*, New York : Routledge, 1996.

— «Translation, Postcolonialism and Cultural Studies», *Meta*, 42(2), 1997, p. 462-477.

SIXPENCE Hunter, JOHANNES Aron,

«Statements from Kuru Development Trust and First people of the Kalahari», *Proceedings from the Basarwa Research workshop*, University of Botswana, 1995, University of Botswana & University of Tromsø collaboration, 1995.

SKOGH Elin,

«Questioning "Authenticity" - The Case of Contemporary Zimbabwean Stone Sculpture», in ERIKSSON BAAZ Maria, PALMBERG Mai (éd.), *Same and other: Negotiating African Identity in Cultural Production*, Stockholm : Nordiska Afrikainsitutet, 2001, p. 183-196.

SKOTNES Pippa,

«The visual as a site of meaning : San parietal painting and the experience of Modern Art», in DOWSON Thomas A., LEWIS-WILLIAMS David (éd.), *Contested images : Diversity in Southern African rock art research*, Johannesburg : Witwatersrand University Press, 1994, p. 315-329.

SMITH Benjamin,

«Rock Art in South African society today», in BRADY Liam M., TAÇON Paul S. C. (éd.), *Relating to rock art in the contemporary world: navigating symbolism, meaning and significance*, Boulder: University Press of Colorado, 2016, p. 127-156.

SMITH Claire, BURKE Heather, WARD Graeme K.,

«Globalisation and indigenous peoples: threat or empowerment?», in SMITH Claire, WARD Graeme K. (éd.), *Indigenous cultures in an interconnected world*, Vancouver: UBC Press, 2000, p. 1-24.

SMOUTS Marie-Claude,

— *La situation postcoloniale: les poscolonial studies dans le débat français*, Paris: Presse de la fondation nationale des sciences politiques, 2007.

— «Le postcolonial pour quoi faire?», SMOUTS Marie-Claude (éd.), *La situation postcoloniale: les poscolonial studies dans le débat français*, Paris: Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2007, p. 25-66.

SOLOMON Anne,

«Myths, making, and consciousness: Differences and dynamics in San rock arts», *Current Anthropology*, 49(1), 2008, p. 59-86.

SOLWAY Jacqueline S., LEE Richard Borshay,

«Foragers, genuine or spurious?: situating the Kalahari San in history», *Current anthropology*, 31, 1990, p. 109-146.

SPIVAK Gayatri Chakravorty,

— *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York & Londres: Routledge, 1990.

— «Can the subaltern speak?», in WILLIAMS Patrick, CHRISMAN Laura (éd.), *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*, New York & Londres [etc.]: Harvester Wheatsheaf, 1993 (1988), p. 66-111.

STEINER Christopher B.,

— *African art in transit*, Cambridge & New York [etc.]: Cambridge University Press, 1994.

— «The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market», in MARCUS George E., MYERS Fred R. (éd.), *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*, Berkeley & Los Angeles [etc.]: University of California Press, 1995, p. 151-165.

STEPHENSON Jessica,

— *Art, Identity and Patronage: A History of Three Southern African Workshops for San/ "Bushmen" Artists (1990-2003)*, Emory University, 2006.

— «Mirror Dance: Tourists, Artists, and First People Heritage in Botswana», in LUNDY Brandon D., SHANAFELT Robert (éd.), *The art of anthropology/the anthropology of art*, Knoxville, Tenn: Newfound Press, University of Tennessee Libraries, 2013, p. 105-138.

STEWART Kristine M., COLE David,

«The commercial harvest of devil's claw (*Harpagophytum* spp.) in southern Africa: The devil's in the details», *Journal of Ethnopharmacology*, 100(3), 2005, p. 225-236.

STEYN H. P.,

«Nharo plant utilization: an overview», *Khoisis Occasional Papers*, 1, 1981, p. 1-31.

STIGAND A. G.,

«Ngamiland», *The Geographical Journal*, 62(6), 1923, p. 401-419.

STORY R.,

Some plants used by the Bushmen in obtaining food and water, Botanical Survey Memoir, Pretoria: Dept Agriculture, Division of Botany, Union of South Africa, 1958.

