

Quand l'art vient à D'kar

Emergence et production d'un art sans contemporain

Leïla Baracchini

Thèse présentée pour l'obtention du titre de
Docteur en Sciences sociales et humaines
&
Docteur en Arts et Langage

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL, INSTITUT D'ETHNOLOGIE
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES (PARIS), CENTRE DE
RECHERCHES SUR LES ARTS ET LE LANGAGE

Disciplines
Ethnologie
Arts: Histoire et théorie

Sous la direction conjointe de : M Philippe Geslin, Professeur HES, He-arc Ingénierie,
Neuchâtel

Mme Nathalie Heinich, Directeur de recherche CNRS,
EHESS

Mme Ellen Hertz, Professeur, Université de Neuchâtel

Rapporteurs :

Mme Maitseo M.M. Bolaane, Professeur associée, University
of Botswana

Mme Brigitte Derlon, Directrice d'études EHESS,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale (LAS)

M François-Xavier Fauvelle, Directeur de recherche CNRS,
Université Toulouse Jean Jaurès

Thèse soutenue le 18 mars 2019 à l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Neuchâtel

Institut d'ethnologie
Université de Neuchâtel
Rue St-Nicolas 4
2000 Neuchâtel
SUISSE

Centre de Recherches sur les Arts et le Langage
(CRAL/EHESS)
96 Bd Raspail
75006 Paris
FRANCE

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Philippe Geslin, professeur HES, He-arc Ingénierie, Neuchâtel ; Mme Nathalie Heinrich, directeur de recherche CNRS, EHESS, Paris ; Mme Ellen Hertz, professeure, Université de Neuchâtel ; Mme Maitseo M.M. Bolaane, professeure associée, University of Botswana ; Mme Brigitte Derlon, directrice d'études EHESS, Laboratoire d'Anthropologie Sociale (LAS), Paris ; M. François-Xavier Fauvelle, directeur de recherche CNRS, Université Toulouse Jean Jaurès autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Leïla Baracchini en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 18 mars 2019



Le doyen
Pierre Alain Mariaux

Résumé

Mots-clés : art san contemporain – anthropologie de l’art – Afrique australe – Botswana – artification – médiation – transfert de connaissance

Quel(s) discours une ethnologie peut-elle porter sur des objets d’art ? Qu’est-ce qu’une sociologie de l’art appliquée à une production artistique "non-occidentale" ? Ou plus précisément encore comment faire une ethnologie d’un art san contemporain ? Partant de ces questionnements, cette thèse ouvre à une réflexion sur les opérations nécessaires à la création d’un art san contemporain et sur les conditions et les enjeux d’une expression ethnographique sur l’expression d’autrui en contexte postcolonial.

Basée sur une ethnographie du *Kuru Art Project*, seul atelier d’art san contemporain en activité au moment de cette étude, cette thèse retrace les réseaux de relations qui participent, ou ont participé, à l’émergence puis à l’existence de ce projet d’art à D’kar, un village du district de Ghanzi (Botswana). Au travers de l’étude des mouvements circulatoires inhérents à la création et à la diffusion d’un art san contemporain, *Quand l’art vient à D’kar* raconte l’histoire complexe de l’introduction du concept d’art à D’kar et de la transformation de ces peintures et gravures en un mouvement artistique désigné dès 1991 sous le nom d’*art san contemporain*.

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, ce travail s’attache à décrire les pratiques et les discours engagés dans la production quotidienne d’un *art san contemporain*, au travers d’une analyse : des modalités et des effets de l’introduction du concept d’art à D’kar (sous l’angle du transfert de connaissance) ; du passage du non-art à l’art (au travers du concept d’artification) ; et des conditions quotidiennes entourant la production individuelle de ces objets (par le biais du suivi d’une trajectoire artistique particulière).

Enfin, cette thèse développe une réflexion sur les manières d’élaborer une ethnographie qui tienne compte des asymétries dans les moyens d’expression et qui, ce faisant, essaie en même temps de contourner ces structures relationnelles. Elle invite ainsi à repenser l’écriture, en menant une réflexion sur les enjeux et 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*.

Abstract

Keywords: contemporary San art – anthropology of art – Southern Africa – Botswana – artification – mediation – knowledge transfer

How to address artworks anthropologically? What can a sociological approach on art bring to the comprehension of “non-western” artistic productions? Or more precisely, what does it mean to investigate *contemporary San art*? Proceeding from these questions, this PhD thesis offers a reflection on the processes involved in the creation of *contemporary San art*, and on the issues inherent to developing an anthropological expression about the expression of Others in a postcolonial context.

Based on an ethnographic study of the *Kuru Art Project* – the only existing *contemporary San art* project at the time of the study – this PhD thesis retraces the networks of relations involved, or having been involved, in the emergence and existence of an art project in D’kar, a small village of the Ghanzi District (Botswana). Through analysing the circulatory movements inherent to the creation and diffusion of contemporary San art, *When art comes to D’kar* tells the complex story of how the concept of art was introduced in D’kar and of how these paintings and engravings were transformed in an art movement known since 1991 as *contemporary San art*.

Using theoretical and methodological tools provided by: the sociology of art, the sociology of translation and the socio-anthropology of development, this work seeks to describe the practices and discourses involved in the everyday production of *contemporary San art*. This is done through an analysis of: the modalities and effects following the introduction of the concept of “art” in D’kar (in terms of knowledge transfer); the passage from non-art to art (through the concept of artification); and the everyday conditions surrounding the individual production of these objects (via the day-to-day study of a specific artistic trajectory).

At last, this dissertation exposes a reflection on the way to develop an ethnography that takes into account the asymmetry existing in terms of means of expression. Through a reflection on the modalities and issues of discourses production, it tries to bypass these relationship patterns, inviting to rethink the ways of writing about images and the Others in a postcolonial context, and more precisely about this very specific type of objects circulating under the name of *contemporary San art*.

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, aux encouragements, 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 traversé 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 d'avoir tout au long de ces années constamment renouvelé leur soutien et leur confiance, 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 ouvert lors du colloque de thèse. Je leur suis également reconnaissante d'avoir spontanément accepté de faire partie de ce jury. Je tiens ici à également remercier Monique Jeudy-Ballini et Octave Debary 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 a soutenu financièrement cette thèse, mais a également procuré durant trois années un espace où forger une véritable réflexion sur l'image dans une perspective interdisciplinaire et ouverte. Malgré de longs moments passés à distance pour mon terrain, cette participation a marqué sans aucun doute un tournant décisif pour ce travail. Merci alors tout particulièrement à Arno Schubbach et à tous les membres de l'école doctorale *Das Bild als artefact*.

J'aimerais également remercier les institutions et les personnes au Botswana qui ont rendu cette recherche possible. Un merci tout particulier à Neo Matome qui a supervisé mon terrain de recherche ainsi qu'au *San Research Centre* de l'Université du Botswana, pour leur soutien tant administratif qu'académique tout au long de cette recherche. 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 accompagnée et guidée dans les démarches éthiques et administratives en vue de l'obtention de mon permis de recherche ainsi qu'à Connie Rapoo pour m'avoir conseillée dans ces démarches. Je remercie les représentants de la *Kuru Family of Organizations*, James Morris, Aron Johannes, Gaobolelwe Ngakayeaja et Kaelo Mokomo, de m'avoir accordée l'autorisation pour mener cette recherche.

Mes recherches au Botswana et en Afrique du Sud ont aussi bénéficié du soutien financier du Service de l'Egalité des chances de l'Université de Neuchâtel et de la Mathieu-Stiftung de l'Université de Bâle.

Gérer l'administration d'une thèse n'est pas simple, la mener entre plusieurs instituts l'est encore moins, je souhaiterais à cet égard remercier Mme Marie-France Farine, Mme Dominique Tschumper, Mme Patricia Demailly et leur homologue française Mme Claudine

Raymond et Mme Vanessa-Caroline Szenwald-Liwicki ainsi que Mme Hélène Dunkel à Eikones et M. Hiri du San Research Centre pour leur appui administratif tout au long de ce travail.

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 Projcct 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 travail.

Mes pensées vont également à Didier Boukhaze-Khan et à sa famille qui m'ont accompagnée dans mes premiers pas au Botswana et hébergée à plusieurs reprises au cours de ces recherches.

Ce travail a également eu la chance de pouvoir prendre forme dans plusieurs projets d'exposition. Je remercie alors fortement Christian et Anne-Laure Dupré avec lesquels j'ai eu la chance et le plaisir de pouvoir collaborer à l'exposition *Rêves de Kalahari*. Je leur suis particulièrement reconnaissante d'avoir rendu possible la venue de Coex'ae Bob, de Qgõcgae Cão et de Maude Brown en Suisse et de m'offrir ainsi l'opportunité de les accueillir et de leur donner à voir une partie de mon monde. Mes pensées vont également à Jacques Chevalier pour ses conseils avisés et son suivi dans l'impression du catalogue d'exposition.

Merci également à Marc-Olivier Gonseth et à toute l'équipe du MEN ainsi qu'à Elodie 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.

Je tiens aussi à inclure dans ces remerciements, les chercheurs que j'ai rencontrés au cours de ces années de recherche, et qui ont de diverses manières participé à la construction de mes analyses et de mes réflexions. Je tiens à remercier particulièrement Robert Hitchcock, d'avoir pris le temps à plusieurs reprises pour partager documents et réflexions. Merci également à Mathias Guenther pour les échanges autour du Kuru Art Project. Une pensée toute particulière à Janet Hermans, pour avoir partagé ses connaissances approfondies de la région et pour m'avoir laissée consulter librement sa documentation. Pour ces conseils botaniques, je remercie Louis Nusbaumer du Jardin Botanique de Genève. Merci également à tous les participants des San Research Center Seminars qui m'ont permis d'avancer dans mes recherches grâce à leurs retours pertinents. Je remercie Jennifer Hays, Velina Ninkova, Akira Takada et Junko Maruyama pour les riches échanges que nous avons eus. Je souhaite également remercier Megan Biesele, Jean Comaroff et Kazunobu Ikeya pour avoir ont eu la gentillesse de m'envoyer de la documentation ou d'apporter leur aide dans mes recherches documentaires.

Une mention particulière à Jenny Lawy, pour m'avoir non seulement hébergée quelques jours à D'kar, mais aussi pour les discussions stimulantes, les doutes et les réactions que nous avons plus d'une fois partagées.

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 qui m'ont offert un appui logistique régulier, m'ont hébergée et régulièrement aidée dans l'apprentissage du naro et dans des travaux de traduction.

Un tout 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 conseils durant cette recherche.

Ce travail doit beaucoup à Maude et Pieter Brown qui ont accueilli et suivi cette recherche avec générosité et ouverture, 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 qui m'ont accueillis avec leurs histoires et ont accepté de répondre à mes intarissables questions : Qgõcgae Cao, Jan Tcega John, Thamae Kaashe, Qgam Khānx'a, Gamnqoa Kukama, Cg'ose Ntcõx'o, Xgaiga Qhomatcā, Cgoma Simon, Nxabe Tāse, Kg'akg'am Tshabu, X'aga Tcuixgao, Ncaotoe Thama, Xgaocō X'are. Je remercie également Qāetcao Moses, Ditiro Makwena, Koaba Coco ainsi que les non-traditional artists Phillip Mago, Jacob Camm, Bob Moleele, Ronny Khānxa, 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 et polyvalent de Ndodonyane Ditsheko et de Lessie Morris. Un tout grand merci à eux !

Un merci également particulier au Naro Language Project, à Hessel et Coby Visser, Taux'ae Baeba et Marea Camm pour m'avoir procuré matériaux et soutiens dans l'apprentissage du naro.

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 avec ma recherche.

Un merci aussi particulier à Catharina Scheepers, Willemien Le Roux, Tamar Mason et Mark Attwood, 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 généreusement accueillie et donnée accès à leurs riches archives sur les projets d'art san contemporain en Afrique du Sud et en Namibie.

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 sur les enjeux socio-politiques inhérents à la situation des San au Botswana et à la place de la recherche dans ces enjeux. Merci également à Biko, à ses cousins ainsi qu'à Elsie pour avoir su apporter une part de légèreté et de détente à ce travail. Une pensée également pour Mangana, Nelsie et Selinah.

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.

A Gaborone, je remercie également les représentants institutionnels de la scène artistique nationale présente et passée qui ont accepté de me recevoir, Doreen Nteta, Philippe Segola, Dean Molebatsi, Monica Selelo, Otsetswe Bogosebokae, Veryan Edwards, Velias Ndaba et Reginald Bakwena, Je leur suis reconnaissante pour ces échanges stimulants.

Un grand merci également à tous les galeristes et commissaires d'exposition qui ont accepté de me recevoir et parfois aussi 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 Irène Staehlin, 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 Hamburg et donner à vivre leur projet.

Je remercie toutes les personnes, collectionneurs, amateurs, acheteurs, bailleurs de fond et visiteurs, qui ont accepté d'accorder un peu de leur temps pour cette étude : Thembani 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, Irene Staehelin, Mieke et Cornelis van der Post, Thari, Anna, Tela et Harmut, Laura et Armstrong.

Merci également à toutes les personnes au Botswana et en Afrique du Sud qui m'ont à plus d'une reprise hébergée lors de mes déplacements, et tout particulièrement à Jocasta. J'ai par ailleurs eu la chance de pouvoir bénéficier durant les mois passés dans la capitale dans l'attente de mon permis de recherche d'un logement sur le Campus de l'Université du Botswana.

Une recherche dans le Kalahari pouvant difficilement se passer d'une voiture tout-terrain fiable, je remercie alors Lebogang Mpelega pour m'avoir aidée à trouver une telle voiture.

Plus près d'ici, je tiens à remercier toutes celles et ceux avec lesquels j'ai eu la chance de travailler durant les années passées à l'Institut d'Ethnologie en tant qu'assistante doctorante, puis chargée d'enseignement, et qui ont permis par nos échanges de nourrir les réflexions aboutissant à cette thèse. Merci à Christian Ghasarian, Marion Fresia, Claudia Dubuis, ainsi qu'à mes collègues assistants et doctorants Nicolas Derungs, Anahy Gajardo, Andrea Jacot-Descombes, Andreas von Känel, Hervé Munz, Julie Perrin, Audrey Doyen, Agnieszka Dudrak, Alice Sala et Aline Sigrist. 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 amené à approfondir et étendre mes sujets de réflexion.

A l'Institut d'Ethnologie, je remercie aussi chaleureusement Olivia Filippini pour son appui précieux et multiple dans la recherche documentaire ainsi que Raymonde Wicky pour ses judicieuses remarques sur la bibliographie.

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 alimentés l'écriture de cette thèse.

Je remercie également Emilie Stegmüller et ses multiples talents de traductrice pour m'avoir aidée dans des traductions d'articles en japonais.

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

Un tout grand merci également à Madeleine et Philippe Monney pour m'avoir aidée à me procurer un cadre de travail exceptionnel et de l'avoir agrémenté qui plus est d'un "jardin" propice à la cueillette.

Mes pensées vont également à Alessia et José De Olivera Silva, Anaïs, Diego et Mateo Clavijo, 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 à cette recherche, 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.

Table des Matières

RÉSUMÉ.....	i
ABSTRACT	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
NOTE SUR LA TERMINOLOGIE	xiii
NOTE SUR LA TRANSCRIPTION PHONETIQUE	xv
AVANT-PROPOS.....	1
PROLOGUE	7
I. INTRODUCTION.....	17
ART ET ETHNOGRAPHIE.....	24
MONDES DE L'ART, RÉGIME DE SINGULARITÉ ET ETHNOGRAPHIE DU PARTICULIER	33
MOUVEMENT TEMPOREL ET SPATIAL	41
SOI, L'AUTRE, L'IMAGE ET LE TEXTE : LES ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION	45
II. CADRAGE ET DECOUPAGE: LE LIEU	57
1893 : CRÉATION DU BLOC DE FERMES DE GHANZI.....	65
1956-1959 : DES BARRIÈRES SUR LE KALAHARI	69
1963 : UNE MISSION À D'KAR	77
<i>"D'KAR : THE HEART OF AFRICA, THE HEART OF THE SAN"</i>	82
III. UN PROJET D'ART À D'KAR: TRANSFERT ET USAGES D'UN CONCEPT IMPORTÉ.....	91
DE LA MISE EN ŒUVRE D'UN PROJET D'ART : IDÉAUX ET DISPOSITIFS INITIAUX	97
<i>Premières étapes.....</i>	<i>98</i>
<i>Procédures de légitimation de la nouvelle pratique.....</i>	<i>102</i>
<i>La sélection des artistes</i>	<i>103</i>
<i>Vers un idéal de non-connaissance</i>	<i>106</i>
ENTRE OUVERTURE ET FERMETURE : DÉFINITION DES CONTOURS DE LA NON-INTERVENTION	113
QUELS ARTISTES ? POUR QUELS IDÉAUX ? DE QUELQUES GLISSEMENTS DANS L'APPLICATION DU RÉGIME D'IGNORANCE.....	120
APPROPRIATIONS : DES EFFETS ET ENJEUX DE LA (RE)PRODUCTION DE LA (NON)CONNAISSANCE.....	128
<i>Un art en marge des conventions : Doutes et incompréhensions</i>	<i>128</i>
<i>Dispositifs spatiaux et perceptions sociales de la pratique</i>	<i>133</i>
<i>La forme : L'"art du Kuru" à l'épreuve du réalisme</i>	<i>137</i>
<i>Le contenu : « Tu dois connaître beaucoup d'histoires»</i>	<i>139</i>
KURU ART VERSUS NON-TRADITIONAL ART : JEUX D'OPPOSITION	141

FAIRE DE L'ART DANS LE "STYLE KURU" : UN TRAVAIL DE PURIFICATION	144
IV. TRADUIRE LA PRATIQUE: DE L'USAGE DES CONVENTIONS.....	151
LES ÉTAPES DE L'INTRODUCTION DE CONVENTIONS À D'KAR.....	156
<i>De la gouache sur papier à la peinture à l'huile sur toile</i>	<i>156</i>
<i>L'émergence de signatures</i>	<i>159</i>
<i>Nommer les objets – Les titres</i>	<i>162</i>
LES CONVENTIONS COMME CONTRAINTE	164
<i>Les conditions d'accès aux ressources matérielles et humaines.....</i>	<i>164</i>
<i>Limitations sur la pratique.....</i>	<i>166</i>
<i>Stratégies de contournement</i>	<i>168</i>
<i>Conflits de valeurs et enjeux définitionnels</i>	<i>171</i>
<i>Contrôle des ressources et idéaux artistiques</i>	<i>174</i>
LES ENJEUX DE LA TRADUCTION	175
<i>Passage de l'oral à l'écrit : conceptualisation, sélection et reformulation</i>	<i>176</i>
<i>D'une langue à l'autre : limites traductologiques</i>	<i>178</i>
<i>De quelques glissements interprétatifs</i>	<i>183</i>
<i>Adaptations et réappropriations</i>	<i>187</i>
<i>Vers un désengagement de la mise en sens</i>	<i>192</i>
DES EFFETS CONTRADICTOIRES DU PASSAGE À L'ART	195
V. DU DESERT A LA TOILE: CIRCULATION ET EXPOSITION D'UN ART SAN CONTEMPORAIN	197
LES CATALOGUES D'EXPOSITION.....	200
<i>De Kuru Art à Contemporary San Art.....</i>	<i>201</i>
<i>Éléments de contextualisation : Les références graphiques</i>	<i>203</i>
<i>De l'art rupestre à Picasso : Usage des référents graphiques.....</i>	<i>204</i>
<i>Procédés de singularisation des œuvres et des artistes</i>	<i>209</i>
EXPOSER DE L'ART SAN CONTEMPORAIN – LA DISTILLERIE : SWITZERLAND	215
<i>Une rencontre fortuite.....</i>	<i>217</i>
<i>La Distillerie : Switzerland</i>	<i>217</i>
<i>Rêves de Kalahari – Kalahari Dreams.....</i>	<i>219</i>
<i>Présence des artistes</i>	<i>223</i>
<i>Nommer, c'est reconnaître</i>	<i>225</i>
<i>Performance.....</i>	<i>234</i>
<i>Se représenter.....</i>	<i>238</i>
LES ENJEUX DE LA MÉDIATION	241

VI. LE PORTRAIT D'ENNIE – COEX'AE BOB	243
NOTE PRÉLIMINAIRE SUR LA FORME.....	245
CONCLUSIONS	373
ANNEXES	377
ANNEXE 1 - LISTE DES PLANTES MENTIONNÉES DANS LE TEXTE	378
ANNEXE 2 - LISTE DES ESPÈCES ANIMALES MENTIONNÉES DANS LE TEXTE	382
ANNEXE 3 - ARTICLES DE PRESSE ISSUS DES ARCHIVES DU KURU ART PROJECT (JOURNAL INCONNU)	384
GLOSSAIRE DES ACRONYMES.....	386
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	388
BIBLIOGRAPHIE	390
ARTICLES DE PÉRIODIQUE.....	421
SITES INTERNET	422

Note sur la terminologie

San, *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 ainsi sous une même appellation un ensemble vaste et varié 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: chapters 1, 2, 7; Fauvelle, 2006: 70-71; Kiema, 2010 : 67-72). Dans les années 1990, à défaut d'un terme commun partagé par l'ensemble des langues Khoisan, ce sont les termes *San* et *Bushman* qui ont été progressivement réappropriés et remobilisés 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 & Bieseke, 2010, Saugestad, 2001 : 29). Cependant, la terminologie reste encore aujourd'hui un enjeu central et 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 naros parlent généralement d'eux-mêmes en tant que *Ncoakhoe* (litt. "personne rouge" en naro), mais utilisent le terme 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 texte varient en fonction du contexte d'énonciation. Dans ce texte, 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 ont privilégié l'usage de ce terme, alors que celui de *Ncoakhoe* est réservé aux discours et points de vue des locuteurs naros, qui utilisent ce terme 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. Mais, il a été toutefois privilégié ici parce qu'il correspond au mode de transcription le plus fréquent pour la langue naro et 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 texte, 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 s'assimile au 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).

Avant-propos

C'est en février 1990 que le Kuru Art Project voit le jour à D'kar, une ancienne mission de six-cent 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, première organisation autochtone d'aide au développement pour les populations san du Botswana fondée trois années plus tôt à D'kar (Le Roux, 1998 : 6). Résultat conjoint du désir exprimé par les membres de l'ONG de commencer un projet culturel et artistique suite à une visite au site d'art rupestre de Tsodilo Hills et à l'arrivée à D'kar de Catharina Scheepers, une jeune artiste sud-africaine (Loermans, 1990 ; Scheepers, 1991b ; Le Roux, 2014), l'ouverture du projet d'art est d'emblée conçu comme un moyen de favoriser le développement économique ainsi que de renforcer et de mettre en valeur 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, l'ouverture du 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*¹. En juin, le National Museum and Art Gallery de Gaborone (NMAG) accueille l'exposition *Contemporary Art of the Nharo San* et acquière certaines pièces pour sa collection permanente. Dans les médias, les peintures et gravures du Kuru Art Project sont unanimement saluées comme « parmi les œuvres les plus significatives jamais réalisées au Botswana » (Botswana National Museum, 1991: 3). 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 21^{ème} siècle » (Mason, 1991 : 19). L'année suivante, le Kuru Art Project est exposé en Namibie, en Afrique du Sud et au Zimbabwe tandis que certaines peintures et gravures sont sélectionnées pour représenter le Botswana lors de diverses expositions en Afrique australe, puis en Europe et en Amérique du Nord.

En 1993, l'inauguration de l'Année internationale des populations autochtones par l'UNESCO et l'attention internationale portée à cette occasion à la question des peuples indigènes précipitent l'ouverture des marchés européens et nord-américains à l'art san contemporain. Cette seule année, huit expositions sont organisées dans cinq pays d'Europe (Brown, 1994 : 30). Thamae Setshogo et Dada Coex'ae Qgam sont invités à Londres,

¹ Initié 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)

Copenhague, Rotterdam et Tromsø, où ils représentent aux côtés de délégués du Kuru Development Trust et de First People of the Kalahari, les intérêts et les voix des populations san. Dans le sillage des conférences et des débats sur la question autochtone, les peintures et les gravures du KAP 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).

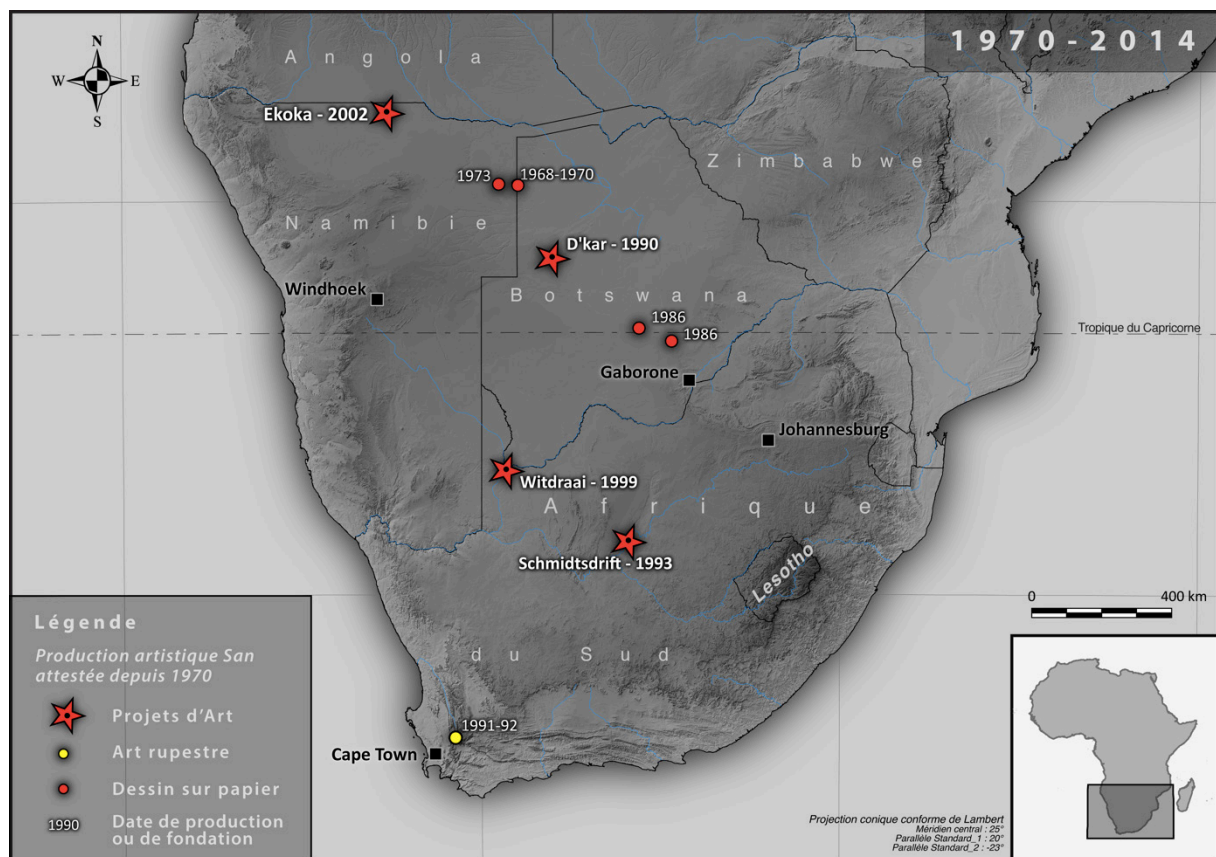
Cette lancée se poursuit ensuite tout au long de la Décennie des peuples autochtones (1995 à 2004), durant laquelle plus de cent expositions du Kuru Art Project sont organisées dans seize pays différents répartis sur les cinq continents. En 1997, le Botswana « vol haut avec Ntcox'o » ("Flying high with Ntcox'o", *Botswana Guardian*, 13 juin 1997) après que la British Airways ait sélectionné et reproduit une peinture de l'artiste Cg'ose Ntc'ōxo sur huit de ses avions de ligne.

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 va s'étendre dans les années 1990 à d'autres communautés san d'Afrique australe.

En 1993, le !Xun and Khwe Art Project est ainsi créé à Schmidtsdrift dans le Kimberley (Afrique du Sud) sous l'impulsion de Catharina Scheepers (Rankin, 1997 ; Stephenson, 2006a ; 2006b). Mandatée par le South African San Institute² en 1999, elle organise également des stages artistiques à Welkom (Cap Septentrional, Afrique du Sud) pour un groupe de ≠Khomani (Bregin & Kruiper, 2004 : 66 ; Catharina Scheepers, comm. pers. janvier 2014). Entre 2002 et 2007, à l'initiative de WIMSA³ un autre projet voit également le jour à Ekoka en Namibie auprès de Ju'hoansi et de !Kung (Kalkbay Modern, 2015). Toutefois, ces deux dernières initiatives ne se sont jamais institutionnalisées sous la forme de centres artistiques permanents.

² 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.

³ Etabli en 1996, WIMSA (Working Group of Indigenous Minorities in Southern Africa) est une organisation consacrée à la défense des droits des San du Botswana, de Namibie, d'Afrique du Sud, de Zambie et du Zimbabwe.



Carte présentant la localisation des différents projets d'art san contemporain ouverts en Afrique australe (étoiles) ainsi que les divers lieux où des chercheurs, des artistes ou des voyageurs ont fait réaliser des dessins par des San (points). En effet, au moment de l'ouverture du Kuru Art Project, l'idée de procurer des matériaux à des San pour dessiner n'était en soi pas entièrement nouvelle puisqu'il y avait déjà eu par le passé diverses initiatives en ce sens (Bleek & Lloyd, 1911 ; Boekkooi, 1979 ; Katz, 1982 : 235-7 ; 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.

Initialement mis en place au Kuru Art Project, le concept d'Art Bushman/San Contemporain, en est venu progressivement à désigner toutes 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. Echo indirect d'autres appellations d'ores et déjà connues, la décision de présenter les œuvres du Kuru Art Project sous le terme générique d'art san/bushman contemporain est loin d'être anodine puisqu'elle contribue de la sorte à rattacher les réalisations du Kuru Art Project à des champs d'ores et déjà reconnus et auxquelles correspondent un certain nombre de codes, de valeurs, de pratiques et d'institutions (Baracchini, 2015 : 70-71). Véritable *locution programmatique* (Shapiro, 2012b : 178), la notion d'art san contemporain a contribué à incorporer les nouvelles réalisations dans un système de valeurs et de représentations prédéterminées (et

pour une large part forgées en Occident) en utilisant notamment les codes et les concepts, que ce soit celui d'art, de San ou de contemporain, eux-mêmes porteurs d'attentes et de préconceptions.

A cet égard, il faut préciser d'emblée que l'usage fait dans ce texte 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 (voir Gell, 1998 : 7-11 ; Heinich, 1998 : 37-40). Parler d'art san contemporain renvoie ainsi à une appellation *emic* mise en place en 1990 à D'kar pour désigner et venir présenter aux yeux d'un public externe le résultat matériel d'une certaine pratique. Mais, il ne correspond pas nécessairement à un statut compris, reconnu et validé par l'ensemble des acteurs. L'enjeu n'est alors pas tant de démontrer le caractère approprié ou non de ces termes, mais de rendre compte des emplois qui en sont faits par les acteurs et d'analyser les circonstances qui amènent à définir tel ou tel objet, situation ou personne comme relevant de l'art san contemporain.

Aujourd'hui, après vingt-cinq ans d'existence, le Kuru Art Project regroupe une douzaine d'artistes, hommes et femmes majoritairement de langue naro, travaillant à partir de matériaux et de techniques importés afin de réaliser des huiles sur toile, des linogravures et des lithographies destinées ensuite à un public extérieur. Premier atelier à institutionnaliser l'art san contemporain, au moment de cette étude (2012-2017) le Kuru Art Project présentait la particularité d'être aussi le seul encore en activité ; les trois autres projets initiés à sa suite en Afrique du Sud puis en Namibie s'étant arrêtés à la fin des années 2000 (Barnabas, 2009 ; Cheryl Rumbak, comm. 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 dizaines de centres artistiques (Graburn, 1976b : 41 ; Auger, 2005 : 104 ; McLean, 2011 : 17 et 69 ; Fisher, 2012a : 216).

Malgré la trajectoire à bien des égards singulière du Kuru Art Project, il n'existe à l'heure actuelle que peu d'études qui lui ont été consacrées. Contrairement à l'"art rupestre san" qui a attiré dès la fin du XIX^e siècle de nombreux chercheurs et donné lieu à une quantité

considérable de publications⁴, les recherches sur l'art *san* contemporain ne se sont, pour leur part, jamais vraiment développées. Qualifiées à plusieurs reprises d'expressions autoethnographiques⁵ (Guenther, 2003 : 101 ; Stephenson, 2013 : 132), la biographie sociale de ces objets demeure pourtant au final peu ou mal connue tout comme les processus dialogiques à l'œuvre dans la création, la diffusion et la réception de l'art *san* contemporain. Cette thèse vise ainsi à explorer les réseaux qui accompagnent et conditionnent l'existence de ces objets en tant qu'objets d'*art san contemporain* et à suivre les divers lieux de production de sens autour et au travers de ces images.

⁴ A titre indicatif, la liste de publications du Rock Art Research Institute décompte à elle seule près de trois cents publications scientifiques sur l'art rupestre d'Afrique australe parues entre 1990 et 2010 (University of the Witwatersrand, 2015)

⁵ 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 (Pratt, 1996 : 28).

Prologue

Coex'ae Bob, *I dont' know*

2008

Acrylique sur toile

75 x 71 cm



CODE: BOP048

I don't know
November 2009

NOVEMBER 2008

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 à cela. 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 leurs contradictions mutuelles (que ce soit en terme 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 doit principalement à 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 mot.

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.

Aussi, 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 venir dire d'une œuvre dont l'auteur a pris le parti non d'en 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.

A 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 au sein des mondes de l'art par la pratique discursive autour des œuvres⁶. 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 postcolonial⁷, dans lequel ce tableau a vu le jour, la situation d'énonciation, tout comme les effets produits par ce titre, ne sont pas

⁶ Heinich, 2014 : 174-190.

⁷ L'emploi du terme "postcolonial" a suscité de nombreux débats en ethnologie, et tout particulièrement en France (voir notamment les diverses postures développées dans 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

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 Botswana⁸, 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'insèrent 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, la présence de ce titre a nécessairement impliqué une (ou des) interaction(s) ayant abouti au final 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 également se réfléchir comme le résultat d'une 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 sens, 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 apparaît d'autant plus incontournable que le Kuru Art Project 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

pratiques qui s'ancrent dans les effets discursifs et matériels du "fait" historique de la colonisation » (Thieme, 2003 : 123).

⁸ Au Botswana, la première école accueillant des enfants san a été ouverte en 1967 à D'kar (Le Roux, 1999 : 10).

cultures en les hissant au niveau des art 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’auto-représentation 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 que de 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 san et culturellement authentique en terme de message, de sens et d’intentions. 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 à la fois qu’il corresponde à une conception occidentale de l’art et en même temps qu’il incarne 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 résonnances 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.

Aussi, 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 dès lors 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 venir 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 de venir 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 enjeux et 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 tensions, 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*⁹ (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).

⁹ 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

Quel(s) discours une ethnologie peut-elle porter sur des objets d'art ? Qu'est-ce qu'une anthropologie de l'art ? Une sociologie de l'art appliquée à une production artistique "non-occidentale" ? Ou plus précisément encore une ethnologie d'un art san contemporain ? Ces questionnements m'ont accompagnée tout au long de cette recherche, 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, le Kuru Art Project, et consécutivement d'explorer les réseaux de relations et les chaînes d'actions nécessaires à la *co-crédation* d'un art San contemporain.

A cet égard, le Kuru Art Project présente une configuration complexe que j'avais résumée dans mon projet de thèse comme une situation dans laquelle un nouveau support visuel essentiellement libre de précédent a été introduit par une organisation non-gouvernementale pour des populations conventionnellement désignées par le terme générique de San ou Bushmen et dont les objets ainsi réalisés étaient ensuite destinés à rejoindre les marchés de l'art internationaux sous l'appellation d'*art san contemporain*. Si cette première formulation dissimule, sans doute sous des termes trop généraux, plus qu'elle ne dévoile, elle laisse néanmoins déjà entrevoir toute une série de déplacements et tout un réseau d'acteurs, qui participent à la construction commune d'un art san contemporain. Elle resitue notamment les objets réalisés au Kuru Art Project au sein 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. Dans le contexte du Kuru Art Project, interroger comment l'art se fait ne peut dès lors se dissocier d'un questionnement sur ce double mouvement d'importation et d'exportation. L'exercice revient 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.

Ce travail est donc un travail portant sur l'ensemble des mouvements circulatoires inhérents à la création puis à la diffusion d'un art san contemporain, considéré ici comme ce lieu complexe où se croisent et se confrontent des valeurs, des discours et des représentations qui tout à la fois transforment ces images et se transforment à leur contact. Dans cette perspective, il s'agissait concrètement de suivre au plus près les pratiques et les discours qui marquent les étapes d'un *art en train de se faire* en examinant aussi bien les implications sociales, culturelles, identitaires, politiques et économiques inhérentes à la production des toiles 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 multi-située 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, notamment autour du concept d'artification (Heinich & Shapiro (éd.), 2012), à des approches développées en anthropologie sur la circulation et le commerce des arts non-occidentaux (par ex. Marcus & Myers (éds.), 1995 ; Myers, 2002).

Dans le contexte bien particulier de l'art san contemporain, le croisement de ces approches et de ces méthodes constitue une démarche nouvelle par rapport aux études qui lui ont été consacrées depuis le début des années 1990. Il faut dire que s'il existe aujourd'hui quelques études disponibles, aucun des quatre projets d'art san contemporain n'a jamais réellement fait l'objet d'une ethnographie détaillée. Aussi, à l'exception de la récente biographie consacrée à Dada Coex'ae Qgam (Gollifer & Egner, 2011) ou de l'analyse des œuvres de Qwaa Mangana proposée par Mathias Guenther (1998), les recherches sur l'art san contemporain reposent pour la majorité sur des investigations empiriques peu approfondies¹⁰.

A cet égard, il faut relever que ces études ont souvent été menées *a posteriori*, c'est-à-dire soit après le démantèlement des infrastructures (par ex. l'étude de Shanade Barnabas (2009 ; 2010) sur le !Xun & Khwe Art Project), soit après la disparition des artistes (voir p. ex. les travaux de Nhamo Mhiripiri (2009) et de Nyasha Mboti (2014) sur Vetkat Kruiper, artiste ≠Khomani décédé en 2006), ou alors *à distance* en raison des restrictions d'accès imposées par le Gouvernement et/ou les organisations chapeautant les projets (p. ex. McLaren, 1997 ; Stephenson, 2006a). Si ces écrits fournissent des informations intéressantes à l'instar des observations menées par Shanade Barnabas (2009 : 80) 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 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, prolongeant d'une certaine manière l'habitude interprétative héritée des nombreuses analyses sur l'"art rupestre san"¹¹.

Les analyses comparatives de Mathias Guenther (2003) et de Jessica Stephenson (2006a) sur la portée politique des images réalisées au Kuru Art Project et au !Xun & Khwe Art Project

¹⁰ Au Kuru Art Project, la majorité des études se sont déroulées en moins d'un mois (Sack, 1994 ; Desai, 1995 ; McLaren, 1997 ; Stephenson, 2006a). La plus longue recherche de terrain a été celle menée par Mathias Guenther sur une période de quatre mois entre 1996 et 1997.

¹¹ On peut citer ici à titre indicatif, les ouvrages de : Lewis-Williams, 1981 et Lewis-Williams & Dowson, 1989.

représentent un intérêt certain notamment parce qu'elles ouvrent sur la question de la réception de ces objets. Cependant, tout comme les autres travaux, les perspectives *emics* ne sont présentées que de façon marginale, et ces analyses n'abordent pas les processus d'artification. Aussi, la question de *comment l'art se fait* reste largement inexplorée.

Ce questionnement inspiré de la sociologie de l'art et plus particulièrement des approches développées par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (2012 ; voir aussi Shapiro, 2004 ; Heinich, 2008) autour du concept d'artification constitue en anthropologie de l'art une démarche inhabituelle et il l'est d'autant plus dans le cas d'une application à un "art non-occidental". S'il ne s'agit pas ici 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 en quelques sortes "abusive" du concept d'artification au Kuru Art Project ne perd rien de son intérêt en tant qu'outil conceptuel à même de donner 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 convient d'ailleurs de 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'artification y substitue 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). Et 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 appliquée scrupuleusement à un contexte dans lequel les notions d'artiste, de monde de l'art, d'œuvre et de tableau n'existent pas encore, leur champ d'application et les enjeux qu'elles soulèvent diffèrent quelque peu. En effet, transposée au Kuru Art Project, l'analyse du *contexte d'émergence* et des *conditions d'existence* (Shapiro, 2012a : 23 et 25) de l'art san contemporain à D'kar amène à s'interroger non plus uniquement sur les étapes nécessaires à la reconnaissance institutionnelle et collective de ces objets en tant qu'art san contemporain, mais également aux conditions d'introduction et de mise en place d'un projet d'art à D'kar.

Par ailleurs, en attirant l'attention sur l'idée de passage et de frontière, l'artification offre un outil pour réfléchir et problématiser les phénomènes de transformation (de définition ou de statut) opérés au cours du processus d'artification, 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 les pratiques entourant la production de peintures et de gravures au Kuru Art Project ont nécessité de s'intéresser plus particulièrement aux lieux de passage et aux jeux de traduction à l'œuvre dans les divers déplacements impliqués. Il est très vite apparu que les diverses étapes nécessaires à l'artification de ces objets entraînaient toute 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 également 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) ou encore de l'œuvre à la photographie (reproduction). 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 à jour toute une nouvelle série de déplacements : déplacements de sens, d'intérêts, de valeurs, de buts.

Et c'est précisément ces mécanismes de traductions, ces frictions de sens, ces moments de passage au cours desquels le sens initial est toujours déplacé, donnant lieu à l'émergence de quelque chose de nouveau qui, à la fois, jalonnent et conditionnent le processus d'artification du 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 médiation¹² des objets en transit. Aussi, s'intéresser aux lieux de passage revient également à se pencher sur les acteurs de ces entre-deux, sur tous ceux (traducteurs, conseillers artistiques, commissaires d'expositions, critiques d'art, etc.) qui, au travers de leurs actions – la mise en mots, par exemple, des images ou des objets et de leurs auteurs –, rendent possible et conditionnent la rencontre entre un tableau et un spectateur. La médiation est, dès lors, appréhendée comme cet acte fondamentalement ambiguë impliquant non seulement des transformations (de sens, de statut, de définition), mais aussi des rapports asymétriques dans les moyens à disposition (Callon, 1986 : 204).

Autant de mécanismes auxquels – est-il encore besoin de le préciser ? – n'échappe bien évidemment pas l'analyse ethnographique (Asad, 1986 ; Crapanzano, 1986a et plus particulièrement sur la question de l'art Myers, 1991). L'écriture sur les processus d'artification participant elle-même du phénomène qu'elle vise à étudier, l'étude de l'artification implique, par conséquent, de se considérer soi-même comme l'un des acteurs engagé dans la création commune d'un art 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 aller autrement ?), il paraît plus intéressant de restituer les modalités de constitution du savoir. Cela passe entre autres par la mise en lumière des cheminements méthodologiques et des postures théoriques qui, s'ils participent sans aucun doute à la mise en sens de l'objet d'étude, ont réciproquement été dans une large mesure modelés et transformés au contact de celui-ci.