STROHBACH Marianne, COLE Dave,

Population dynamics and sustainable harvesting of the medicinal plant Harpagophytum procumbens in Namibia, Budesamt für Naturschutz (BfN), 2007.

STURGE Kate,

Representing others: translation, ethnography and the museum, Manchester & Kinderhook: St. Jerome Pub. & InTrans Publications, 2007.

SYLVAIN Renée,

— «Disorderly development: globalization and the idea of "culture" in the Kalahari», *American ethnologist*, 32(3), 2005, p. 354-370.

— «Essentialism and the Indigenous Politics of Recognition in Southern Africa», *American anthropologist*, 116(2), p. 251-264.

SZALAY Miklós,

Der Mond als Schuh: Zeichnungen der San/The Moon as Shoe: Drawings of the San, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2002.

- TANAKA Jiro,
The San hunter-gatherers of the Kalahari: a study in ecological anthropology, Tokyo: University of Tokyo Press, 1980.
- TANAKA Jiro, SUGAWARA Kazuyishi,
An encyclopedia of /Gui and //Gana culture and society, Kyoto: Kyoto University, 2010.
- TAYLOR Luke,
Seeing the inside: Bark painting in Western Arnhem Land, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- THOMAS Nicholas,
 — «From Exhibit to Exhibitionism: Recent Polynesian Presentations of “Otherness”», *The Contemporary Pacific*, 8(2), 1996, p. 319-348.
 — «Introduction», in THOMAS Nicholas, LOSCHE Diane (éd.), *Double vision: art histories and colonial histories in the Pacific*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 1-16.
- TLOU Thomas,
 «Documents of Botswana: How Rhodes Tried to Seize Ngamiland», *Botswana notes and records*, 7, 1975, p. 61-65.
- TLOU Thomas, CAMPBELL Alec,
History of Botswana, Gaborone: Macmillan, 1997 (1984).
- TOMASELLI Keyan,
 — «The post-apartheid era: the San as bridge between past and future», in Robert M. Boonzaier Flaes et Douglas Harper (éd.), *Eyes across the water two: Essays on Visual Anthropology and Sociology*, Amsterdam: Het Apinhuis, 1993, p. 81-89.
 — «Recuperating the San», *Special Issue of Critical Arts*, 9(2), 1995.
 — «Arts, apartheid struggles, and cultural movements», *Safundi* 20(3), 2019, p. 338-358.
- TOMASELLI Keyan (éd.),
Cultural Tourism and Identity: Rethinking Indigeneity, Leiden & Boston: Brill, 2012.
- TOWNSEND-GAULT Charlotte, KRAMER Jennifer, KI-KE-IN (éd.),
Native art of the Northwest Coast: a history of changing ideas, Vancouver & Toronto: UBC Press, 2013.
- TRUSCHEL Louis W.,
 «The Twana and the Ngamiland Trek», *Botswana notes and records*, 6, 1974, p. 47-55.

- VAN ROBBROECK Lize,
Writing White on Black: Modernism as Discursive Paradigm in South African Writing on Modern Black Art, thèse de doctorat non publiée, University of Stellenbosch, 2006.
- VAN DER POST Laurens,
Le monde perdu du Kalahari, Paris : Payot & Rivages, 2003 (1958).
- VAN WYK Ben-Erik, GERICKE Nigel,
People's plants: a guide to useful plants of southern Africa, Pretoria : Briza, 2007 (2000).
- VAN WYK Braam, VAN WYK Piet, VAN WYK Ben-Erik,
Photo Guide to Trees of Southern Africa, Pretoria : Briza publications, 2014 (2000).
- VELEMPINI Kgosietsile, PERKINS Jeremy S.,
 «Integrating Indigenous Technical Knowledge and Modern Scientific Knowledge for Biodiversity Conservation and Human Livelihoods in the Southern Kalahari, Botswana», *Botswana notes and records*, 30, 2008, p. 75-88.
- VENUTI Lawrence,
The scandals of translation: towards an ethics of difference, Londres [etc.] : Routledge, 1998.
- VINNICOMBE Patricia,
 «Myth, Motive, and Selection in Southern African Rock Art», *Africa : Journal of the International African Institute*, 42(3), 1972, p. 192-204.
- VISSER Hessel,
Naro Dictionnary: Naro – English; English – Naro. (Quatrième édition). [1^{re} édition, 1994], D'kar : Naro Language Project & SIL International, 2001.
- VORANO Norman,
 «Cape Dorset Cosmopolitans : Making “local” prints in Global Modernity», in HARNEY Elizabeth, PHILIPPS Ruth B. (éd.), *Mapping modernisms: art indigeneity, colonialism*, Durham & Londres : Duke University Press, 2018.
- WEBER Max,
Économie et société, Paris : Plon, 1971.
- WEIBEL Peter,
 «Au-delà du “cube blanc”», in GRENIER Catherine (éd.), *Décentremments : Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris : Centre Pompidou, 2013 (1997), p. 164-170.