Dès lors, mener une ethnographie d'un art visuel ne peut se dissocier d'une réflexion parallèle sur les modalités et les effets de cette relation sur la pratique anthropologique ainsi que sur la place du discours ethnographique au sein d'un champ discursif déjà fortement investi ; et symétriquement sur les effets de ces mêmes discours sur l'activité artistique. Il s'agit en ce sens de venir tester les points de rencontre, mais aussi d'explorer les lignes de tensions narratives et méthodologiques qui traversent ce travail et qui sont inhérentes à la fois : (a) au rapport entre art et ethnographie ; (b) aux divergences entre le régime de singularité promu en art et l'intérêt des sciences sociales pour le collectif ; (c) à l'articulation entre une perspective spatiale et une perspective temporelle ; et pour finir (d) au passage de l'image au texte.

¹² Ce terme 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.

Art et ethnographie

Historiquement, la plupart des discussions sur l'art en anthropologie se sont cristallisées autour d'enjeux définitionnels relatifs aux biais ou, à l'inverse, à l'intérêt que recouvre l'application du concept d'art à des objets réalisés hors des conventions des mondes de l'art moderne (Price, 1989 ; Coote, 1992 ; Morphy, 1996 ; Overing, 1996 ; pour une discussion critique voir aussi Marcus & Myers, 1995 ; Gell, 1998). Alors que certains dénoncent la transposition des notions d'art, d'artiste et d'esthétique comme une imposition extérieure et ethnocentrée, d'autres la soutiennent comme une marque de reconnaissance des objets et de leurs auteurs¹³. Cependant, l'arrivée d'objets, tels que ceux réalisés au Kuru Art Project, créés intentionnellement dans le but de rejoindre les marchés de l'art internationaux et d'être exposés en tant qu'œuvres d'art dans des galeries amène à s'interroger sur la possibilité et la nécessité d'une redéfinition radicale de la relation entre art et ethnographie. L'émergence de ces *arts par destination*¹⁴ dans de nombreuses populations colonisées et marginalisées et leur reconnaissance progressive au sein des mondes de l'art à partir des années 1980 ont contribué non seulement à accroître et diversifier l'investissement des ethnologues dans le champ de l'art¹⁵, mais également à modifier sensiblement la nature des débats entre art et ethnographie.

L'intérêt croissant des ethnologues pour ces productions a été accompagné d'un investissement similaire de la part des divers participants des mondes de l'art (commissaires d'expositions, critiques d'art, collectionneurs) ; un investissement qui, d'un côté s'est nourri – et se nourrit encore aujourd'hui – des discours anthropologiques et de l'autre se construit et se légitime en opposition à ces mêmes discours. Il n'est pas rare, en effet, que des curateurs, des artistes ou des critiques d'art rejettent explicitement toute mise en relation avec l'ethnologie¹⁶. Aussi l'espace discursif autour de l'art et de son écriture est devenu, comme l'ont bien montré George Marcus et Fred Myers (1995 : 28), un nouveau lieu de conjonction, mais également de friction entre art et ethnographie : « with its interest in culture and cultural value, anthropological discourse already shares a " family resemblance" with art writing. [...] such

¹³ Voir notamment les débats publiés dans Ingold (éd.), 1996.

¹⁴ Ce terme d'abord développé par André Malraux (1965 [1947]), puis repris en 1976 par Nelson Graburn (1976a), désigne les objets qui ont été conçus intentionnellement en tant qu'art par leurs producteurs et se destinant principalement à l'échange (voir aussi l'application proposée par Arjun Appadurai (1986 : 16)). En ce sens, il s'oppose à l'art *par métamorphose*, c'est-à-dire aux réalisations auxquelles il est accordé a posteriori et indépendamment des intentions initiales de son producteur un statut d'œuvre d'art.

¹⁵ 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 l'étude des productions artistiques actuelles réalisées au sein de populations marginalisées ou colonisées et à destination d'un public principalement extérieur.

¹⁶ Il existe de nombreux exemples de ce type d'oppositions, voir notamment : Kirshenblatt-Gimblett, 1995 ; Price, 1995 [1989] : 132-134 ; Myers, 1998 ; Fisher, 2012a : 177-196 et 2012b.

artwriting practices are in competitive relationship to anthropological writing, with a considerable capacity to position and subsume it or to repudiate it ». L'enjeu ne se résume plus à savoir s'il est approprié ou non d'utiliser le concept d'art, mais bien de réfléchir de manière réflexive à la place des écrits ethnographiques au sein même des mondes de l'art et de leur(s) possible(s) effet(s) sur ces derniers.

En effet, au vu des nombreux exemples de participation des ethnologues aux processus de reconnaissance et de valorisation des productions artistiques indigènes¹⁷, il n'est pas possible aujourd'hui d'ignorer que les discours anthropologiques puissent avoir un impact sur le regard porté sur ces objets et sur les actions entreprises à leur égard. Réciproquement, dès lors que les chercheurs se retrouvent impliqués comme producteurs et/ou médiateurs de discours, de sens et de valeurs sur ces objets, on peut se demander dans quelle mesure cet engagement – volontaire ou non – 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 des mondes de l'art, 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 deviennent des questionnements centraux des études sur la commercialisation des artefacts non-occidentaux (p.ex. Kasfir, 1992 ; Steiner, 1995 ; Errington, 1998 ; Phillips & Steiner, 1999). Les manières dont ce concept est construit, circule et se transforme sont questionnées, tout comme les valeurs qui le sous-tendent et les effets de l'application d'un idéal d'authenticité dans le maintien de hiérarchies coloniales (Mullin, 1992 ; Steiner, 1995 ; Errington, 1998 ; Cohodas, 1999 ; Skogh, 2001).

A cet égard, plusieurs auteurs ont mis en évidence les « préjugés d'inauthenticité » (Myers, 1998 : 10 ; voir aussi Jackson, 1989 ; Phillips & Steiner, 1999) 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

¹⁷ Ceci 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-volontaire (réutilisation de leurs discours dans divers contextes). Voir à ce sujet : Mullin, 1992 ; Thomas, 1996 ; Myers, 1998 ; Le Roux, 2010 ; Morphy, 2011 ; Fisher, 2012a : 182.

tradition et de continuité rattachées aux « arts primitifs authentiques » (Errington, 1998 : 142), il s'agit de savoir comment porter un discours ethnographique qui rende compte des transformations, des interactions et des innovations dont ces objets sont porteurs, sans pour autant les desservir. Car comme l'a souligné Jean Jackson : « lorsque l'on parle de personnes en tant qu'acteurs politiques à même de changer leur culture, nous courons le risque de sembler parler d'eux en termes négatifs, les implications étant que la culture résultant de ces opérations n'est pas réellement authentique. » (1989: 127).

A l'encontre des préjugés selon lesquels l'intérêt des arts indigènes contemporains serait d'autant moins grand qu'ils résulteraient d'une situation de contact et de visées commerciales, bon nombre d'écrits ethnographiques se sont attachés à souligner les valeurs autres – identitaires, politiques, culturelles, artistiques ou encore 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'approprier, à transformer voire à subvertir le système dominant au travers de pratiques artistiques (p.ex. Scott, 2008 [1992] ; MacClancy (éd.), 1997 ; Adams, 2006 ; Morphy, 2009). 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, 2000 : 9), « à renforcer [empower] les cultures autochtones » (Thomas, 1999 : 5), ou encore 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). 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), amenant de la sorte à reconsidérer les procédés d'appropriation artistique, non pas uniquement en terme d'imposition, mais également comme lieu de transformation, de création, de réinvention 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 et les discours ethnographiques. Plusieurs chercheurs ont, en effet, attiré l'attention sur les difficultés à rendre apparentes les dynamiques locales de production de ces arts 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 ; Cousin & Dakpogan, 2016). A cet égard, Saskia Cousin et Théodore Dakpogan relèvent que la *généalogie* des projets d'art, des débuts de carrière d'artistes, ou encore celle des objets d'art¹⁸, étant souvent le fruit de situations de contact et d'initiatives extérieures (par l'intermédiaire de missionnaires, d'expatriés et/ou d'ONG), elle est « le plus souvent indicible : elle mine, et le statut de l'œuvre, et celui de l'artiste. » (2016 : 506). A un autre niveau, dans son étude sur l'art aborigène australien, Laura Fisher (2012a : 169 ; 247) a souligné quant à elle le malaise qui entoure toute confrontation directe du public avec les conditions de vie des artistes aborigènes ainsi que les aménagements et les compromis qui en résultent : « En tant que médiateurs d'"échanges interculturels", les porte-paroles des artistes et leurs représentants (coordinateurs des centres artistiques, anthropologues, employés du gouvernement dans le domaine des arts, commissaires d'expositions, galeristes) sont constamment obligés d'improviser et de transiger afin de gérer la discorde entre la sphère des artistes et celle des arts. » (Fisher, 2012a : 169).

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 d'exposés de mon étude en Europe, les dissonances entre les descriptions du contexte de production et les attentes du public quant à ce que devait être un art sans 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 venir faire sens d'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 désintérêt.

Pourtant, les conditions locales de production (l'accès au matériel, les ressources à disposition, la possibilité de contact avec d'autres professionnels de l'art, l'espace de travail, etc.) ne sont pas sans avoir des répercussions sur les pratiques artistiques. Plus que cela, les réponses souvent très pragmatiques des artistes du Kuru Art Project et leur tendance lors des entretiens à passer des toiles vers l'évocation d'autres préoccupations (économiques, sociales,

¹⁸ A noter que cette observation ne concerne que les arts contemporains non-occidentaux. Il est intéressant, en effet, de relever que les processus créatifs impliqués dans des pratiques artistiques "traditionnelles" (par ex. Gell, 2005 [1992] ; Morphy, 1992 ; Taylor, 1996) ou alors d'artistes contemporains formés et issus des mondes de l'art occidentaux (par ex. Arnal & Geslin, 2014 ; Debary, Gerz & Gaudin, 2017 ; Derlon & Jeudy-Ballini, 2017) ont fait l'objet d'analyses ethnographiques approfondies.

politiques, etc.) suggèrent que le contexte socio-économique à D'kar tout comme les conditions de vie des artistes ne sont de loin pas des réalités distinctes de ce qui se passe sur la toile.

Dès lors, cela implique de développer une anthropologie de l'art qui ne soit pas uniquement une étude du sens en termes mythologiques, narratifs ou culturels, ou alors une analyse de la diffusion et de la réception de ces objets, mais qui soit 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 « une profondeur biographique de 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 processus sociaux qui contribuent à la fois à mettre à distance les œuvres de leur processus de création et à séparer l'art du contexte de vie des artistes, en détournant le regard de l'objet-œuvre pour se pencher au contraire sur les relations qui se tissent autour et au travers de lui. Autrement dit, il ne s'agit pas d'appréhender les tableaux en tant qu'unités matérielles distinctes (un tableau, puis un autre et un autre encore) détachées de leur environnement, mais de s'intéresser aux liens et aux lieux dans lesquels ils s'inscrivent.

D'un point de vue méthodologique, cela a impliqué dans le cas présent deux démarches parallèles. D'une part, cela a amené à conduire une ethnographie détaillée de l'atelier d'art Kuru, ce lieu qui existe par la co-présence en un espace-temps déterminé de personnes et de matières propres à *fabriquer de l'art*. Concrètement, une partie importante des vingt-quatre mois passées à D'kar entre août 2012 et juin 2017 s'est déroulée sous la forme d'observation participante au sein de l'atelier. Sans qu'aucune fonction particulière ne m'aie jamais été formellement attribuée, j'ai eu l'opportunité, grâce à l'accord de la coordinatrice du projet, Maude Brown, et des artistes, d'étudier le fonctionnement de l'atelier dans sa globalité en participant activement 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...), techniques (impression des linogravures, photographies...), logistiques (transport de personnes et de matériels) ou de maintenance (préparation du thé, rangement...).

Sans se réduire à cette unique espace – loin s'en faut – l'atelier apparaît être à bien des égards le centre névralgique des activités du Kuru Art Project. Lieu où se réalisent physiquement et conceptuellement les peintures et les gravures, l'atelier est aussi ce lieu où se croisent artistes, coordinateurs et administratifs du Kuru Art Project, mais aussi acheteurs, galeristes,

journalistes, bailleurs de fond, ethnologues et entrepreneurs. De par l'hétérogénéité des activités qui s'y déroulent et des acteurs en présence, ainsi que de part son unité spatio-temporelle, relationnelle, esthétique et professionnelle, l'atelier représente un intérêt particulier parce qu'il permet de suivre, étape par étape, nombre d'enjeux, de fonctionnements, de structures, de situations et d'interactions qui forment la fabrique quotidienne d'un art sans contemporain.

D'autre part, et parce que d'une certaine manière l'atelier constitue une sphère à part, qui permet pour celles et ceux qui le fréquentent de s'extraire momentanément des autres réalités, il est paru nécessaire de se pencher également sur ce qu'il se passe une fois sorti de l'atelier, et notamment sur ce que font les "artistes" lorsqu'ils "ne font pas de l'art" (Gibson, 2013 : 92). Pour cela, je me suis attachée à suivre et donc à partager le quotidien de quelques acteurs du Kuru Art Project, et plus particulièrement de Coex'ae Bob.

Il faut préciser ici que j'avais initialement entrepris de mener des entretiens avec l'ensemble des artistes sur leur pratique artistique et sur leurs œuvres. J'avais à cet effet réalisé une base de données recensant l'ensemble des peintures et des gravures réalisées au Kuru Art Project de 1990 à aujourd'hui¹⁹ à partir de tous les documents à disposition (photographie de toutes les peintures et 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 2000).

¹⁹ 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 à partir de 2000, les œuvres réalisées avant n'y figurent que partiellement) et incluant des photographies des peintures et gravures. La base de données FileMaker Pro créée pour cette étude avait également pour objectif d'être déposée au KAP et de pouvoir servir ensuite d'outils informatique de référencement et de gestion pour les administrateurs du projet. Plusieurs copies de la base de données ont été déposées au projet, l'application FileMaker Pro a été installée et des explications ont été données pour son utilisation. Toutefois, n'étant pas toujours sur place et ne pouvant assurer un suivi régulier, ce programme n'a jamais été véritablement utilisé au Kuru Art Project.

SIP041

Go to Menu

Artiste

Cgoma

☒ Femme ☐ Homme

Titre

Song of the birds

Autre titre

Technique

OIL

Date

2010

Dimensions

617 x 460

Nb d'éditions

Prix initial

Prix 30%

2500

Inc VAT

2750

Commande

☒ Oui ☐ Non

W/S thématique

☐ Oui ☐ Non

Commentaires

Peinture réalisée dans le cadre d'une commande passée par une écrivaine américaine pour illustrer un livre d'histoires pour enfants "Ostrish and Lark". Mais pas retenue.

Grand Animal - proie

Grand animal Prédateur

Petits carnivores

Singes

Eléments modernes

Oiseau 1

Plante 1

Insect

Petits gibier

Reptiles et amphibiens

Histoire

Artisanat et musique

Chasse

Cueillette

Personnages fantastiques

Animaux domestiques

Traditional healer et dances

Personnes

Huites

Maisons modernes

Tourisme

Photo de l'oeuvre :

☒ Oui ☐ Non

Insert Picture

Insert Picture

Exemple de fiche de la base de données de œuvres du KAP réalisée dans le cadre de cette thèse. La base de données a été structurée selon le modèle ci-dessus avec nom de l'artiste, titre, date, liste de sujets représentés, informations diverses et 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.

Cette base de données constitue un répertoire graphique offrant une perspective temporelle et un vaste panorama sur les productions graphiques réalisées au Kuru Art Project à partir duquel réfléchir et comparer les sujets représentés, leurs variations, les changements survenus, la récurrence de certaines thématiques ou à l'inverse les absences, l'impact des stages et de commandes sur les contenus et les formes adoptées, etc.

En dehors de la possibilité de mettre en chiffre des impressions visuelles et de disposer par conséquent de statistiques descriptives (par exemple, la nette prédominance des représentations de la faune et de la flore sauvage (85%) par rapport à la présence d'éléments modernes et/ou de bétail (11%)), ce répertoire a servi à structurer les entretiens avec les artistes, et ce à deux niveaux différents. A un premier niveau, l'utilisation de la base de données a fourni un outil pour réfléchir à la présence, absence ou récurrence de certains éléments dans l'œuvre de chaque artiste et pour diriger ensuite les entretiens sur ces aspects-

là. A un second niveau, les images facilement mobilisables dans la base de données ont apporté un support visuel pour discuter des peintures et des gravures lors des entretiens, malgré leur absence physique et de convoquer dans un même instant des œuvres dont la réalisation se trouvait par ailleurs éloignée dans le temps. La base de données a ainsi offert l'opportunité de se détacher d'un lieu – l'atelier – et d'intégrer une perspective temporelle sur les réalisations, en reprenant et en discutant de réalisations plus anciennes.

Toutefois, ce que je devais rapidement constater lors des premiers entretiens avec les artistes était que les questions techniques ou conceptuelles sur leur pratique artistique étaient le plus souvent difficiles à comprendre 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 (en premier lieu "art" et "artiste", mais aussi "représenter/représentation", "connaissance", "culture", "inspiration", "influence") et directement tirés des conceptions des mondes de l'art occidentaux ne faisaient pas sens ou alors de façon détournée pour les personnes que j'interrogeais, générant en retour des réponses sibyllines qui dénotaient plus d'une forme d'incommunicabilité (et peut-être aussi d'incongruité des questions) que d'une réelle absence de discours.

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

Qhaqhoo [Xgaoc'õ 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 et aux choix des sujets représentés 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 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 Ntcõx'o). Si ces réponses sont loin d'être dénuées d'intérêt et montrent bien tout le décalage et les adaptations qu'entraîne l'introduction d'un nouveau concept et les manières dont les personnes l'interprètent et en font sens, en revanche du fait de leur niveau de généralité elles conservent également une part d'opacité et même d'humour.

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 un détachement, de l'indifférence, de l'ennui, de l'évitement ou alors une discrète résistance souvent exprimée sous forme d'ironie, de contre-sens, de non-sens, de détournement ou d'absurde. Une attitude qui contrastait fortement avec les histoires racontées par ailleurs sur d'autres sujets et qui pouvaient s'enchaîner les unes aux autres pour durer durant des heures, 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 venir, même indirectement, rejouer là 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 et aux limites perçues, afin de trouver un moyen de rendre compte de ces objets sans passer par un discours direct sur l'objet. 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 que l'intérêt d'une ethnographie du particulier est progressivement ressortie comme 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 gravures mais qui n'est pas donné à voir directement dans l'image. Il s'agissait dès lors de trouver les moyens de combiner une approche à même de saisir les dimensions collectives inhérentes aux procédés d'artification tout en resituant ces processus au sein de trajectoires particuliers.

Mondes de l'art, régime de singularité et ethnographie du particulier

Les trois deux termes utilisés en entrée de cette partie résument relativement bien les tensions qui peuvent parcourir un travail mêlant ethnographie intensive d'un atelier d'art et terrain multi-situé des réseaux de circulation et de réception de ces objets. L'apparente contradiction contenue dans la juxtaposition des mots « mondes », « singularité » et « particulier » met en évidence à la fois la difficulté – ou le défi – à penser l'art en sciences sociales et les enjeux que revêt l'appréhension d'un "art ethnique" destiné aux marchés de l'art internationaux dans le cadre d'une anthropologie de l'art inspirée des approches sociologiques. L'intérêt et peut-être aussi la particularité de ce travail est de s'inscrire à l'intersection de trois débats distincts, questionnant tous l'articulation entre individu et collectif, mais en des termes différents.

En premier lieu, en s'inspirant des approches sociologiques relatives aux mondes de l'art et à l'artification, cette thèse s'inscrit dans la tension vers le collectif, qui caractérise depuis les années 1980 bon nombre d'approches de l'art en sciences sociales. En effet, que ce soit pour se distinguer des approches propres à l'histoire de l'art et à l'esthétique (Gell, 1998) ou pour aborder des pratiques marquées par le régime de singularité²⁰, les écrits consacrés à l'art en sciences sociales se sont souvent détournés de l'attention habituellement portée aux objets d'art et aux artistes, pour s'attacher à la description des processus sociaux et des réseaux d'acteurs qui rendent possible l'émergence d'œuvres d'art et d'artistes. Le marché (Moulin, 1992), le champ (Bourdieu, 1979 ; 1992), les mondes de l'art²¹ (Danto, 1964 ; Becker, 1988 [1982]), la médiation (Hennion, 1993 ; 2007 [1993] ; Heinich, 2009) ou l'artification (Heinich & Shapiro, 2012) représentent tous, malgré des différences de posture²², une tendance à replacer l'étude de l'art dans le collectif.

Dans la perspective adoptée ici, l'objectif d'une telle approche n'est pas de venir dénoncer les "croyances" des mondes de l'art, pour reprendre la critique de Pierre Bourdieu (1980 : 207). Il s'agit au contraire de se détacher des valeurs de singularité, d'unicité ou d'originalité

²⁰ Nathalie Heinich définit le *régime de singularité* en tant que « système [apparu dans le courant du XIX^e siècle] de valorisation, basé sur une éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé » (Heinich, 1998 : 11). Voir aussi Heinich, 2005 : 124-127 et 283.

²¹ Des « ethnographies critiques des mondes de l'art » (Marcus & Myers, 1995 : 27) ont été développées dès la fin des années 1980 en réponse à la fascination croissante des mondes de l'art modernes pour ce que Nelson Graburn (1976a) a appelé les « Fourth World arts » et à la reconnaissance consécutive d'objets ethnographiques et de productions contemporaines indigènes en tant qu'art (voir aussi Myers, 2002).

²² Je pense ici notamment à la distinction opérée entre une posture dite « critique », représentée par les travaux de Pierre Bourdieu et de Raymonde Moulin, et la posture « acritique » proposée par Nathalie Heinich (1998a : 23-29). Alors que la première posture critique le régime de singularité en en démontrant le caractère collectif, la seconde vise à suspendre le jugement et à comprendre comment les individus construisent le régime de singularité.

affirmées dans le domaine de l'art afin de venir étudier l'ensemble des actions nécessaires « à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là définit comme de l'art » (Becker, 1988 : 58). En ce sens, il faut bien voir que 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 la majorité des artistes du Kuru Art Project emploient le terme de « travail » 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 nécessaires à l'existence d'un art san contemporain, ainsi que l'ensemble des représentations engagées dans ce processus, afin de rendre compte « des mots et des actions qui constituent l'art en tant que tel » (Heinich, 1998 : 25).

Cependant, malgré une forme de reconnaissance au sein des mondes de l'art, plusieurs chercheurs (par ex. Clifford, 1988 ; Price, 1995 [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, 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'artiste²³. En ce sens, l'important ne serait pas tant (ou pas uniquement) d'acheter une toile "authentique" de Thamae Kaashe, mais un objet "authentiquement" *San*²⁴.

²³ La création de *labels d'authenticité* en Australie et au Canada afin de certifier pour les objets d'arts l'origine aborigène ou inuit de leur producteur et d'éviter ainsi l'usage frauduleux de l'appellation "art aborigène" ou "art inuit" est particulièrement révélateur des enjeux que recouvrent le souci de "traçabilité" de l'identité indigène des artistes, ce tant pour les acheteurs que pour les producteurs (Janke, 2003 : 135-158 ; Pelaudeix, 2007 : 62-63 ; voir aussi Errington, 1998 : 144-146). Les nombreux scandales autour de l'art aborigène contemporain et les accusations de "faux" portées à des peintures réalisées par ou avec la collaboration d'"artistes non-aborigènes" sont d'autres exemples des enjeux entourant l'identité culturelle des auteurs (Morphy, 1991 : 24 ; Merlan, 2001 ; Myers, 2004).

²⁴ A ce sujet, Erikson écrit : « In the politics of authenticity, the black man is still, to borrow Fanon, "sealed in his blackness". [...] The discourses of authenticity claim that particular criteria and standards are adopted in relation to cultural production in Africa. These "special criteria" have several dimensions. On a general level, this means that African cultural production is consumed, judged and analysed in terms of its "Africaness". » (2001 : 11)

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 et actuel coordinateur de Bokamoso²⁵, « *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. Aussi, pour K. 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 en retour de l'essentialisme qui consiste à parler des "anthropologues" comme d'un tout homogène, il reste que la question de la place accordée aux parcours et aux discours particuliers dans les écrits ethnographiques ne peut être ignorée, d'autant plus qu'elle se mêle le plus souvent à des enjeux de reconnaissance.

A cet égard, il n'est pas anodin, que l'ensemble des personnes interviewées à D'kar ont souhaité voir figurer leur nom dans ce travail. 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 et Eidelman, 2008), les noms ont été ici conservés, conformément au souhait des personnes interviewées²⁶. 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 aujourd'hui le seul projet d'art san

²⁵ Section de la Kuru Family of Organisations consacrée à l'éducation pré-scolaire, principalement pour les minorités vivant dans les milieux ruraux.

²⁶ A 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.

contemporain encore actif en Afrique australe, 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'anonymat²⁷). 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, bien que l'art san contemporain ait été régulièrement célébré comme une expression auto-ethnographique (Guenther, 2003 ; Stephenson, 2013 : 131-132), 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 l'art contemporain africain ou l'art aborigène contemporain, le succès de ces objets en Occident passe le plus souvent pour les artistes 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). 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 et structurées par des *politics of speaking positions* (Smith, 2002 : 152, voir aussi Fisher, 2012b : 263) 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 par 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).

²⁷ Voir à ce sujet la distinction opérée par Béliard et Eideliman (2008) entre anonymat et confidentialité.

De ce point de vue, s'il paraissait d'un côté nécessaire de venir questionner 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 audible 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 et leurs discours tendent à être ignorés ou maintenus à distance et où ces derniers sont le plus souvent pris comme les agents dépersonnalisés et anonymes d'une culture, il y a un sens à rendre apparentes leurs perspectives individualisées sur la pratique. 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 s'inscrivent et prennent sens dans le contexte de vie particulier de celles et ceux qui les créent.

C'est dans cette perspective qu'a été initié et mené le travail autour et avec Coex'ae Bob. Rencontrée lors de mon premier passage au Kuru Art Project en mars 2009, Coex'ae Bob était probablement celle 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 de Coex'ae Bob a été le départ d'une collaboration de plusieurs mois. 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). A 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 chaque plante était représentée. Au total, ce sont ainsi 195 plantes qui ont été répertoriées et documentées.

Nom Naro	XANA	Nom Anglais	Camel thorn tree
Nom Latin	Acacia erioloba	Uses	☐ Food ☐ Cosmetic ☐ Other ☒ Medicine ☒ Protection/purification ☐ None ☐ Water ☐ Tools/weapons ☐ Repellent ☐ Construction ☒ Beadwork ☒ Caterpillar
Parties utilisées	☐ Fruit ☒ Seeds ☐ Flower ☐ Leaves ☐ Branches ☐ Bark ☒ Root ☐ Thorns ☐ Autre...		
Usages	1. Arbre mangé par les girafes. Les racines et les feuilles ont une forte odeur. Quand une girafe est tuée, ensuite tu peux sentir l'odeur de cette plante dedans. Les graines sont utilisées pour faire des perles et des décorations avec des perles d'autruches. Quand elles sont sèches, il arrivent qu'elles soient données aux enfants pour jouer avec ou alors les femmes les portent autour du cou. Elles font un bruit. En raison de leur odeur, les traditional healer l'utilise aussi. Son odeur est proche de l'oignon ou du céleri. Lorsqu'on a attrapé froid, on peut aussi faire 2. Possible d'y trouver une certaine sorte de chenilles comestibles. Like tcika tcamku, xana 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 luck. We can use its root to heal flue. The seeds (tcae-tcare) are used to make jewellery. We can also wear the whole pod as a necklace; it gives a nice sound.		
Informateur	Kömsha	Date d'enregistrement	16.05.2011
Informateur 2	Coex'ae Bob	Date d'enregistrement 2	09.12.2013
Informateur 3	Coex'ae Bob	Date d'enregistrement 3	28.03.2015
Références	Roodt, 1998: 156-159; Leffers, 2003: 17-8; Pelgrave, 1997: 235; Barnard, 1985: 50; Ellery, 1997:		
Artworks	Cg'ose, Children and animals between camel thorn trees, Oil C.Bob, Camel thorn seeds and worms, Oil, 2010 C.Bob, Untitled, Oil Cgoma, Camelthorn tree, Oil, 2013 Gamnqoa, Giraffe and camel thorn tree, Oil Gamnqoa, Giraffe and camel thorn tree 2, Oil Jan John, Men and animals in the village, CL, 2012 Jan John, Giraffes, Oil, 2010. Kg'akg'am, Giraffe and Gemsbok cucumber, Monoprint 2013 Kg'akg'am, Giraffe and camel thorn tree, CL, 2012		
10			
			
Photo 11.03.2014 Lieu Sehltwa Insérer			
			
Photo 2 11.03.2014 Lieu Sehltwa 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 contenait le nom de la plante, soit lorsque l'auteur m'a indiqué le nom de la plante. Par exemple il existe beaucoup de tableaux intitulés Wild berries, mais, dans la majorité des cas, il n'est pas possible de déterminer quelle espèce précise de baies a été représentée. Il existe, en effet, plusieurs espèces différentes de baies comestibles de la famille des Grewia dans la région de D'kar (telles que Grewia flava, Grewia retinervis, Grewia villosa, Grewia flavescens). Dans ces cas-là et sans précisions complémentaires de la part de l'artiste, les tableaux n'ont pas été intégrés à la liste.

Les aller-retour 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 2017²⁸) ; ceci permettant d'impliquer directement Coex'ae Bob en tant qu'actrice dans le processus de

²⁸ La dernière phase de ce travail collaboratif a consisté à présenter (en juin 2017) à Coex'ae Bob une première version du *Portrait d'Ennie Coex'ae Bob* et à en revoir ensemble le contenu informatif et visuel. Cette dernière vérification a permis de venir corriger certains points et de compléter des informations, de contrôler aussi avec Coex'ae Bob si certaines informations confidentielles ne devaient pas apparaître dans le texte et encore de voir si les photographies utilisées étaient appropriées.

constitution de connaissances. De fait, à l'exception d'une dizaine de plantes dont j'avais eu connaissance par les tableaux et pour lesquelles j'ai spécifiquement sollicité Coex'ae Bob, l'enregistrement et la documentation de l'ensemble des autres plantes ont directement reposé sur l'initiative et les choix de 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 (Pink, 2001 : 58) et résultant aussi bien de la décision de cette dernière à travailler avec moi que de ma réceptivité à cette initiative.

Ces allers-retours avec Coex'ae Bob ne gommement bien sûr pas tous les enjeux de représentation et de textualisation de l'Autre propre à toute écriture ethnographique (Clifford, 1986). En ce sens, 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. ». Mais ce procédé a permis pour le moins de mettre en place un processus de 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. A 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 KAP 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 affective, sociale (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. Et 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 en ce sens 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 au potentiel aboutissement et aux 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 dans "le bush" a été une manière d'apprendre les noms, les usages, les souvenirs, les histoires, les personnes, les lieux, les rêves, les frustrations ou encore les émotions 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 déictique des divers sujets représentés, le passage par les plantes a permis (en dehors d'une identification stricte du sujet) de comprendre les divers liens, lieux, histoires, personnes et anecdotes associés à un sujet particulier et de replacer ainsi 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 la famille de Coex'ae Bob, alors que la fin de l'étude approchait et que je n'avais plus de logement à D'kar, m'ont permis de suivre Coex'ae Bob tout au long de sa journée de travail, et de retracer ainsi le contexte matériel, social et spatial dans lequel vient s'inscrire l'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 paysage ou d'un réseau relationnel et donc en tant qu'éléments faisant partie intégrante d'ensembles et d'agencements plus vastes.

Cette perspective individuelle n'aurait su se suffire à elle-même pour comprendre le phénomène de l'art san contemporain à D'kar, mais s'est révélée être une étape décisive non seulement dans la compréhension de ce qui environne et 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 Naros ou des San), pour s'intéresser à sa dimension individuelle.

Mouvement temporel et spatial

Au sein d'une démarche qui vise à questionner « comment l'art se fait ? », la présence au milieu du Kalahari d'un projet d'art – à quelques 1200 kilomètres des principaux lieux de vente des matériaux nécessaires à la réalisation de linogravures et de peintures sur toile – pouvait difficilement demeurer à l'état d'"allant-de-soi". S'interroger sur les procédés d'artification nécessitait alors d'explorer les chaînes d'actions ayant rendu possible l'émergence d'un tel projet tout comme par ailleurs les conditions de son existence actuelle. Les questionnements qui ont accompagné cette étude sur les mouvements circulatoires nécessaires à la production d'un art san contemporain ont ainsi impliqué la mise en œuvre de deux démarches différentes. D'une part, dans la continuité des études anthropologiques consacrées au commerce des arts non-occidentaux (p.ex. Steiner, 1994 ; Marcus & Myers (éds), 1995 ; Myers, 2002 ; Le Roux, 2010), il s'agissait de retracer le mouvement des objets de leur contexte de production à celui de leur réception en suivant les multiples médiations engagées dans la fabrique d'un art san contemporain. De l'autre, il s'agissait de réintroduire une perspective historique au sein d'une ethnographie, afin d'explorer les logiques à l'œuvre dans le transfert et l'implémentation d'un projet d'art à D'kar.

A cet égard, un intérêt particulier a 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 du projet, a été pris comme point de départ pour s'interroger sur les éléments qui ont participé – ou du moins qui ont été retenus comme participant – de l'ouverture de ce projet ainsi que sur les éventuels effets de cette généalogie sur les pratiques actuelles²⁹. Quelles sont les raisons, les motivations et les intérêts (de quelles personnes ?) conduisant à un moment donné, dans un contexte particulier, à rendre possible l'émergence d'un projet d'art ? Une telle approche amène à considérer l'existence actuelle d'"art",

²⁹ « L'idée de commencer, en fait l'acte de commencer implique nécessairement un acte de délimitation par lequel on prélève quelque chose dans une grande masse de matière, par lequel on le sépare de cette masse, par lequel on fait qu'il représente, qu'il soit, un point de départ, un commencement » (Said, 2005 [1978] : 29).

d'"artistes" et d'institutions "artistiques" à D'kar en tant que résultat d'un processus historique complexe et dialogique. Elle permet de la sorte d'éviter les procédés de "fétichisation" ou de "célébration naïve" des phénomènes qualifiés de syncrétiques, d'hybrides ou de mélanges globaux (voir les critiques de Gupta & Ferguson, 1992 : 19 ; Coombes & Brah, 2000 : 1 ; Broeck, 2007 : 50-53), en réinscrivant la compréhension des phénomènes actuels à l'intérieur de rapports de force.

Concrètement, cela a impliqué de mener des entretiens avec les divers protagonistes reconnus ou se reconnaissant un rôle dans la mise en place du Kuru Art Project, de reprendre les divers textes (brochures, catalogues, coupures de journaux) relatant les débuts du projet et de parcourir les rapports d'activités du Kuru Art Project ainsi que les archives du projet. La diversité des discours enregistrés tout comme les multiples versions données ne constituent pas un problème à résoudre, mais une complexité dans le rapport à l'histoire – au discours sur l'histoire – dont il faut tenir compte ; toute généalogie, au sens de Foucault (1971), procédant d'une lecture sélective au présent du passé. Cela ne signifie pas pour autant croire que chacun est ou serait égal face à la production de discours sur l'histoire. La nature des matériaux employés ne laisse pas vraiment de doute sur les inégalités des discours – et de l'accès aux discours – entre ceux qui ont laissé des traces écrites, ceux qui ont laissé des images et ceux qui ont disparu sans laisser de version ; ou encore entre ceux qui auront été identifiés par des chercheurs et enregistrés et ceux qui, pour diverses raisons, seront restés dans le silence. Aussi, entreprendre une telle généalogie s'inscrit nécessairement à l'intérieur de rapports de pouvoir dans la définition de ce qu'est l'histoire. Mais pour aussi problématiques qu'elles soient, ces différences sont également représentatives à un autre niveau des relations entre les divers acteurs du Kuru Art Project.

Si s'attacher à décrire « comment l'art se fait ? » a nécessité de retracer les étapes qui ont amené à introduire à D'kar une certaine conception de l'art, parallèlement ce questionnement m'a amenée à suivre les multiples médiations nécessaires à l'arrivée de ces objets en tant qu'*art san contemporain* sur la scène artistique internationale. Il s'agissait pour cela de suivre les activités constitutives d'un art san contemporain en s'intéressant notamment aux espace-temps à l'intérieur desquels une définition de ces objets se négocie, émerge pour éventuellement se stabiliser.

De façon relativement pragmatique, cette démarche part du constat simple qu'il n'est pas possible de comprendre un objet mouvant, sans se mettre soi-même en mouvement. Cela ne revient pas à dire qu'à l'intérieur du phénomène étudié l'ensemble des sujets et des objets

bougent, mais que sans mouvement, l'art sans contemporain n'existerait pas, ou pour le formuler différemment que : « le mouvement lui-même est source de la production culturelle : il s'ensuit que c'est le déplacement des humains et des objets qui est en lui-même vecteur de production culturelle » (Friedman, 2000 : 188-189 à propos de l'ouvrage *Routes* de James Clifford (1997)). Aussi, ce projet ethnographique a d'emblée été conçu comme une approche mobile et multi-située³⁰ (Marcus, 1995), avec pour but de suivre les pratiques dans leur déploiement complexe et hétérogène entre de multiples sites d'activités, tels que le Kuru Art Project, des galeries d'art, des musées ou encore des collections privées (à Gaborone, Cape Town, Johannesburg, Londres ou Bulle, pour mentionner les principaux lieux où s'est déployée cette étude). En ne se bornant pas à un terrain unique prédéfini, pas plus qu'à des barrières nationales ou ethniques, une telle approche engage, par ailleurs, à adopter une symétrie de regard, au sens que lui accordent Michel Callon (1986 : 175-6) et Bruno Latour (1991 : 139-140 ; voir aussi Nader, 1972 : 8). En ce sens, elle s'abstient d'opérer une distinction analytique – artificielle – entre un ici et un ailleurs, nous et les autres, mais explore et traite dans les mêmes termes l'ensemble des pratiques et des discours.

Il convient de préciser qu'une telle démarche ne revient pas à nier l'importance du lieu. Une ethnographie, même "globalisée", se passe – à l'instar de toutes pratiques – dans des lieux. Elle amène en revanche à reconsidérer l'idée d'une différence de nature ou d'une hiérarchie entre le "local" et le "global", ou encore entre le "micro" et le "macro" (Marcus, 1995 : 99 ; Latour, 2006 : 257 ; Hertz, 2009 : 217-218). Si le local n'existe pas en tant qu'isolat culturel déconnecté du reste du monde, de la même façon, le global : « ne désigne plus un site *plus large* ou *plus vaste* [...] mais un autre lieu, tout aussi local, tout aussi "micro", qui se trouve connecté à d'autres par un véhicule précis qui transporte un type précis de traces » (Latour, 2006 : 257)³¹.

En mettant l'emphasis sur le mouvement, l'approche adoptée ici ne vise toutefois pas à saisir uniquement des déplacements au niveau transnational. Suivre le flux ne se limite pas à des déplacements à large échelle entre différents pays, mais implique de façon plus modeste de retracer tous les déplacements aussi bien ceux à l'échelle transnationale que ceux à l'échelle d'un atelier d'art. Cela appelle à considérer le fait qu'un déplacement d'une pièce à l'autre de

³⁰ George Marcus (1995 : 96) conçoit l'ethnographie multi-située comme un mode de recherche : « [that] moves out from the single sites and local situations of conventional ethnographic research designs to examine the circulation of cultural meanings, objects, and identities in diffuse time-space ».

³¹ « Pas plus que le local n'existe en tant que site auto-subsistant sécrétant sa propre authenticité par son ancrage dans la réalité d'un espace ou des corps, le global n'existe pas sous forme de lieu qui se trouve au-dessus ou tout autour de nous » (Hertz, 2009).

l'atelier peut susciter des déplacements de sens, de valeur ou de statut tout aussi importants et significatifs, si ce n'est plus, qu'un déplacement à plus large échelle. Les mouvements ne sont ainsi pas discriminés en fonction de leur ampleur et c'est bien l'ensemble des liens et des connectivités qu'il importe de prendre en compte.

En outre, retracer les liens qui relient les choses entre elles ne signifie pas épuiser l'ensemble des liens (si tant est qu'une telle entreprise soit envisageable), mais en parcourir le plus possible, afin de resituer les phénomènes étudiés au sein d'un ensemble complexe de relations et d'une multiplicité de points de vue. Suivre les flux n'est ainsi jamais extérieur à l'expérience du chercheur, non seulement parce que les liens présentés sont ceux ayant pris place et ayant été suivis durant le temps de l'étude, ce qui nécessite que la relation soit actualisée durant la présence du chercheur, mais également, parce que le chercheur lui-même est nécessairement un élément de connexion, reliant de par ses mouvements des points séparés dans le temps et dans l'espace. A ce titre, ses propres déplacements sont susceptibles d'être remobilisés, voire "mis à profit" par d'autres, que ce soit pour transporter des personnes et des objets, transmettre des informations, assurer la communication ou, en l'occurrence également, transférer des images. Dès lors, on ne peut que constater les effets constitutifs de ses propres actions sur le processus étudié et les intégrer à l'analyse.

Enfin, si l'arrivée d'un art sans contemporain sur les marchés de l'art internationaux a rapidement été célébrée comme une reconnaissance nouvelle des populations sans et les productions artistiques promues comme un moyen de représentation unique (Le Roux, 1993 : 6), retracer les trajectoires inhérentes à sa production invite à questionner les modalités de circulation du sens au sein d'un dialogue complexe entre divers systèmes de valeur et de représentation.

Soi, l'Autre, l'image et le texte : Les enjeux de la représentation

Depuis les années 1980 et la parution successive d'*Orientalism* (Said, 2005 [1978]), de *Time and the Other* (Fabian, 1983) et de *Writing Culture* (Clifford & Marcus (éds.), 1986), la question de la représentation est devenue un enjeu central des réflexions anthropologiques, amenant notamment à repenser l'écriture ethnographique comme une production textuelle *partielle* et *partiale* (Clifford, 1986), soit une pratique de représentations impliquant nécessairement une position d'où l'on écrit – une position d'énonciation.

Sans résumer ici l'ensemble des débats qui ont agité et agitent encore les sciences sociales autour des enjeux de représentations, le sujet même de cette recherche – les images ou encore la production d'images – peut difficilement se départir d'une réflexion sur la représentation ainsi que sur la place du chercheur dans la production d'un savoir sur soi et sur l'autre. Vouloir écrire sur la mise en place d'un art san contemporain en Afrique australe me place ainsi 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 est vivement 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 et 1992b ; voir aussi Wilmsen, 1989) qu'au niveau des organisations humanitaires et politiques San 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'études. L'image de soi, l'image de l'autre, sa construction, son utilisation voire son instrumentalisation ont commencé à être questionnées. La question est alors de savoir qui a le devoir ou le pouvoir de représenter qui, pour qui et dans quels buts³².