- WHITE Hylton,
In the Tradition of the Forefathers: Bushman traditionality at Kagga Kamma - The politics and history of a performative identity, Le Cap: University of Cape Town Press, 1995.
- WIEVIORKA Michel,
La violence, Paris: Balland, 2004.
- WILLIAMS Stephen,
 — «The Visual Arts of Botswana», *Art from the frontline. Contemporary Art from Southern Africa*, Londres: Frontline States Ltd/Karia Press, 1990, p. 36-43.
 — «A Miracle at D'kar», in SCHEEPERS Catharina (éd.), *Contemporary Bushman Art of Southern Africa: Kuru Cultural Project of D'kar, Botswana*, D'kar: Die Republikein Printers, 1991a.
 — Foreword (Artists in Botswana 1991, 1 may-2 june), Gaborone: National Museum and Art Gallery, 1991b.
- WILMSEN Edwin N.,
 — *Land filled with flies: a political economy of the Kalahari*, Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1989.
 — «On the Search for (Truth) and Authority: A Reply to Lee and Guenther», *Current Anthropology*, 34(5), 1993, p. 715-721.
- WILMSEN Edwin N., DENBOW James R.,
 «Paradigmatic history of San-speaking peoples and current attempts at revision», *Current Anthropology*, 31, 1990, p. 489-524.
- WILY Elizabeth,
 «A Strategy of self-determination for the Kalahari San (The Botswana government's programme of action in the Ghanzi farm)», *Development and Change*, 13, 1982, p. 291-308.
- WILY Liz,
Official policy towards San (bushmen) hunter-gatherers in modern Botswana: 1966-1978, Gaborone: National Institute of Development and Cultural Research, 1979.
- YARROW Thomas,
 — «Negotiating Difference: Discourses of Indigenous Knowledge and Development in Ghana», *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 31(2), 2008, p. 224-242.
 — *Development beyond politics: aid, activism and NGOs in Ghana*, Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Articles de périodiques

«Flying high with Ntcox'o», *The Botswana Guardian*, 13 juin 1997, p. 6.

«L'art des Bushmen du Botswana», *Accrochages*, 162, 2014, p. 22.

«Three women, three perspectives», *Marung*, mai 1999, p. 18-20.

BEURDEN Jos van,

«Moderne kunst helpt Bushmen aan inkomen en zelfvertrouwen», *Internationale Samenweeking*, 1993, p. 25-27.

BOEKKOOI Jaap,

«Bushman art re-surfaces shaking off the dust of three centuries», *Star*, 10 janvier 1979, page inconnue.

BONGARD Tamara,

«L'art onirique des Bushmen», *La Liberté*, 6 novembre 2014.

BOTSWANA NATIONAL MUSEUM (éd.),

«Nharo San Contemporary art exhibition at the National Gallery», *The Zebra's Voice* (Gaborone), 18(1), 1991, p. 3.

BRISTOWE Anthea,

«No compromise on colour», journal inconnu (archives du Kuru Art Project, voir annexe), 1992.