« The problem of voice is a problem of multiplicity as well as a problem of representation. How many voices are concealed beneath the generalizations of reported speech in much ethnography? And how many voices clamor beneath the

³² 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 Programme (unité de recherche consacrée spécifiquement aux San) dont l'un des objectifs à terme est de passer d'une recherche sur les San, à une recherche avec les San, et finalement à une recherche par les San (Bolaane & Saugestad, 2015 ; voir aussi Saugestad & Tsonope (éds.), 1993 ; Lane, Hermans & Molebatsi (éds.), 1995 ; Saugestad, 2010 : 5).

enquiries and interests of the single ethnographer? How can we construct our voices so that they can represent the diversity of voices we hear in the field? How can we construct in anthropology a dialogue that captures the encounter of our own many voices with the voices we hear and purport to represent? The problem of voice ("speaking for" and "speaking to") intersects with the problem of place (speaking "from" and speaking "of") » (Appadurai, 1988 : 17)

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, ma traduction). Des titres tels que *Let them talk* (Kann, Hitchcock & Mbere, 1990), *Speaking for the Bushmen* (Sanders (éd.), 1995), *Speaking for the San* (Chennells, Haraseb & Ngakaeaja, 2009) ou encore *Voices of the San* (Le Roux & White (éds.), 2004) sont révélateurs d'une prise de distance critique par rapport à une tradition d'écrits perçus comme trop théoriques, trop abstraits et pas suffisamment ancrés dans les réalités socio-économiques actuelles des San³³. En initiant ainsi une réflexion sur la place de la voix des San dans les écrits scientifiques et sur les enjeux de représentation qui lui sont inhérents (voir à ce sujet également Bolaane, 2014 ; Lawy, 2017), ces textes ont ouvert de nouvelles manières de faire de l'ethnographie (dans sa textualité et dans le rapport au terrain) plus réflexive sur ses propres procédés, plus soucieuse de la place accordée à l'Autre dans ses écrits 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 plus récemment de représentation de soi sont devenus 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, journalistes ou réalisateurs) ont contribué à façonner une image des San au fil du temps et en fonction des contextes socio-historiques (Guenther, 1980 ; Wilmsen, 1989 ; Gordon, 1992 ; Fauvelle, 1999a, 1999b et 2002). Plusieurs histoires des regards portés sur les San et des modes de transmission des représentations ont ainsi été proposées au travers notamment de l'analyse des manières dont le corps des San a été exposé, étudié et exhibé au cours du temps (Davison, 1998 ; Fauvelle, 1999a ; 2002). Des analyses se sont également penchées sur l'intrication entre imagerie, politique et histoire (Gordon, 1992a : 4) en montrant les façons dont la construction et l'instrumentalisation d'images (verbales et/ou iconographiques) stéréotypées des Bushmen

³³ A noter qu'il n'existe à l'heure actuelle que très peu de publications impliquant un ou des auteurs "san".

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*³⁴. Au travers d'approches épistémologiques, plusieurs auteurs se sont penchés sur les représentations véhiculées dans les nombreux 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 des populations san (Hitchcock, 1987 ; Gordon, 1992a ; Hudelson, 1995 ; Guenther, 2007). Ces approches ont favorisé toute une réflexion sur l'impact des termes choisis et sur ce que les représentations externes sont susceptibles de produire sur ceux qu'elles représentent. En ce sens, écrire des "Bushmen" qu'ils *sont* « une race sur le déclin [a dwindling race] » (Dornan, 1925 : 199), des « petits gens jaunes [little yellow people] » (Tobias, 1956 : 184), des « chasseurs-cueilleurs » (Lee, 1979 : 2) vivant encore une « existence issue de l'âge de pierre [Stone Age-type existence] » (Katz, 1998 [1976] : 282), ou encore des « squatters » (Silberbauer, 1965 ; Childers, 1976 ; Guenther, 1998 [1976]), une « classe inférieure » (Wilmsen, 1989 : 3) et plus récemment des « autochtones » (voir à ce sujet les débats soulevés quant à l'usage de ce terme et principalement Kuper, 2003 ; Asch & Samson, 2004 ; Barnard, 2006 ainsi que Hays & Bieseke, 2011), n'est pas sans susciter une série d'images susceptibles d'acquiescer au travers de leur répétition et de 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 et à performer certains stéréotypes coloniaux à des fins politiques

³⁴ Le *Kalahari Debate* aussi parfois appelé le *Kalahari Revisionism* désigne l'ensemble des débats qui ont opposé à la fin des années 1980 et surtout dans les années 1990 les anthropologues dit "traditionalistes" (représentés principalement par Richard Lee et le Harvard Kalahari Research Group), mettant l'accent sur le caractère isolé et unique des cultures bushmen, de ceux dit "révisionnistes", déconstruisant la vision des sociétés bushmen en tant qu'isolat culturel pour mettre en avant l'histoire des contacts socio-économiques et culturels qui ont contribué au sein de rapports de domination à créer un prolétariat rural et marginalisé. Dès lors, pour les "révisionnistes", les Bushmen ne doivent pas être appréhendés en tant que groupe ethnique mais en tant que sous-classe (voir Wilmsen, 1989 ; Gordon, 1992a). Les arguments principaux de ce débat initié en 1989 suite à la publication de *Land Filled with Flies* par Edwin Wilmsen 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 aussi Barnard, 2007 : 97-111).

et/ou touristiques. A 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'endosser et d'incarner cette image "traditionnelle" des Bushmen afin de se faire reconnaître par des instances extérieures (organisations non-gouvernementales, touristes, bailleurs de fonds, gouvernements) en tant que "vrais Bushmen" (White, 1995 ; Robins, 2001a ; Sylvain, 2005 ; Koot, 2013). Si certains chercheurs voient là les indices d'un « essentialisme stratégique »³⁵ (Lee, 2006 : 152), d'autres se demandent plutôt dans quelle mesure les "San" ne sont pas aujourd'hui prisonniers de ces images stéréotypées, auxquelles certains tentent de se conformer pour avoir accès à des ressources économiques ou politiques (Robins, 2001a ; Sylvain, 2005 ; Comaroff & Comaroff, 2009 : 93-98). En ce sens, pour Renée Sylvain (2005 : 357, ma traduction) : « les San répondent aux attentes identitaires placées sur eux par la société locale dominante, l'Etat, les ONG et la communauté internationale des bailleurs de fonds, qui attendent tous de trouver une entité culturelle délimitée à laquelle des droits puissent être attachés et un groupe cible distinct pour le développement ».

Les débats académiques qui ont entouré la reprise du "mythe bushman" par les "San" et la représentation par ces derniers d'une identité culturelle san homogène, unifiée 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 modes de représentations ont été en retour projetés sur ces populations et partiellement intégrés, voire instrumentalisés par ces dernières dans une nouvelle définition de soi. Par ailleurs, les arguments soulevés par ces débats soulignent bien 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 qu'on projette sur eux. Steven Robins (2001b : 251-253) et Renée Sylvain (2005 : 362) montrent ainsi comment, en se conformant et en performant l'image du "Bushman traditionnel" – ce que John Comaroff et Jean Comaroff ont appelé la *San-nitude* (2009 : 94-95) –, les populations san risquent non seulement de masquer la diversité des

³⁵ Le concept d'essentialisme stratégique a été mis en place par Gayatri Spivak (1993 [1988]) pour désigner la reprise de traits culturels stéréotypés par des groupes subalternes à des fins politiques. La démonstration d'une identité essentialisée ne relève alors pas d'une réalité vécue, mais d'une stratégie politique.

situations que ce terme recouvre, mais aussi de reproduire les jeux de positions asymétriques qui sous-tendent ces stéréotypes.

Au sein de ces débats centrés sur les pratiques de représentation de l'Occident et leurs effets sur les populations concernées, les productions matérielles et culturelles réalisées par des San, tout comme le potentiel de ces productions à interagir avec nos propres représentations, sont toutefois restés des domaines d'études peu investis (voir à ce sujet Bolaane, 2014 : 44). A cet égard, il est intéressant de constater que la majorité des études sur les productions matérielles et culturelles des San se sont focalisées sur les images rupestres attribuées aux San, c'est-à-dire sur des pratiques largement considérées comme relevant du *passé*³⁶. Suite notamment à la publication posthume en 1905 de *The Native Races of South Africa* de Georges Stow annonçant la mort du dernier artiste San connu (1905: 230), la production d'art rupestre a été dans une large mesure conçue et appréhendée comme une pratique éteinte, sans descendant et appartenant exclusivement au passé (voir à ce sujet Baracchini & Monney, 2017).

C'est précisément le *silence des auteurs*, comme condition de « récupération » (Tomaselli, 1995) des images rupestres dans le présent, qui a commencé à être interrogé par les chercheurs en sciences sociales 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, ma traduction). Plusieurs chercheurs ont 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 ; Blundell, 1998). Le fait même que personne en Afrique du Sud ne puisse revendiquer de descendance directe avec les auteurs des images rupestres, et donc en réclamer la propriété, a permis à ces motifs de devenir « une propriété culturelle commune » (Dowson, 1996 : 315, ma traduction), « un symbole unique et puissant » (Jeursen, 1995 : 127, ma traduction), à même d'être récupérés et utilisés à des fins artistiques, touristiques, scientifiques, nationales ou encore commerciales³⁷. La reproduction massive des motifs rupestres sur des supports aussi variés que des tasses à

³⁶ 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 (huit). 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.

³⁷ Voir à ce sujet le numéro spécial de *Critical Arts, Recuperating the San* (1995), et aussi pour le domaine artistique les analyses de Skotnes, 1994 ; Lewis-Williams, 1995 : 322-333 ; Dowson, 1996 ; Duffey, 2002 ; 2006 ; et pour l'utilisation de motifs rupestres au niveau national les travaux de Blundell, 1998 ; Smith et al, 2000 ; Barnard, 2004 ; Lewis-Williams & Pearce, 2004 : 231-4 ; Smith, 2016.

café, des t-shirts, des centres commerciaux, un drapeau olympique et finalement les armoiries de la nouvelle République d’Afrique du Sud en 2000 a amené les chercheurs à s’interroger d’une part sur comment la présence d’images issues d’événements passés et définitivement perdus agit et génère dans le présent des représentations, des expressions et des sens nouveaux, et d’autre part, sur 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).

Or, si l’étude des processus de production de peintures et gravures au Kuru Art Project recoupe plusieurs des enjeux de représentations 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 étire également les contours. En effet, le statut particulier de ces productions à la fois visuelles, artistiques, contemporaines (elles ne relèvent pas d’un passé, mais prennent place dans le présent), mobiles (leur support assurant un déplacement aisé à longue distance) et reproductibles (elles peuvent être photographiées, reproduites et diffusées à large échelle) complexifie encore les intrications des divers systèmes de représentation et leurs effets. Dès lors, rendre compte de toute la dialogique de représentation qui entoure la production, la circulation et la réception des toiles et des gravures du Kuru Art Project nécessitait d’essayer de comprendre : *comment les images que les San ont données et donnent aujourd’hui à voir sont interprétées et remodelées par un public extérieur dans des productions visuelles ou textuelles, puis comment en retour les modes de représentations ainsi élaborés sont re-projetés sur ces populations et partiellement intégrés voire instrumentalisés par ces dernières dans une nouvelle définition de soi et réciproquement comment ces nouvelles représentations de soi sont 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, textes, mots. L’interprétation que j’en fais 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 méta-image, c’est-à-dire 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 texte par exemple – de quatre images (elles-mêmes déjà de l’ordre de la représentation)

crée de part leur coprésence un contexte, dans lequel l'appréhension et le sens portés à l'une de ces images ne peuvent être complètement détachés de celle 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 performant l'image idéal-typique du chasseur bushman) est susceptible à son tour de convoquer d'autres images ou imaginaires, telles 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.



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 performée pour des touristes à la Game Farm de Dqãe Qare. Février 2014.



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



Xgaiga Qhomatcã, *The animals follow the moon*. Huile sur canevas. n.d.

A 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 représentationnels inhérents à ces nouveaux 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'articule, se négocie, s'affirme ou s'oppose à l'intérieur de rapports asymétriques aux moyens d'expression et consécutivement aux moyens de représentation de soi et/ou de l'autre. A 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 l'émergence et la reconnaissance d'un art san contemporain 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 venir (re)définir et affirmer une identité san et d'explorer les divers usages (économiques, politiques, rhétoriques, identitaires) qui en sont fait, 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.

Mise en images et mise en mots, passage de l'image au discours, du discours à l'écrit, mener une telle réflexion sur les enjeux 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 venir 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 certaine manière nécessairement prolonge), et qui, ce faisant, essaie en même temps de contourner ces structures relationnelles. Pour ce faire et pour essayer de rester à chaque fois aussi proche que possible dans la description et l'analyse, une double approche a été développée dans ce travail.

D'une part, partant de l'observation de la mise en application du concept d'art à D'kar et de ses effets, ce travail 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, les premiers chapitres de ce travail (chapitres III, IV et V) se consacrent à retracer 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 inhérentes aux procédés d’artification, 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.

D’autre part, il s’est agi dans la seconde partie de ce travail d’essayer de prendre en compte et de tirer parti des difficultés inhérentes à une expression ethnographique sur l’expression de l’autre et des défis représentationnels propres au contexte postcolonial dont sont issues ces œuvres pour expérimenter un autre mode d’expression formelle – le montage. A partir du travail mené en commun avec Coex’ae Bob (cf. p. 37-41), la dernière partie de cet ouvrage se consacre à essayer d’élaborer un espace discursif à deux voix, 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 s’inscrit non seulement dans un effort de visibilité d’autres formes de connaissances et de modalités de mises en sens, mais aussi dans une réflexion quant à des modes de représentation alternatif, qui n’enferment pas les sujets dans une seule lecture, mais ouvrent à des lectures plurielles, qui par le jeu des juxtapositions, ne convergent pas vers un sens unique, mais vers l’idée que le sens ne peut être unifié.

II. Cadrage et découpage

Le lieu

Essayer de donner sens en terme 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. En ce sens, 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 ». Aussi, 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.

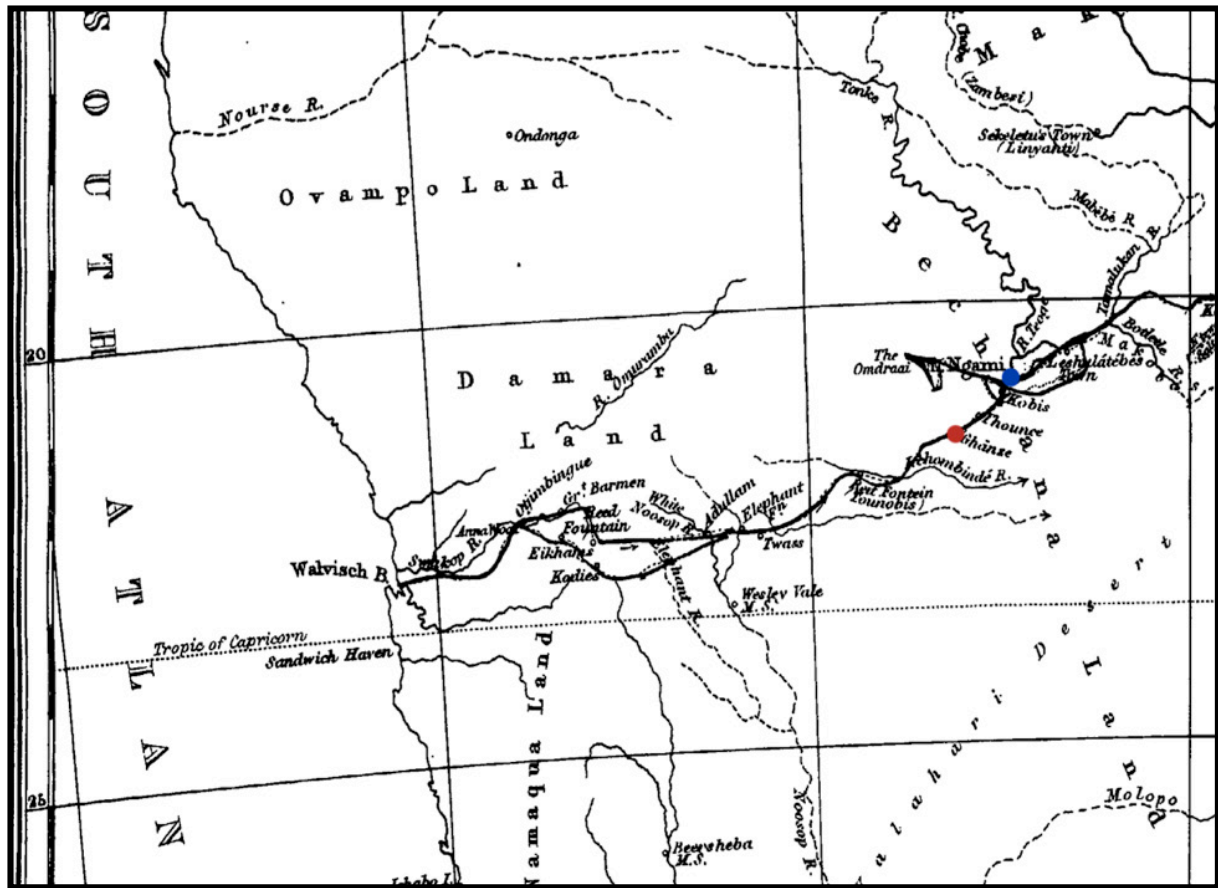
Bien que les écrits fournissent relativement peu d'information sur D'kar avant les années 1960, on peut supposer à partir des quelques documents cartographiques laissés par les explorateurs, que les terres actuelles de D'kar ont commencé à être parcourues par les Européens dès le milieu du XIX^e siècle. 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 (Anderson 1856 ; Baines, 1864 ; Chapman, 1868 ; Galton, 1891 ; Schinz, 1891; cf. aussi Guenther, 1993, 1997).

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'autre traces que les quelques rares transcriptions consignées par les explorateurs et plus tard par les ethnographes (Passarge, 1904, 1907 ; Bleek, 1928 : 40-41, voir Guenther, 1997 : 126). Ainsi, 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 : « Alors que présentant un intérêt en tant que curiosités ethnographiques qui feraient un bon papier lors de la publication d'un éventuel compte-rendu, les Basarwa de cette région, comme dans toute autre d'Afrique australe, étaient commercialement ou politiquement trop insignifiants pour le négociant, le chasseur ou l'officier colonial pour qu'ils s'attardent en leur présence » (Guenther, 1997 : 125).

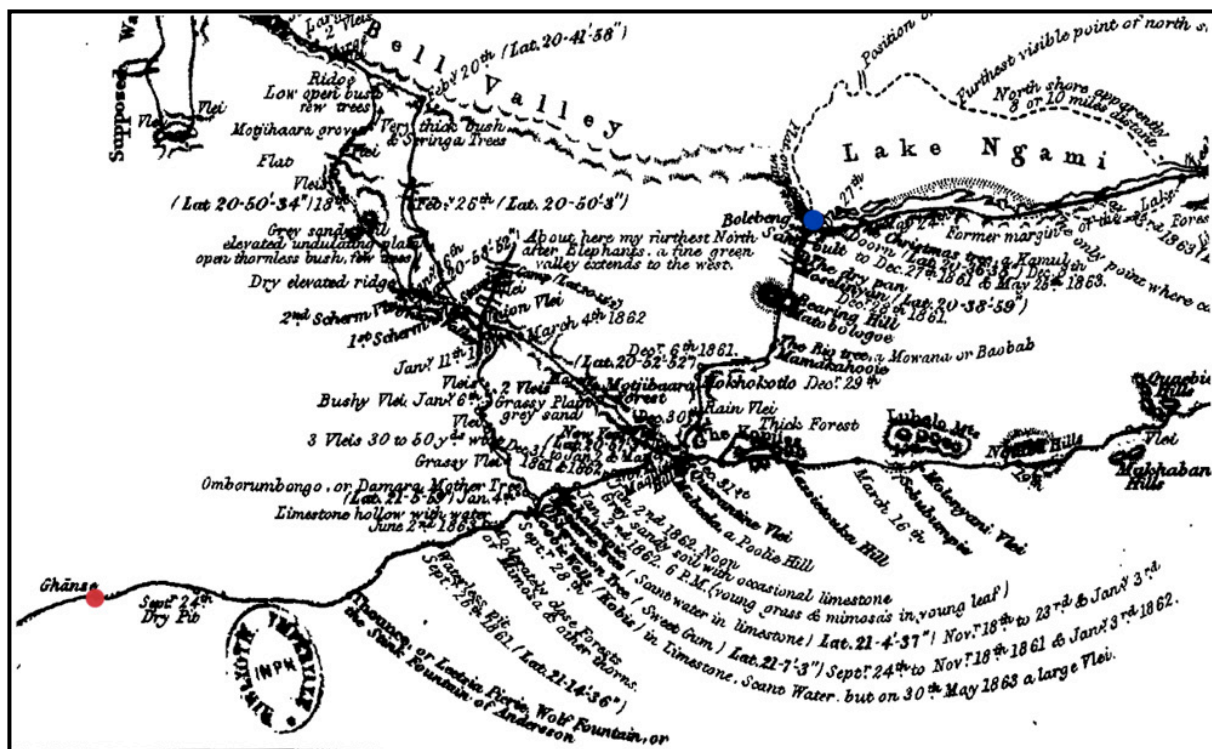
Quant aux ethnographies du début du XX^e siècle, elles nous informent plus sur les « habitudes, coutumes et croyances » (Bleek, 1928 : 4) des Naro, que sur les contacts récents avec les "Blancs". L'existence de ces contacts apparaît souvent de façon marginale dans les textes, comme dans *The Naron* de Dorothea Bleek (1928), où malgré les photographies placées en entrée de l'ouvrage montrant chacune une famille naro dans une hutte habillés 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), 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 méconnues³⁸.

Le passage à la trace écrite – qu'elle soit carte ou narration – a joué en l'occurrence un rôle déterminant dans la transformation de cette partie du Kalahari d'une vaste étendue indistincte et sauvage, réputée être une *barrière infranchissable* (Galton, 1891 : 152, voir aussi p. 156 ; 159 et 165), en une surface visuellement appréhendable et maîtrisable. Alors qu'au début des années 1850, les terres autour de D'kar demeurent une inconnue désertique – un blanc –, 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 autour de cette région.

³⁸ 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 et mis en sens 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-vingt 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.



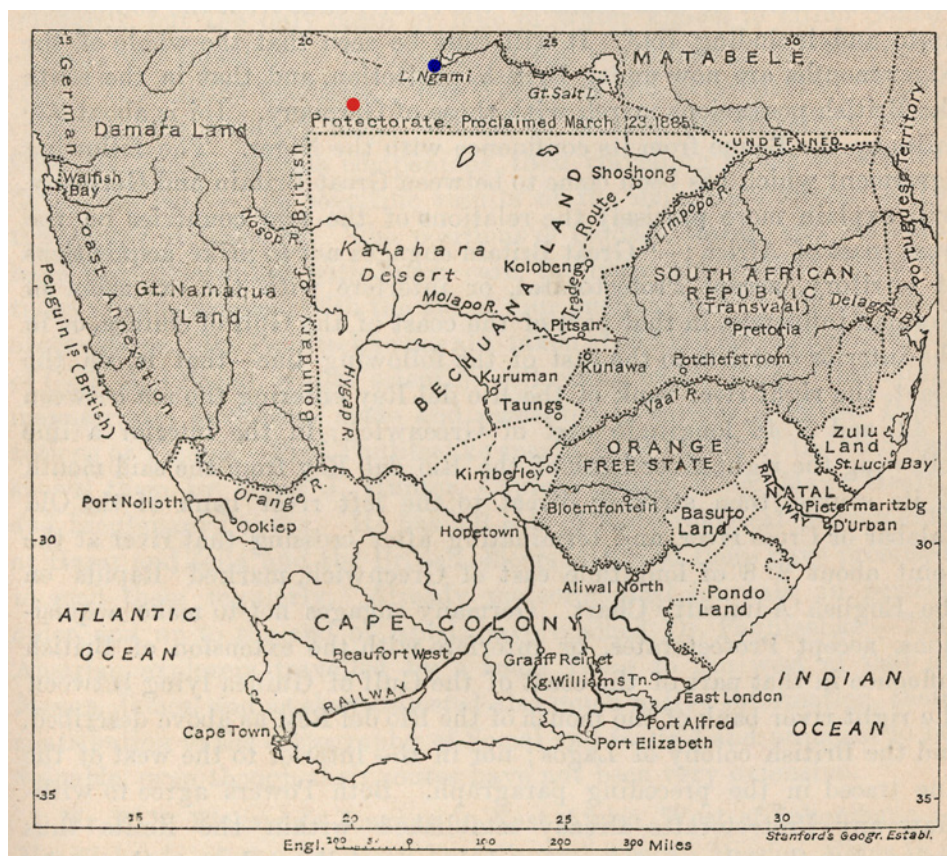
Détail de la Map of the route from Walvisch Bay to Thounce réalisée par l'explorateur et cartographe Thomas Baines suite à son expédition en 1861-1862 avec James Chapman avec pour objectif de relier le lac Ngami à Walvisch Bay (Baines, 1864). Le nouveau tracé reliant le lac Ngami à Walvisch Bay va devenir 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 Thounce to the Victoria falls, Zambezi River dessinée et référencées par Thomas Baines (Baines, 1864). Dix ans après le passage de Francis Galton, le blanc qui séparait Ghānse [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 Ghānse [Ghanzi] et le lac Ngami laisse supposer que ce voyage au travers du « Riverless Desert » est passé à proximité directe de D'kar.

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 manière de penser ces espaces et de les ordonner³⁹. 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*⁴⁰ 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.



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

³⁹ Voir à ce propos Latour, 1985 : 21 ; Renard et al., 1997 : 28 ; Blais, 2014 : 77 ; Comaroff, 1998 : 331-332.

⁴⁰ 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).

1893 : Création du 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. A l'initiative de la *British South Africa Company*, alors en charge de la gestion administrative du Bechuanaland⁴¹, les terres sont constituées sur le papier en un parcellaire d'environ 5'000 *morgen* (6,5 kilomètres carré) destinée 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 ; Russell & Russell, 2008 [1979] : 14 ; Guenther, 1986a : 42). L'appareil d'Etat 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 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 ». Bien que rien ne semblait 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 Afrikander. L'eau doit se trouver partout » (I. Bosman, cité dans Macnab, 1897 : 131).

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

⁴¹ 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.

canaliser les migrations continues des *trekkers* de sorte à éviter la fondation d'une nouvelle république afrikaner (Childers, 1976 : 7 ; Guenther, 1979 : 55 ; 1986a : 41 ; 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 (Bieseke et al., 1989). C'est le chef 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 aucun droit 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, 1997a : 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 (Galton, 1853 ; Anderson, 1856 ; Baines, 1864, Chapman, 1868), 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 du désert » (Baines, 1864 : 145), indépendants, dénués de peur, chasseurs hors-pairs et organisés pour défendre leur territoire⁴². 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 : « They appear to be very well dispersed towards white people, in fact, we have been followed by about 30 to 40 of them since we have entered the country and they do not seem inclined to leave us, now that we are encamped. I believe their principle reason for wishing to be near us is that we may protect them from Sekgoma's people » (Lettre du Capitaine Fuller à l'officier administratif du Bechuanaland britannique, 8 mai 1895, cité dans Childers, 1976 : 7-8)⁴³.

⁴² Pour une analyse détaillée des représentations des Bushmen de Ghanzi par les premiers explorateurs, voir Guenther, 1993 et 1997.

⁴³ Mathias Guenther (1997) a 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 à même de défendre leur territoire à d'« égalitaires, politiquement inorganisées et passives bandes de "gens inoffencifs" » (Guenther, 1997 : 124).

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 presents 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:

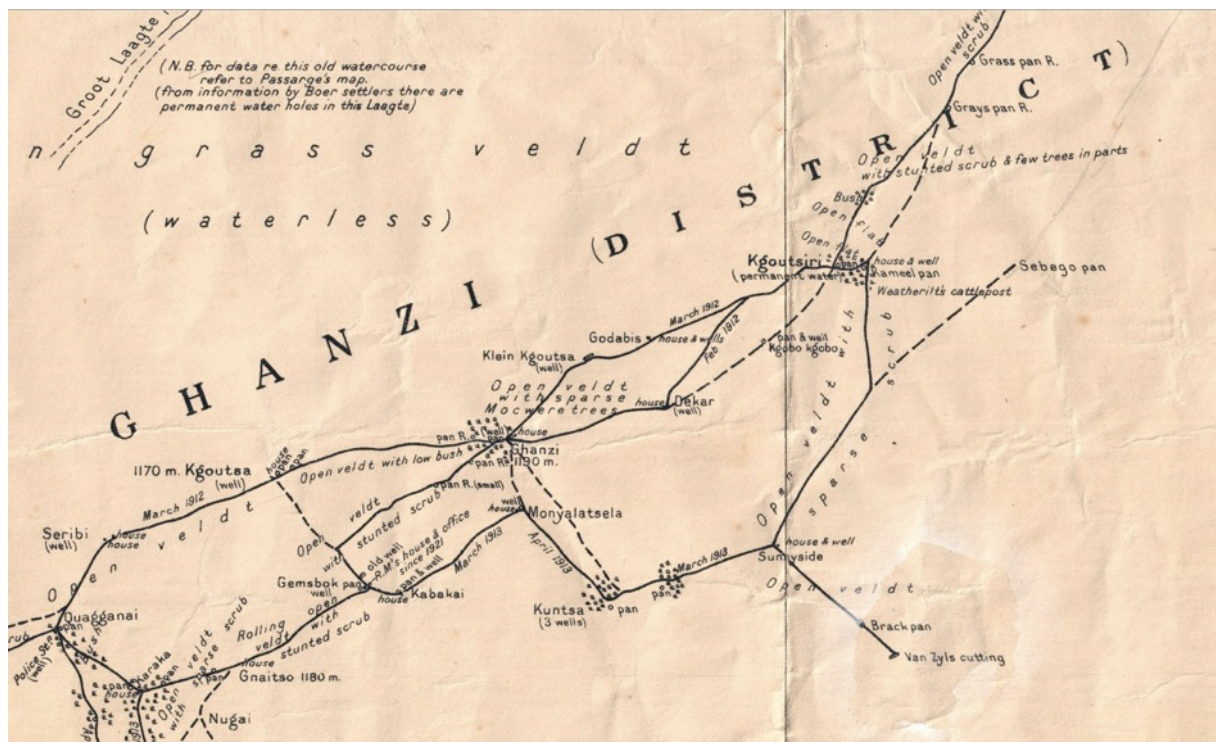
Khukhui Mogodi

Sekgoma

Chief's Name

Extrait du contrat de cession 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 durant 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 « honnête » et « fiable » (Bleek, 1928 : 42 et 43), 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 : 43).



Détail de la Southern portion of sketch map of Ngamiland and Ghanzi réalisée par A.G. Stigand (1923) entre 1910 et 1922 (échelle 1 : 500'000) (UCT Libraries Digital Collections, 2016). Aucune parcelle n'est alors délimitée, la présence de fermes est simplement indiquée par le terme « house ». On peut voir qu'à D'kar [Dekar], il y avait alors une maison et un point d'eau. Lors de son passage en 1928, le secrétaire de l'Empire, B. Clifford, rencontre le propriétaire de D'kar, un homme nommé Talyaard, dont il dira : « La façon dont ils sont parvenus à garder des standards européens dans ce lieu isolé, à des centaines de miles du plus proche centre de civilisation, a suscité ma sincère admiration » (Clifford, 1929 : 354).

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 va apporter une mutation complète des valeurs de l'espace.

1956-1959 : Des barrières sur le Kalahari

A 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 déroulent. 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. A 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 ; Guenther, 1979 : 107-108 ; Russell & Russell, 2008 [1979] : 29-37 ; 1986a : 47 ; Morapedi, 2014 : 558-559). Les changements provoqués par cette série de mesures administratives a dû être d'une telle ampleur que certains officiels se mettent à comparer l'afflux sans précédents 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 ; Silberbauer, 1981 : 16).

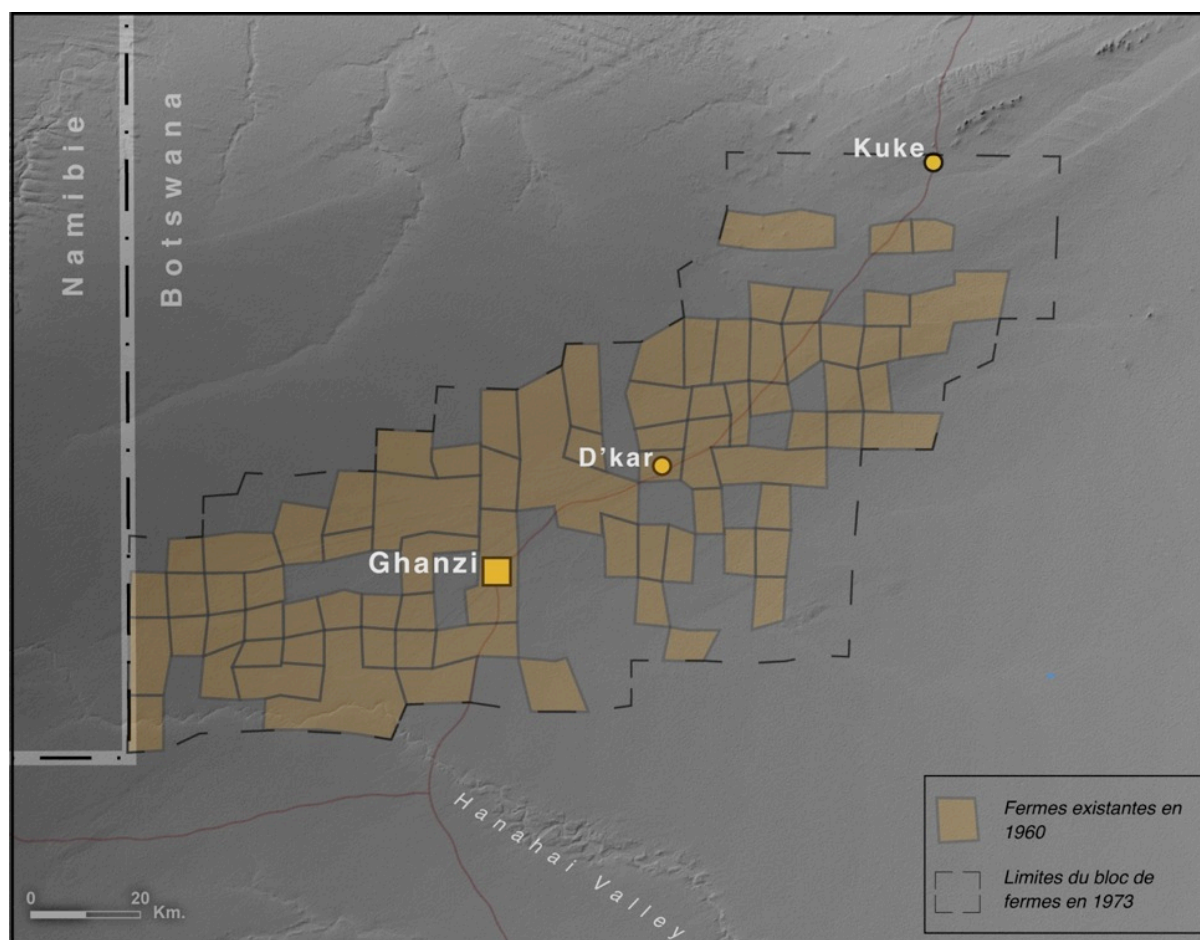
A partir de là, le nouvel ordre imprime durablement sa trame sur le sol, qui devient un bien privé, avec des limites mesurées, enregistrées et physiquement délimitées : « La vente de fermes et la pose de clôtures ont soudain rendu privé les étendues du veld : "notre terre" devint "ma terre" pour l'acheteur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





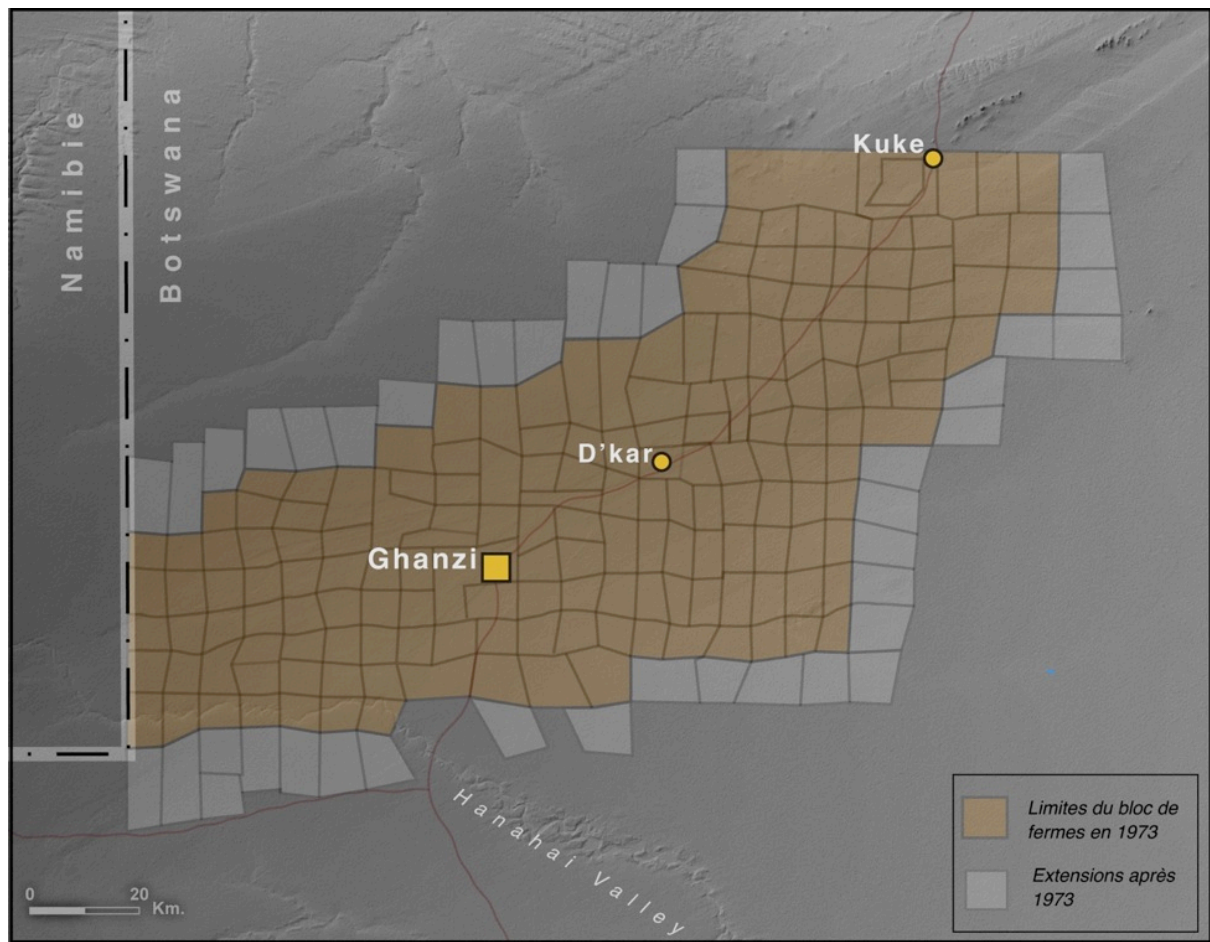


De quarante-et-une fermes en 1898, le bloc de fermes passe à cent-trente-sept dans les années 1960, puis à cent-septante-six en 1976 (Silberbauer, 1965 : 117 ; Childers, 1976 : 19). Alors qu'en 1960, on peut encore voir des espaces non-occupés, conservant des espaces de vie hors des fermes et laissant la possibilité d'une circulation libre des personnes et de la faune⁴⁴ (voir carte ci-dessous), la carte suivante montre la disparition de ces espaces en 1973, puis l'extension progressive du bloc de fermes.



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).

⁴⁴ Pour une étude de l'impact sur la faune de l'érection de barrières dans le bloc de fermes, voir Kent, 2011.



Etat du bloc de fermes en 1973. Les parcelles indiquées en gris clair sur tout le pourtour du bloc indiquent les extensions du bloc opérées depuis 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 poussèrent toujours plus loin dans les marges ceux qui ne possédaient pas de propriétés sur le bloc de fermes. C'est à la même époque qu'à la demande de l'administration coloniale la première ethnographie sur les conditions de vie de ceux qui sont dorénavant appelés les *Ghanzi Farm Bushmen* voit le jour (Silberbauer, 1965 ; 1981 : 16). 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 ; voir aussi Hermans, 1995 : 43-44).

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 cueillette⁴⁵, pour les Farm Bushmen, il s'agit de mettre en

⁴⁵ Pour une chronologie et une analyse détaillée de la mise en place de la Central Kalahari Game Reserve voir : Hitchcock, 1999 ; 2002 ; Hitchcock & Vinding, 2002 ; Kiema, 2010.

œuvre des moyens pour qu'ils s'adaptent à leur nouvelle condition. La récente *révolution* territoriale de Ghanzi est prise comme un donné 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, ma traduction). La place des Bushmen dans le bloc de 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 résume 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 4500 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). 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 chasser⁴⁶, de se voir reconnaître un droit sur les terres (Wily, 1979 : 33-34 ; Hitchcock, 1987 : 325-326 ; 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 en y utilisant les facilités (principalement accès à l'eau et au pâturage) sans y être employés, à partir des années 1960, puis surtout 1970, il apparaît de façon récurrente dans les textes aussi bien des ethnographes (Guenther, 1998b [1976] ; 1979 ; 1986a) que des administrateurs (Childers, 1976 ; Wily, 1979 ; 1982). 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 désigna la situation des Ghanzi Farm Bushmen en termes de dénuement (*deprivation*), qu'il

⁴⁶ Dans un discours en 1978 sur les effets pour les San de l'introduction de la nouvelle loi, le Bureau du Procureur Général dira : « Aussi loin que j'aie été capable de le vérifier, les Masarwa ont toujours été de vrais nomades, ne rendant allégeance à aucun chef ou aucune tribu, mais ont parcouru largement et depuis très longtemps les grandes étendues du Kalahari dans lequel ils ont toujours eu des droits de chasse illimités... No sans hésitation, cependant, il m'apparaît que (a) les vrais nomades Masarwa ne peuvent avoir de droits d'aucune sorte à l'exception des droits de chasse » (cité dans Hitchcock, 1987 : 326).

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).

1963 : 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 morgen⁴⁷ qui sera élargi quelques mois plus tard à 6km²) par une délégation de la *Gereformeerde Kerk* d'Aranos⁴⁸ en Namibie afin d'y initier une mission dédiées aux San (Russell, 1976 : 67 ; Guenther, 1977). Il ne s'agit au départ que d'un changement partiel du statut des terres. Ces dernières 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 sur la ferme ou sur une des fermes avoisinantes : « 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). Ce qui change en revanche est la mise en place d'un certain nombre de services (école⁴⁹, clinique) ouverts aux San et l'obligation pour ces derniers de suivre régulièrement des cours de catéchisme et le service religieux.

L'ouverture 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 (1976 ; 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 ». 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,

⁴⁷ Un morgen correspondant à 0,85 hectare.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ L'école de D'kar, ouverte en 1967, est la première école au Botswana ouverte aux enfants San (Le Roux, 1999 : 10).