CARLBERG Ingrid,

«Dada malar sitt ursprung», *Dagens Nyheter LördagSöndag*, 2 septembre 2000, p. 12-14.

GILBERT Corinna,

«Bushman fight back through their art», *Free Southern Cross: The Newspaper for Australasians abroad*, 245, 16 juin 1993.

GODEL Jean,

«Des parfums d'origine du monde à La Distillerie», *La Gruyère*, 6 novembre 2014, p. 5.

IFILL Charlotte,

«Mongogo», *TNT Magazine*, 511, 14 juin 1993.

JACQUES Alison,

«!Kung. Barbican», *Time Out*, 5 octobre 1994.

- KETLOGETSWE Tom,
 «The San situation captured in paintings», *Mmegi The Reporter*,
 17 novembre 2000, p. 3.
 «Three women say their bit through paint», *Mmegi The Reporter - Arts
 & Culture review*, 24-30 novembre 2000, p. 2.
- KGOMOETHATA Ogopoleng,
 «Visual art: “The San in Botswana Today” exhibition», *Mmegi The
 Reporter*, 23 novembre 2007, p. 71.
- KING C. H. Jonathan,
 «L’art des Naro, peuple san du Kalahari occidental / Art of the Nharo:
 San people of the Western Kalahari», *Arts & Cultures: Antiquité,
 Afrique, Océanie, Asie, Amériques*, 2012, p. 105-117.
- KLINGHARDT Gerald,
 «Kalahari Dreaming» *MUSE*, 10 (4), 1996.
- LARSEN Jan Kornum,
 «Drømmen der Drømmer os», *Weekendavisen*, 18-24 juin 1993, p. 17.
- METZ Gordon,
 «World of art», *The Zebra’s Voice*, 10 (3), 1983, p. 5-14.
- MUNITZ Benita,
 «Refreshing new look at San paintings from Botswana», *Cape Times*,
 mai 1997, p. 13.
- MWAMUKA Eden,
 «Ancient San art revived», *Mmegi/The Reporter: Arts & Culture
 Review*, 24-30 novembre 2000, p. 2.
- NIJZINK Hilbert,
 «De herboren Boesmankunst, hoe een klein volk groot wil worden»,
Rotterdams Dagblad, 19 novembre 1993.
- NORDBERG Britt,
 «De har hittat vägen till ett eget bildspråk», *Bohusläningen*, 6 septembre 2000.
- PATON Lesley,
 «San are making their mark in the art world», *The Namibian
 Weekender*, 23 octobre 1998, p. 4.
- QAKISA Mpine,
 «San artist Qomaxa shows her roots», *The Star Tonight!*, 12 juin 1992.
- SEKGARAMETSO Princess,
 «Three women’s perspectives», *The Zebra’s Voice*, 27 (2), 2000, p. 31-33.

TOYE Chris,

«Thamae Setshogo: A new-generation Kuru artist in a league of his own», *Marung*, 19(160), 2001.

TURKINGTON Tara,

«Nharo painters», *Marung*, octobre 1992, 1992, p. 13-15.

WILLIAMS Stephen,

«The contemporary Art of the Nharo San: National Museum and Art Gallery Exhibit: 2 July to 21 July 1991», *Botswana notes and records*, 23, 1991, p. 286-287.

WITTHAUS Michele,

«Contemporary Bushman art. The Newtown Gallery», revue inconnue (archives du Kuru Art Project, voir annexe), 1992.

WYER Rosalyn,

«Brushed with Colour», *Peolwane*, janvier 2008, p. 20-23.

Sites Internet

FONDATION UBUNTU,

Ubuntu Foundation – home [en ligne], 2013, <http://www.ubuntu-foundation.ch/en/home.html> (consulté le 3 juin 2018).

KALK BAY MODERN,

San (Bushman Art) [en ligne], 2015, <http://www.kalkbaymodern.co.za/san-bushman-art> (consulté le 18 août 2015).

KURU ART PROJECT,

Kuru Art Project [en ligne], 2018, www.kuruart.com (consulté à de nombreuses reprises entre 2012 et 2018).