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 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 ; Russell, 1977). Aussi, 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)⁵⁰.

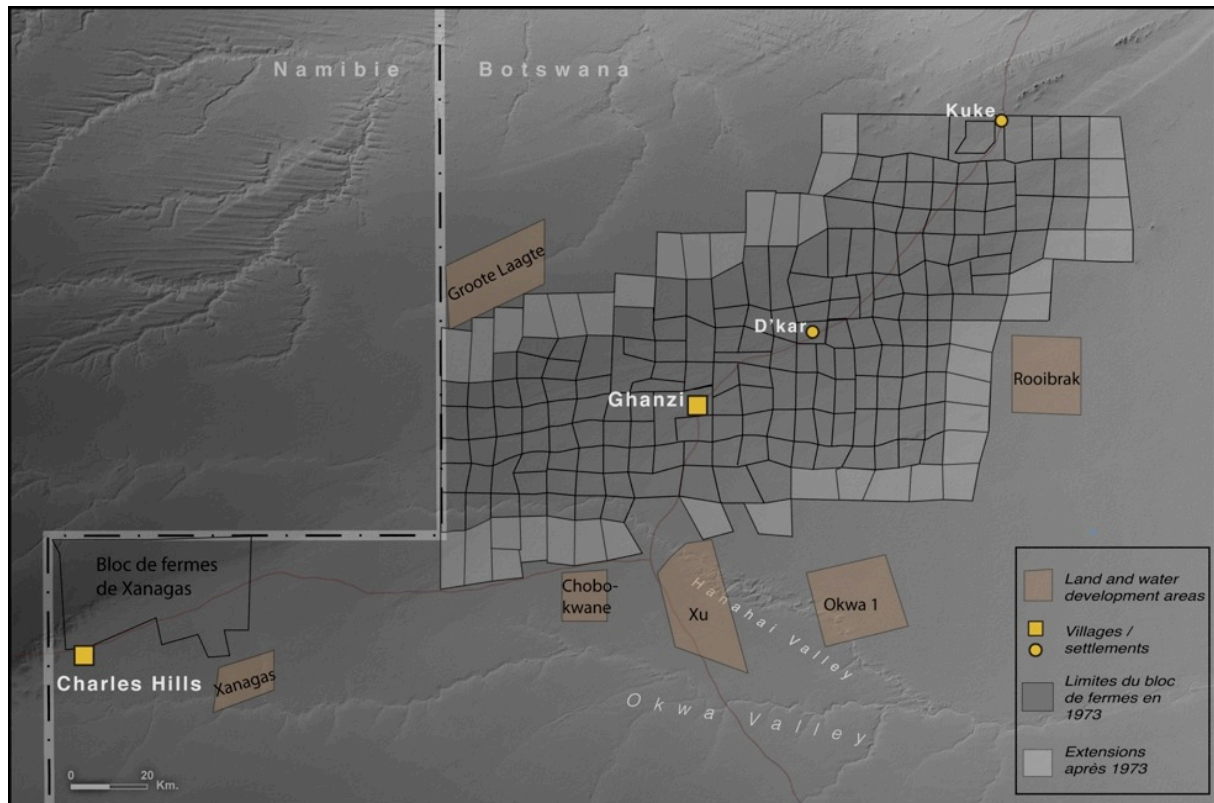
Pourtant, cette initiative privée sera, au moment de la prise d'Indépendance du Botswana en 1966, le seul projet en cours consacré d'une manière ou d'une autre aux San. Les infrastructures déjà en place à D'kar serviront alors d'exemple pour réfléchir à un plan d'action pour les *Farm Bushmen* lors de 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). 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 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)

⁵⁰ 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).

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 Officier*, 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 conçu par Wily 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 » (Wily, 1979 : 128) afin de « stabiliser leur présence et leurs droits dans cette région ». L'obtention de terres et l'accès à des services devant servir à faciliter leur « transition vers une société plus moderne » (Wily, 1979 : 182).



Plan proposé par le Bushmen Development Officier pour la création de six Land and water development areas (Wily, 1979 : 10). A 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 1668 habitants, alors que les communautés de services de West Hanahai, East Hanahai et Qabo, d'une superficie bien plus grande que D'kar, dénombreraient 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).

En parallèle à l'élaboration et à l'ouverture en 1978 des premières communautés de services, on observe, au travers de la documentation détaillée que Liz Wily a compilé 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 pays⁵¹. Dans la crainte que la mise en place de ce programme n'aboutisse à un *développement séparé* d'une catégorie ethnique particulière, le *Bushmen Development Programme*, déjà transformé en 1975 en *Basarwa*⁵² *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), appellation qu'il conserve encore aujourd'hui. Les bénéficiaires de ce programme, initialement établi en 1974 sur des bases ethniques, sont ainsi redéfinis selon des critères sociaux-économiques, politiques et spatiaux qui visent non plus une catégorie ethnique, mais

⁵¹ Cette politique, appelée par certains « multi-raciale » 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'Etat-nation homogène, en faisant disparaître les distinctions ethniques (Nyati-Ramahobo, 2002 : 17). Ce qui amène à une non-reconnaissance des diversités culturelles (Saugestad, 2001 : 72).

⁵² 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).

une catégorie de citoyens, se définissant en négatif⁵³ : « 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). 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'ouverture 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, voir aussi Mogwe, 1992 : 38). Dans les années 1990, 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 six kilomètres carrés 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 cette « collection d'abris, de baraques et de huttes » (Gollifer & Egner, 2011), dispersés sur des terres rendues en grande partie stériles par le surpâturage et où subsistent uniquement « une continuité ininterrompue de buissons enchevêtrés, poussant juste assez haut pour empêcher quiconque d'avoir une véritable perspective, une réelle compréhension de où débute et où finit le paysage » (Le Roux, 2000 : 23).

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

⁵³ Pour Chadzimula Molebatsi, l'effacement du critère ethnique a tendance à masquer les facteurs historiques qui ont conduit à la marginalisation des San (Molebatsi, 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 unuofficially acknowledged that 80% or more of all Remote Area Dwellers are San » (Rivers, 2001 : 42).

De fait, si l'on emprunte aujourd'hui 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 recoupent, c'est 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.

La croix formée par son intersection avec la route délimite les quatre zones d'habitations de D'kar : Dtcoagadxoo, Hana, Khootcãase 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. A 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 préfère 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 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 espèce, mais peut être utilisée dans certains magasins alimentaires. Toutefois, le fait que l'ensemble de 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.



Le centre de D'kar

A 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 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 d'y 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 avait 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 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 pour obtenir des terres pour de l'élevage, en revanche les coûts générés (notamment par l'installation de clôtures, le forage d'un puits pour assurer une présence d'eau régulière 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.

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 bétails ou une activité de cueillette régulière, est non seulement resté, mais s'est développé. Réunissant quelques 2000 habitants répartis sur près de 400 parcelles résidentielles (d'après la carte de D'kar réalisée par Lawy, 2016), il est aujourd'hui l'un des villages du district de Ghanzi le plus peuplé (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 l'ouverture 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 1982⁵⁴ par la *San Reformed Church*, ne les rend que partiellement éligible pour les aides du Remote Area Development Programme. Alors qu'en 1981 la population résidentielle à D'kar dépasse la barre des trois-cent personnes (Ghanzi District Development Plan, 1997-2003 : 10), le conseil de l'Eglise 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, décident de mettre en place des projets de développement économiques (agriculture, tannage, artisanat, couture) pour lutter contre la pauvreté croissante (Le Roux, 1998 : 10-11 ; Letloa, 2007 : 5).

Ces projets d'abord menés de manière informelle s'institutionnalisent en 1986 avec la création du *Kuru Development Trust* (Le Roux, 1998 : 6 ; Kuru Development Trust, 2001 : 11 ; Letloa, 2007 : 6), 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). L'emploi du mot naro *kuru*, signifiant faire, créer, doit servir de ligne directrice pour le projet, visant à devenir à terme une organisation entièrement

⁵⁴ En 1982, les droits de propriété de la ferme de D'kar sont cédés par l'Eglise réformée de Namibie. Les membres de la nouvelle congrégation de la San Reformed Church de D'kar en deviennent alors les propriétaires.

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). A 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 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'Eglise San Réformée de D'kar, qui depuis 1982 est également propriétaire des terres de D'kar et en charge par conséquent de gérer l'ensemble des services publics ainsi que de réguler les conditions d'établissement sur ces terres. Dans les faits, plusieurs mêmes personnes sont à la tête des deux institutions, tandis que certains services sont gérés par le gouvernement, 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 relient. 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. 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), se situe au cœur de ce qui pourrait s'apparenter aujourd'hui 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. Il s'agit d'un modèle importé d'Afrique du Sud et choisi parce qu'il était le plus simple à monter et s'adaptait de cette façon aux compétences techniques attendues des habitants. L'ensemble de ces bâtiments appartient à l'ONG à laquelle échoit leur gestion. A l'intérieur, des bureaux, des logements, un restaurant ouvert sur demande et des chambres d'hôtel avaient été aménagés, mais aujourd'hui plusieurs de ces locaux sont 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 Kuru Development Trust, 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 part 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). Aussi, la motivation à l'origine des projets de développement initiés à D'kar « découle de sa foi chrétienne » (Le Roux, 1998 : 10). 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 naro, en même temps ces espace-temps sont aussi investis comme un lieu où transférer et implémenter au travers de la pratique quotidienne 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. Ce, non seulement historiquement au travers de l'exemple de l'expansion territoriale des colons d'origine européenne au détriment des populations naro, mais également dans le présent du fait qu'une participation active à l'église a été et est encore aujourd'hui 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 devenu la *Kuru Family of Organisations*) est devenue au fil des ans un organisme central dont le champ d'actions n'a cessé de s'étendre, allant jusqu'à employer 130 personnes en 2007 (Kuru Family of Organisations, 2008)⁵⁵. Avec comme objectif à terme de devenir une organisation appartenant aux San et gérées par les San (Le Roux, 1998), l'ONG a initié des projets dans les domaines de l'éducation, de la culture, de l'éco-tourisme, de l'environnement, de la santé et du commerce et devenir ainsi l'une des ONG les plus conséquentes et les plus actives du Botswana (Saugestad, 2004 : 36). Elle a aussi appuyé en 1992-93 la création du premier mouvement politique san, *First People of the Kalahari*

⁵⁵ A partir de 1996, à la demande d'autres communautés San, le KDT développe ses activités en dehors de D'kar (Bollig, Hitchcock, Nduku, and Reynders, 2000). Puis, après un premier élargissement des activités de l'ONG à l'ensemble des communautés de services du district de Ghanzi initié en 1996 (Kuru Development Trust, 1997 : 2), 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.

(*Kgeikani Kweni*) et contribuer ainsi 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 venir revaloriser et affirmer "leur(s) culture(s)" (Le Roux, 1991).

III. Un projet d'art à D'kar

Transfert et usages d'un concept importé

« Après avoir établi les structures permettant aux habitants de D'kar de se développer économiquement, le comité du Kuru Development Trust a pu réfléchir à la nécessité pour la communauté de renforcer son identité culturelle comme une composante essentielle de son processus de développement. Le comité a organisé un voyage d'inspiration (Déc. 1989) aux Tsodilo Hills dans le nord du Botswana pour voir les peintures rupestres, réputées être l'œuvre de populations sans plus anciennes.

Le succès de ce voyage appelait une suite et l'idée d'initier un projet culturel a émergé (Fév. 1990) avec l'arrivée inopinée d'une personne à même de guider le processus. Un projet explicitant les objectifs et les besoins matériels a été rédigé et présenté à plusieurs bailleurs de fonds, parmi lesquels HIVOS (Humanistic Institute for Development Cooperation) des Pays-Bas et DanChurch du Danemark ont répondu positivement.

Grâce à ces subventions un bâtiment a pu être rénové, et des matériaux achetés dans les plus proches commerces à Windhoek et à Johannesburg. Une assistante a été engagée, et les activités ont pu commencer (Jul. 1990) avec un stage de peinture sur textile réservé aux femmes de D'kar. Les deux premiers tissus produits lors de ce stage ont été envoyés à la Botswana National Art Gallery à Gaborone pour une exposition d'art textile. La Galerie a immédiatement acheté ces tissus pour sa collection permanente.

L'approche adoptée par le centre d'art n'a pas du tout été de présenter des "leçons d'art" – mais plutôt de mettre à disposition des infrastructures et du matériel, et de procurer des encouragements aux individus, qui sont invités à jouer, à expérimenter et à apprendre ainsi par eux-mêmes une manière personnelle de manier les nouveaux matériaux. » (Scheepers, co-fondatrice et première coordinatrice du Kuru Art Project, 1991b, ma traduction)

A l'instar de nombreux projets d'art fondés en situation coloniale ou postcoloniale, l'ouverture 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 développées sous l'impulsion du Kuru Development Trust 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).

A 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 : 235-7 ; Scheepers, 1991c : 15 ; Fourie & Maunick, 2000 ; Szalay, 2002) (voir carte p. 3). 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. Ce faisant, l'ouverture du Kuru Art Project a entraîné l'introduction de nouveaux moyens d'expression, relativement libres d'antécédents techniques et même graphiques, impliquant tout un ensemble de savoir-faire, de procédés et d'institutions jusqu'alors encore étrangers aux habitants naro de D'kar.

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 que ce soit aussi bien auprès de la communauté de D'kar et des futurs artistes que du public.

De ce point de vue et à bien des égards, cette configuration du Kuru Art Project – impliquant une ONG locale, des experts externes (et dans ce cas plus précisément une artiste sud-africaine), une traductrice naro/afrikaans/setswana, des bailleurs de fond européens et des utilisateurs naro – s'inscrit pleinement dans le vaste transfert de connaissance 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 la production et de la reproduction 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 pour les situations d'aide au développement et les enjeux inhérents aux transferts de technologie (voir par ex. Grillo, 1997 ; Cooper & Packard (éds.), 1997 ; Crewe & Harrison, 1998 ; Geslin, 1999 ; Long 2001 ;

Pottier, Bicker & Sillitoe (éds.), 2003; Mosse, 2014). Mais, si ces études se sont majoritairement attachées à décrire les relations entre systèmes de savoirs locaux et savoirs scientifiques externes (par ex. Brokensha, Warren & Werner (éds.), 1980 ; Long & Long (éds.), 1992 ; Olivier de Sardan, 1995: 141-152; Cooper & Packard, 1997 ; Pottier, Bicker & Sillitoe, 2003; Yarrow, 2008), ce n'est que récemment que plusieurs auteurs ont souligné l'importance de se pencher également sur son pendant direct, à savoir la production et la reproduction de l'"ignorance" ou de la "non-connaissance" (Hobart (éd.), 1993 ; Dilley, 2010 ; High, Kelly & Mair (éds.), 2012 ; Dilley & Kirsch (éds.), 2015).

En effet, si d'une manière générale, le transfert de connaissance et de technologie 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 d'ignorance*. Dès lors, s'intéresser à la production ou au transfert de connaissance ne peut se dissocier d'un questionnement 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).

Parmi les nombreuses études qui ont été consacrées ces dernières décennies à la question de la (re)production de connaissances dans des situations d'aides au développement, peu ont concerné des projets d'art, lesquels n'ont généralement pas été conceptualisés sous l'angle du transfert de connaissance. 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 projets (par ex. Okeke-Agulu, 2013 sur la base des écrits de Ulli et Georgina Beier ; Brody, 1971, Bernstein, 1995 et Rushing, 1995 à partir des écrits de Dorothy Dunn ; ou encore Graburn, 1987 et Potter, 1999 sur la base des écrits de James Houston), peu d'analyses ethnographiques ont été menées sur les effets des politiques de la connaissance dont ces projets étaient porteurs.

Aujourd'hui, une compréhension des pratiques, des valeurs et du sens qui entourent la production d'objets d'art en contexte postcolonial ainsi que du transfert de savoir-faire, de concepts et de matériaux qui l'accompagne apparaît difficilement dissociable d'une réflexion sur les politiques de la connaissance et de la non-connaissance que ces pratiques impliquent, tout comme elle ne peut se détacher d'une réflexion sur les conceptions qui ont présidé au découpage et à l'identification à l'intérieur du champ du savoir de zones de connaissance et de zones de non-connaissance. Il paraît également essentiel de s'interroger sur les modalités de mise en œuvre de ces principes et sur les effets actuels de l'application de concepts importés. On peut en effet s'attendre à ce que les approches mises en place à partir des représentations et des objectifs des concepteurs de tels projets d'art et faisant sens à l'intérieur de système(s) de valeurs extérieur(s) à leur champ d'application se retrouvent redéfinies et refaçonnées au moment de leur application effective à des contextes nécessairement marqués par d'autres contraintes, d'autres conceptions et d'autres enjeux (Geslin, 1999 : 10).

Dans une telle perspective, il ne s'agit pas de décrire ce qui, dans le cadre de l'installation de projets d'art, est ou non, mais d'analyser les modalités de définition et d'attribution de zones de connaissance et inversement de zones de non-connaissance 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 aujourd'hui 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 de l'art et de la création qui ont conditionné l'introduction des concepts d'art et d'artistes à D'kar ainsi que les modalités pratiques de cette introduction. Il s'agira notamment de se pencher sur la mise en application concrète de ces conceptions initiales, 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 KAP (ligne de conduite artistique, formation, sélection des membres du KAP).

Avant de s'attacher à décrire les conséquences à plus ou moins long terme de l'approche adoptée au KAP, 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. En effet, la réaffirmation régulière de la poursuite des objectifs et des principes définis initialement ne signifient pas

pour autant que la mise en œuvre, les effets, les intentions ou encore les perceptions soient demeurés inchangés par la suite, ni que les résultats escomptés au moment de l'ouverture du KAP soient ceux observés au final. A 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) et dont l'ensemble des paramètres ne sont jamais connus d'avance (Mosse, 2013 : 231). 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) ; les connaissances se construisant dans l'action et en situation.

Enfin, dans un troisième temps, il s'agira de voir comment cette conception est aujourd'hui intégrée et 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 KAP sur l'appréhension de cette nouvelle pratique au niveau local ainsi que sur la capacité des différents acteurs – artistes, coordinateurs, ou simples habitants de D'kar – 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, ce chapitre propose de questionner les effets d'une reconnaissance de ces objets au niveau international sur la perception locale de la pratique et sur la possible institutionnalisation au sein du projet d'art d'un certain style en tant qu' "art sans contemporain". 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 l'ouverture du Kuru Art Project, le Kuru Development Trust 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, co-fondatrice du

Kuru Development Trust, 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 dirigé vers l'ouverture d'un projet d'art, il semblerait que la vision des peintures rupestres de Tsodilo Hills ait constitué un jalon essentiel dans l'émergence de l'idée ainsi que d'un désir chez les membres de l'ONG de mettre en place 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).

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 en effet constituer un tournant décisif, qui vont amener à concrétiser les plans esquissés suite à la visite des Tsodilo Hills. Ceci va rapidement 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 à D'kar. 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 vont conduire 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, d'un plan de travail ainsi que l'établissement d'un budget prévisionnel et d'une liste des dépenses. C'est ce Mémoire, rédigé dès février 1990 (Kuru Development Trust, 1990), qui rendra possible une recherche de financement auprès de divers bailleurs de fonds européens, dont SNV (*The Netherlands Development Organisation*) un organisme basé aux Pays-Bas et impliqué dans l'aide aux populations san 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 et investi. Trop étroit, cet espace sera toutefois 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 KAP), les locaux du KAP ne vont pas connaître de changement majeur jusqu'en 2008, date à laquelle il 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 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 Ubuntu⁵⁶ un troisième bâtiment va encore être ajouté aux deux existants pour servir de lieu d'exposition et de vente.



⁵⁶ Jusqu'en 2011, les financements du KAP ont été chapautés et gérés par le KDT. Par conséquent, le projet d'art ne bénéficiait pas de financement propre, à l'exception de projets ponctuels (comme l'organisation d'un stage). L'ensemble des fonds passait par l'ONG qui en redistribuait ensuite une partie au projet d'art pour en assurer le fonctionnement. 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 et principalement la Norwegian Church Aid.

A partir de 2011, suite au retrait de nombreux bailleurs de fonds, le KAP n'a plus reçu de financement. Entre 2011 et 2014 il a pris le statut de « Self-generating incomes project ». N'ayant alors plus de fonds réguliers, le projet d'art a dû diversifier ses ressources en faisant notamment appel à de nouveaux bailleurs de fonds locaux et internationaux. Les subventions reçues sont alors destinées à la réalisation de projets particuliers, tel que la construction du nouveau bâtiment, et non plus aux frais de fonctionnement généraux de l'atelier.