LA DISTILLERIE SWITZERLAND,

La distillerie propose [en ligne], http://www.ladistillerie.ch/La_Distillerie/La_distillerie_propose.html (consulté le 10 novembre 2014).

STATISTICS BOTSWANA,

Botswana Population and Housing Census 2011 – National Statistical Tables [en ligne], 2015, <http://statsbots.org/bw/population-and-housing-census-2011-national-statistical-tables> (consulté le 23 juin 2016).

BIBLIOGRAPHIE

THE AFRICAN ARTS TRUST,

Grantees [en ligne], 2018, <http://www.theafricanartstrust.org/grants-supporting-developing-contemporary-east-african-art.php> (consulté le 10 juillet 2018).

UCT LIBRARIES DIGITAL COLLECTIONS,

Southern portion of sketch map of Ngamiland and Ghanzi [en ligne], 2016, <http://www.digitalcollections.lib.uct.ac.za/collection/islandora-29986> (consulté le 7 septembre 2016).

UNIVERSITY OF THE WITWATERSRAND, JOHANNESBOURG,

Rock Art Publications by Year [en ligne], 2015, <http://www.wits.ac.za/academic/science/geography/rockart/5544/publications.html> (consulté le 6 octobre 2015).

XYLON,

Historique de Xylon International [en ligne], 2018, http://www.xylon.ch/fr/informations/xylon_international.shtml (consulté le 9 juillet 2018).

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	7
NOTE SUR LA TERMINOLOGIE	13
NOTE SUR LA TRANSCRIPTION PHONÉTIQUE	15
PRÉFACE	
Nathalie Heinich	17
PROLOGUE	25
I. INTRODUCTION.....	33
Artification et art san contemporain	38
Art et anthropologie	41
Une ethnographie en mouvement	45
Soi, l’Autre, l’image et le texte : études khoisan et enjeux de représentation.....	47
Quelles voix pour les San ? La question de la reconnaissance.....	54
Entretiens autour des tableaux	58
De l’art aux plantes et inversement : trajectoire d’une ethnographie	61
Plan de l’ouvrage	64
II. CADRAGE ET DÉCOUPAGE	
LE LIEU	67
Le bloc de fermes de Ghanzi	73
Des barrières sur le Kalahari.....	78

Une mission à D'kar	85
Vers une relocalisation.....	87
«D'Kar: The heart of Africa, the heart of the San».....	91
III. QUAND L'ART VIENT À D'KAR	
TRANSFERT ET USAGES D'UN CONCEPT IMPORTÉ	99
De la mise en œuvre d'un projet d'art: idéaux et dispositifs initiaux	103
<i>Premières étapes</i>	104
<i>Procédures de légitimation de la nouvelle pratique</i>	108
<i>La sélection des artistes</i>	109
<i>Vers un idéal de non-connaissance.....</i>	113
Entre ouverture et fermeture :	
définition des contours de la non-intervention	119
Quels artistes ? Pour quels idéaux ? De quelques glissements dans l'application du régime d'ignorance.....	125
Appropriations: des effets de la (re)production de la (non-)connaissance.....	131
<i>Un art en marge des conventions: doutes et incompréhensions</i>	131
<i>Dispositifs spatiaux et perceptions sociales de la pratique.....</i>	137
<i>La forme: l'art du Kuru à l'épreuve du réalisme</i>	141
<i>Le contenu: «Tu dois connaître beaucoup d'histoires».....</i>	142
Kuru art versus non-traditional art: jeux d'oppositions	145
Faire de l'art dans le «style Kuru»: un travail de purification	147
IV. TRADUIRE LA PRATIQUE	
DE L'USAGE DES CONVENTIONS	155
Les étapes de l'introduction de conventions à D'kar	158
<i>De la gouache sur papier à la peinture à l'huile sur toile.....</i>	158
<i>L'émergence de signatures</i>	161
<i>Nommer les objets – Les titres</i>	164
Les conventions comme contrainte.....	166
<i>Les conditions d'accès aux ressources matérielles et humaines</i>	166
<i>Limitations sur la pratique.....</i>	169
<i>Stratégies de contournement</i>	170
<i>Conflits de valeurs et enjeux définitionnels</i>	173
<i>Contrôle des ressources et idéaux artistiques</i>	176

TABLE DES MATIÈRES

Les enjeux de la traduction	177
<i>Passage de l'oral à l'écrit : conceptualisation, sélection et reformulation</i>	179
<i>D'une langue à l'autre : limites traductologiques</i>	181
<i>De quelques glissements interprétatifs</i>	184
<i>Adaptation, réappropriation et résistance</i>	191
Des effets contradictoires du passage à l'art.....	198
V. CIRCULATION ET EXPOSITION D'UN ART SAN CONTEMPORAIN.....	201
Les catalogues d'exposition	203
<i>De Kuru Art à Contemporary San Art</i>	203
<i>Éléments de contextualisation : les références graphiques</i>	205
<i>De l'art rupestre à Picasso : usage des référents graphiques</i>	207
<i>Procédés de singularisation des œuvres et des artistes</i>	212
Exposer de l'art san contemporain en Suisse	218
<i>Une rencontre fortuite</i>	220
<i>La Distillerie : Switzerland</i>	220
<i>Rêves de Kalahari – Kalahari Dreams</i>	222
<i>Présence des artistes</i>	226
<i>Nommer, c'est reconnaître</i>	227
<i>Performance</i>	235
<i>Se représenter</i>	239
Les enjeux de la médiation	242
VI. LE PORTRAIT DE COEX'AE BOB	245
Note préliminaire sur la forme.....	245
CONCLUSIONS.....	361
NOTES DU CHAPITRE VI	367
ANNEXES	373
Annexe 1 - Liste des plantes mentionnées dans le texte	374
Annexe 2 - Liste des espèces animales mentionnées dans le texte	377
Annexe 3 - Articles de presse issus des archives du Kuru Art Project (journal inconnu).....	379
GLOSSAIRE DES ACRONYMES	381

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES.....	383
BIBLIOGRAPHIE	385
Articles de périodiques.....	424
Sites Internet.....	426

Achevé d'imprimer

en avril 2021

pour le compte des Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production: Sandra Lena

En 1990, à D'kar (Botswana), était créé le premier projet d'art à destination des populations san naro du Kalahari : le Kuru Art Project. De ce projet allait émerger un mouvement artistique de portée internationale, désormais connu sous le nom d'art san contemporain. À partir d'une ethnographie détaillée, *Entre désert et toile* raconte comment l'art est venu à D'kar et a transformé les pratiques et les modes de représentation, mais aussi le regard porté sur celles et ceux que la culture populaire avait jusqu'alors fait connaître en Occident en tant que chasseurs-cueilleurs nomades ou « Bushmen ». Combinant documents ethnographiques et historiques, il retrace les mouvements circulatoires inhérents à la création et à la diffusion de ces oeuvres sur les marchés de l'art internationaux.

Médiations, traductions, rapports de pouvoir : ce livre questionne également les enjeux propres à l'ethnographie d'un processus créatif en contexte postcolonial. Comment maintenir une pratique ethnographique sans se retrouver soi-même engagé dans une dynamique qui impose aux images ses propres codes ? Et dès lors, quelle forme lui donner ? Ces questions amènent l'auteure à développer, dans la dernière partie de l'ouvrage, un portrait fragmentaire et sensible d'une artiste du Kuru Art Project, Coex'ae Bob. À partir d'une démarche collaborative, l'ethnologue et l'artiste y proposent une déambulation entre tableaux, plantes, textes et images, où se dessine une relation intime au Kalahari d'aujourd'hui.

Préface de Nathalie Heinich

Leïla Baracchini est anthropologue, docteure de l'Université de Neuchâtel et de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Ses recherches portent sur les politiques de la représentation dans un contexte de globalisation. Lauréate du prix de thèse du musée du quai Branly-Jacques Chirac 2019, elle travaille depuis 2010 en Afrique australe sur les transferts culturels à l'oeuvre dans la fabrique d'un art san contemporain.

ISBN : 978-2-88930-354-0



9 782889 303540