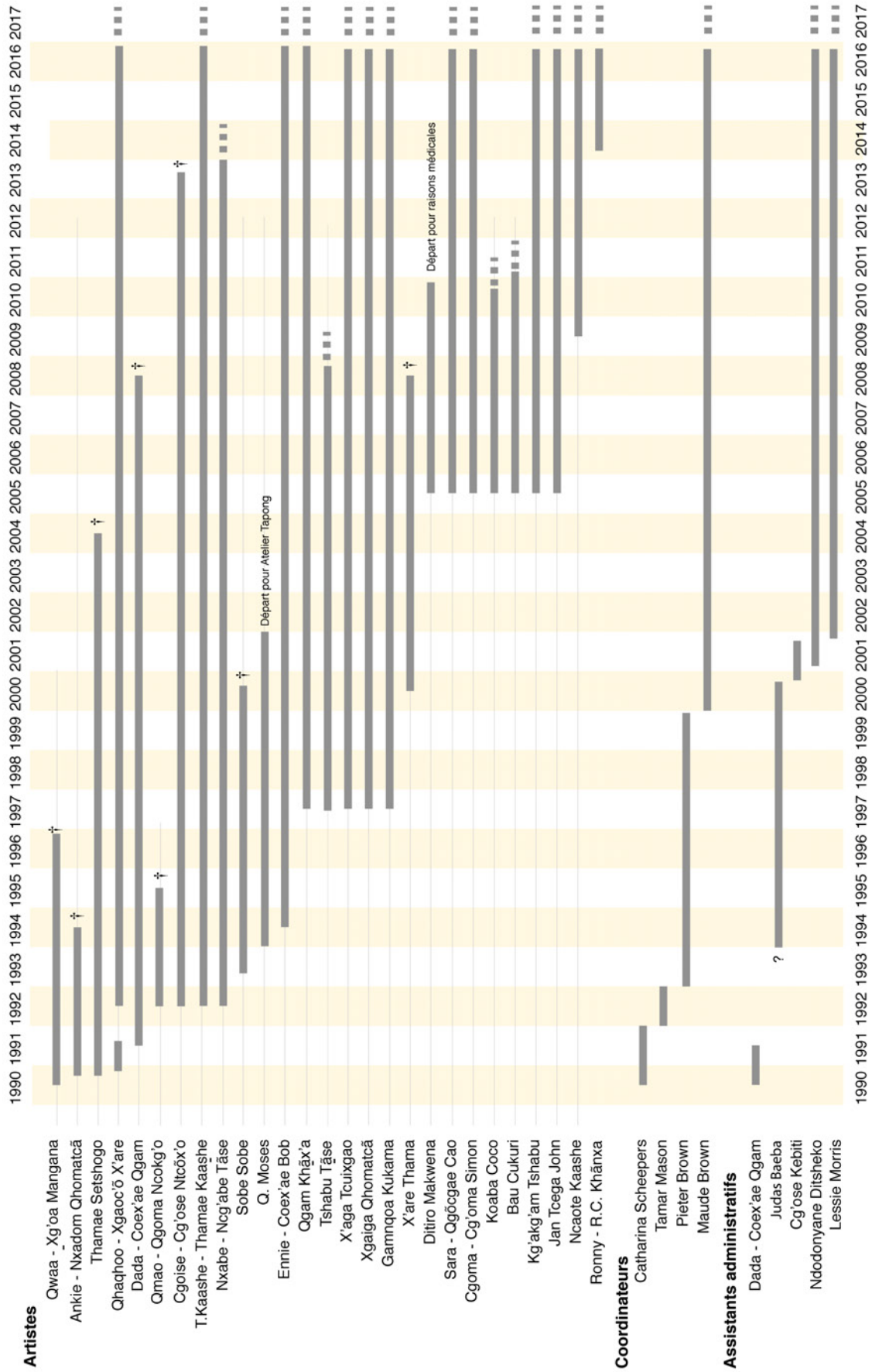
En 2015, la situation du projet d'art a à nouveau changé suite à l'obtention d'un fond de soutien de trois ans auprès de l'African Arts Trust, une fondation basée en Angleterre et avec pour but de jouer le rôle de « catalyseur pour l'émergence et la croissance d'organisations d'art visuel contemporain durables et gérés localement en Afrique » (The African Arts Trust, 2018). Le fond a été co-financé 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).

Avec la construction de ce nouvel espace de vente (le bâtiment en brique à gauche de l'image précédente), les trois bâtiments qui composent aujourd'hui le projet d'art créent un espace partiellement protégé et clos sous la forme d'une sorte de 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 pers.). Ce premier 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 tissus 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 toile 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 depuis. 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 à la page suivante).



Procédures de légitimation de la nouvelle pratique

La mise en place de cet ensemble de structures spatiales, matérielles et sociales, bien résumée par Catharina Scheepers dans la première brochure éditée sur le KAP en 1991 (voir p.93), va également s'accompagner d'une série de mesures visant à rendre légitime et intelligible⁵⁷ 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 ; la réussite d'un tel transfert dépendant, en effet, directement de la capacité des bénéficiaires du projet à trouver sens et motivation à s'engager dans ce dernier.

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, 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" (Baracchini & Monney, 2017). Ainsi, bien qu'au moment du premier voyage aux Tsodilo Hills en décembre 1989 aucun lien n'unissait alors les populations naro vivant à D'kar aux peintures rupestres de Tsodilo Hills, situées à quelques 300 kilomètres de là et réalisées dans un passé plus ou moins lointain⁵⁸, 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 au travers notamment de visites à d'autres sites d'art rupestre⁵⁹, devait amener à faire en sorte que les gens perçoivent et vivent l'acte même de peindre comme l'actualisation d'une

⁵⁷ 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).

⁵⁸ 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 (bétail, chevaux) ont été probablement réalisées à la fin du XIX^e siècle, d'autres plus anciennes seraient antérieures au XII^e siècle (Campbell & Robins, 2010 : 103). Des ajouts de nouvelles peintures ont été signalées entre 1959 et 1961 (Yelland, n.d. : 22, cité dans Giraudo, 2011 : 69). Des entretiens menés en 1964 avec les populations ju/hoansi vivant à proximité évoquent la création de tracés blancs quelque part entre 1957 et 1964 (archives non publiées de Sue Bucklin, citées dans Giraudo, 2011 : 68-69).

⁵⁹ Après ce premier passage aux Tsodilo Hills, sept autres voyages à des sites d'art rupestre ont été organisés avec le Kuru Art Project : 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).

relation au passé. Mais surtout, en offrant 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 pratiques⁶⁰, 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.

A un tout autre niveau, la mise en place du KAP 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, l'ouverture du KAP va amener à établir de manière plus ou moins formelle d'une part (1) une politique de recrutement des personnes qui allaient intégrer le projet en tant qu'"artistes", et de l'autre (2) une politique de formation à ce nouveau métier et aux savoir-faire qui lui sont rattachés.

La sélection des artistes

Dans le Mémoire 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 Mémoire 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). Aussi, les seules indications quant à une éventuelle politique de recrutement du KAP concernent l'ouverture du projet à toute personne désireuse de créer, et particulièrement les femmes, 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

⁶⁰ Pour une discussion détaillée de la relation entre les pratiques artistiques contemporaines du Kuru Art Project et les images rupestres, voir Baracchini & Monney, 2017.

passé 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 des artistes n'ait jamais été formalisée, les premières personnes invitées à rejoindre le projet le sont avant tout en fonction de leurs compétences dans d'autres domaines d'activité (travail du cuir, broderie, travaux de perles, etc.) et de leur envie/motivation à se joindre au projet. Sans constituer à proprement parler des conditions pour devenir artiste, ses qualités particulières ont, au moment de cette sélection initiale, retenu l'attention des concepteurs : « *C'était surtout à partir de l'artisanat que les gens produisaient que leurs 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 derniers, Qhaqhoo (Xgaoc'õ X'are), ainsi que par Ankie (Nxadom Qhomatcã) dont la créativité des productions artisanales avait également attiré l'attention des concepteurs du projet d'art (Scheepers, 1991a ; Le Roux, 2014). Puis, 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 vont passablement marquer les premiers essais graphiques, et tout particulièrement les travaux à partir de perles en œufs d'autruche ou de perles en verre, pratique largement répandue à D'kar et exercée couramment par la plupart des femmes⁶¹. Les dessins réalisés par Dada Coex'ae Qgam et Ankie (Nxadom Qhomatcã), les deux premières femmes à rejoindre le projet d'art, s'inspirent ainsi explicitement des structures géométriques et de l'alternance 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

⁶¹ La majorité des femmes qui ont rejoint le Kuru Art Project réalisait auparavant des bijoux et des parures en perles, qu'elles vendaient ensuite pour assurer un revenu.

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).



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

En dehors de cette attention particulière 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.-à-d. art bushman/san contemporain), au moment de la fondation du KAP 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 Nord⁶², la question de l'ethnicité ne

⁶² 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 a fait régulièrement l'objet de plaintes et de débats (voir par ex. Morphy, 1991 : 24 ; Merlan, 2001 ; Holmstrom Hoban, 2002 ; Myers, 2004). Pour assurer la traçabilité des objets, des *labels d'authenticité* ont ainsi été créés en Australie et au Canada afin de certifier pour les objets d'arts l'origine aborigène ou inuit de leur producteur et d'éviter ainsi l'usage frauduleux de l'appellation « art aborigène » ou « art inuit » (Janke, 2003 : 135-158 ; Pelaudeix, 2007 : 62-63 ; voir aussi Errington, 1998 : 144-146).

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. Il convient également de préciser que le fait que le KAP ait intégré à plusieurs reprises des artistes "non-san" ne semble pas avoir fait l'objet de débat particulier au sein de l'ONG, de la communauté, du public ou des médias.

En outre, la question de la scolarisation ou non des personnes intégrant le KAP, qui deviendra par la suite un sujet sensible (cf. p.120-121), ne semble pas s'être manifestée comme un critère de sélection dans les débuts du projet d'art. Ceci 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 settlements⁶³ (Wily, 1979 : 40-41 ; Le Roux, 1999 : 10). 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 notamment le cas de plusieurs des artistes qui ont rejoint le KAP au début des années 1990, à l'instar de Qhaqhoo et de Thamae Kaashe).

Aussi, conformément à la ligne initiale donnée au projet, loin de présenter un profil homogène, les individus qui ont rejoint le KAP au fil des ans sont des hommes et des femmes de tous âges (de 20 à environ 65 ans), avec des niveaux de formation variés, et n'appartenant pas tous exclusivement au groupe linguistique naró.

Vers un idéal de non-connaissance

Conçu avant tout comme un lieu d'expression et de création, le Kuru Art Project s'est fondé et 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 ailleurs (voir par ex. Brody, 1971 : p. 126 et suiv. ; Bernstein, 1995 : 10 ; Kasfir, 2000 : 170 ; Pelaudeix, 2007 : 63-64 ; Okeke-Agulu, 2013), le Kuru Art Project s'est constitué autour d'une politique délibérée et explicite de non-intervention et de non-enseignement. L'importation du concept d'art à D'kar va ainsi s'accompagner d'une volonté de non-formation visant à limiter toute "interférence" dans le processus créatif.

Les principes de base de cette approche sont exposés dans les plaquettes de présentation du projet publiées entre 1991 et 2005 et consistent d'une part en une « *mise à disposition* »

⁶³ A 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).

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 ; Brown, 1996 ; Kuru Art Project, 2005). Concrètement, ceci va se retranscrire au travers d'une politique de limitation de la formation à l'usage des nouveaux matériaux 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 au Kuru Art Project 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 : « *The decision of how I would relate to the artists and how I would introduce them to art was pretty much left up to me. I was lucky that I was trusted and left to proceed as I thought fit. No one told me how to proceed or even offered suggestions. It was my strong intuition right from the start that it was not necessary to rush things, or to imprint any particular visual style onto the artists.* »⁶⁴.

L'ouverture 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. En marge de ces mouvements, la place des 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'art⁶⁵ (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 un processus de redéfinition et d'africanisation du champ de l'art ainsi que par un certain refus d'imposer des conventions artistiques occidentales, pour se

⁶⁴ L'ensemble des citations de cette partie est tiré d'entretiens menés avec Catharina Scheepers en présence et par e-mail entre décembre 2013 et janvier 2014.

⁶⁵ A titre d'exemple, la Johannesburg Art Gallery ne comptait en 1987 que 19 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). Pour un état des lieux critique de l'intégration des artistes noirs sud-africains dans les musées et les galeries d'art publiques voir aussi : Nettleton, 1995 ; Oguibe, 2002 ; van Robbroeck, 2006 : 141 & 2008.

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 impliquait à la fois de rendre les individus pleinement maîtres de leur expression et de limiter toute interférence dans le processus créatif qui aurait risqué 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 sera 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.

« After school I studied Fine Art at the Cape Technikon. There I witnessed the tendency of students to try and please the teachers by copying the style of the teachers (whose styles didn't necessarily have merit). I also experienced the demotivating and debilitating effect of teachers interrupting/interfering prematurely in the student's process. I saw that putting aside one's own originality and instead flattering the lecturers by copying their styles would lead to good marks, but that was not for me. We were told that if we wanted to succeed in the art world, we would have to be willing to sell ourselves. I thought: 'Never! I will rather starve!'

I dropped out of art school at age 20 and took a job as a pre-school assistant, where I absolutely marvelled at watching the freedom and spontaneity with which young children drew and painted. I loved their artworks, especially the integrity it had. It never occurred to me to interrupt or censor them - that would be a kind of vandalism or sacrilege, a vanity on my part to think that I could improve on what they were doing, that my way was better. I trusted and respected their process and the outcome of it. I was reading Jung's insights on the archetypes and the collective subconscious, and it felt like a fascinating privilege to watch gestures, colours, shapes and, images stream forth from a person's intuitive interaction with art materials. I could have trained them in popular art rendering tricks and mannerisms that would have impressed their parents, but I concluded that it was not necessary. »

Elle-même ayant rejeté les effets *formatant*, *débilisant* et *démotivant* 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 ainsi 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. Le but ne sera ainsi pas de communiquer un savoir, mais de mettre concrètement en actes « *l'idée qu'ils étaient libres de faire ce qui leur plaisait indépendamment de toutes règles préétablies* ».

« What I have witnessed at western-style art schools is that in obediently following someone else's program or trend, students lose their connection to their own inner source of inspiration and ability. It takes years to find one's own style and originality after that, and many never do recover, settling for becoming commercial artists instead so there will always be someone else telling them what to do, and many give up art altogether. I thought it was kind to spare the D'kar artists such a fate. They could always later grow voluntarily in such a direction if they wished. Putting a year or a few years aside to just play and find/develop a unique personal voice is probably good advice for any artist. If I could do it again I would do it exactly the same way. »

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 [en ligne] www.sahistory.org.za/archive/pioneers). Elles sont également porteuses des mêmes contradictions. Fondées 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 à la fois comme problème et solution pour une altérité précédemment confinée, par ce même discours, à l'extérieur de l'expérience moderne, ceci de manière particulièrement radicale pour les populations san d'Afrique du Sud, pensées jusqu'au début des années 1990 comme éteintes et relevant exclusivement du passé (Ellis, 2012 : 11).

Par ailleurs, alors même que la mise en place d'un atelier d'art à D'kar visait à garantir une liberté d'expression, il reproduisait également indirectement un modèle d'atelier largement répandu dans les townships sud-africains. Les "artistes noirs sud-africains", exclus jusque dans les années 1980 des formations artistiques universitaires, y étaient alors encouragés à développer un artisanat local, "africain" et "traditionnel", "culturellement différent" de celui – "moderne" – enseigné aux "artistes blancs" (van Robbroeck, 2006 : 172-174 ; 2008 ; voir aussi Sack, 1988 ; Kasfir, 1999 : 57 ; Oguibe, 2002 : 249-250). Dans un contexte profondément marqué par une ségrégation sociale et spatiale, la mise à distance des mondes de l'art permettait ainsi de favoriser l'émergence d'un art "quintessentiellement" africain, à même de correspondre et de confirmer une image de l'Afrique et par extension des Africains – exotique, sauvage, tribale – et en même temps venait légitimer le maintien d'une éducation (artistique) distincte et séparée (Sack, 1988). 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 indirectement reproduire une certaine géographie de la différence culturelle, où l'Autre est appelé à incarner une différence située à l'extérieur de la modernité.

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 moderne⁶⁶ – 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 se détacher de l'apprentissage des conventions graphiques, qualifiées par Catharina Scheepers de « *maniérisme* », et l'enseignement, associé à l'idée de contrainte, de déterminisme et de reproduction, se limiter à son minimum :

« I showed how lino printing works, and that textile paint has to be ironed to fix the colour. I explained that the leather dye brushes are cleaned with methylated spirits, and oil paint brushes with turpentine; that oil paint is best used on a prepared surface, the oil corrodes

⁶⁶ 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 et des normes (voir notamment Heinich, 1991 : 211 ; Ingold, 2001 : 17-19).

paper and untreated cloth, and that oil paint and acrylic paint must not be mixed. I showed how inks and paints can be thinned to make a wash. So basically I explained the instructions for use that one can find on the product itself if you could read. I did not show any 'tricks' or mannerisms. » (Catharina Scheepers, décembre 2013).

L'approche adoptée par Catharina Scheepers va ainsi contribuer à la construction d'une certaine définition de cet art comme des réalisations peu ou pas codifiées, par des personnes étrangères au monde de l'art, indemnes 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 émergés avec l'art moderne, mais exclus de ce dernier et constitués en ce que Daniel Fabre a appelé *l'autre de l'art*⁶⁷ (Fabre, 2009 : 6). 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.

L'ensemble des codes esthétiques et des modes de représentations associés à l'histoire de l'art occidentale (tels que perspectives, proportions, clair-obscur, etc.) vont ainsi être volontairement maintenus à l'écart du projet d'art avec pour corollaire direct une suspension partielle du transfert de connaissance. L'ouverture à de nouveaux moyens d'expression est ainsi et dès le départ indissociablement liée à un cloisonnement volontaire et sélectif des connaissances, visant à circonscrire et limiter le transfert de connaissances à certains champs prédéterminés.

⁶⁷ « 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 « sécrétées » et « explorées » en marge de l'art moderne.



“Qwaa painted a man, a self-portrait, it later emerged. He did it starting with a central rectangle. He then drew the appendages extending from it, up to the first joint, going around the rectangle in a spiral direction. E.g. he drew the neck, then the left arm up to the elbow, then the left leg up to the knee, then the right leg up to the knee, then the right arm up to the elbow. Then the head, then the left arm up to the wrist, then the left leg up to the ankle, then the right leg up to the ankle, then the right arm up to the wrist. then the ears, the left hand, left foot, right foot, right hand. Then the fingers and toes according to the same process, until the man was complete. (interestingly, Qwaa's thumb and fingerprints were also spiral-shaped.) I had never before or since seen anyone construct an image of a human figure in that way. By observing quietly I had learnt something from Qwaa. If I had 'taught' him how to draw a figure the western art method way, his own unique technique would have been stillborn and unknown.” (Catharina Scheepers, email, janvier 2014)

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, impliquant un transfert de technologie 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 du Kuru Art Project, 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 corrolaires pratiques vingt-cinq ans après d'une telle politique appliquée au transfert de connaissance.

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, de 1991 jusqu'à aujourd'hui, 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, de poterie, de céramique ou encore de broderie ont ainsi été proposés aux artistes 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, tels que les *Thapong*

international workshops (Edwards (éd.), 2012), et ont participé à des stages aux côtés d'autres artistes en Afrique du Sud, en Zambie, au Mozambique, aux Etats-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) ont été organisés en 1994, 1999, 2000, 2003, 2006, 2007 et 2010 afin de pouvoir notamment répondre aux commandes régulières que le projet reçoit pour illustrer des histoires. Des voyages d'inspiration, tel que visites de sites d'art rupestre ou de parcs animaliers (*game drive*) ou encore journées de cueillette de plantes sauvages (*veldfood gathering trip*), sont également organisés par le projet d'art ou par l'ONG.

Par ailleurs et sans que cela entre complètement dans l'idée de stages techniques ou 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. A présent que leurs anciennes croyances sont en train de disparaître, ils ont besoin de quelque chose auquel 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 biens-faits 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 ex. Robins, 2001a : 841-2), à soutenir des agendas contraires ou pour le moins contradictoires qui visent à promouvoir le renouveau culturel des populations 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 et experts, les responsables du projet continuent également 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). Aussi, alors même que la mise en place du projet d'art procède d'une intervention forte dans l'environnement des artistes au travers de l'introduction de nouveaux matériaux, techniques, concepts, valeurs et institutions, en même temps il y a tentative de la part des coordinateurs de définir à l'intérieur de cela des

limites au changement, tout en continuant par ailleurs à affirmer également un idéal de non-interférence. Cette forme d'ambivalence entre ouverture et fermeture, présence et absence, se retraduit notamment et par moments au travers de ce que Maude Brown qualifie de *protectionnisme* vis-à-vis des artistes. Aussi, par exemple, alors que chaque année depuis 1991 deux artistes du KAP ont pris part au Thapong International Workshop, en 1995, Pieter Brown décida en accord avec les artistes et les membres du comité du KDT de décliner l'invitation. Il invoqua alors la nécessité 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 KAP, 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 privilégiée au début pour des idéaux de liberté artistique et de respect des individus : « *C'était par respect pour l'individu que je me suis retenue d'interférer avec leur processus d'apprentissage* » (Catharina Scheepers, janvier 2014) en est venue progressivement à être associée aux valeurs d'originalité et d'unicité de cet art : « *Sans aucune formation artistique dans le sens occidental du terme, les perceptions et représentations du monde des artistes Kuru sont uniques.* » (Maude Brown, 2008 : 17).

A 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 et par extension des artistes, mais surtout comme une condition de leur 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. Les principes de non-intervention et de non-formation ne visent alors pas uniquement à favoriser un art spontané, mais à préserver également un art que Maude et Pieter Brown qualifient 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. » (Pieter Brown, 2014 : 30)

A cet égard, si l'initiation à de nouvelles techniques a été encouragée, en revanche l'apprentissage des conventions graphiques rattachées aux mondes de l'art occidentaux (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 d'Ann Gollifer, artiste anglaise basée au Botswana et ayant travaillé aux côtés de Dada Coex'ae Qgam, Thamae Setshogo et plusieurs autres des artistes du Kuru Art Project lors des Thapong workshops, de venir donner un stage à D'kar notamment sur les techniques de perspectives ont-elles 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. A 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, 20.08.2013).

De fait, dès lors que l'originalité d'une expression et par conséquent les conditions de son succès sont rattachées à une ignorance des conventions, l'éventualité d'une initiation à ces mêmes conventions est génératrice de craintes et de doutes pour les coordinateurs. Aussi, lorsque que Thamae Kaashe (artiste au KAP depuis 1992) et Jan Tcega John (artiste au KAP depuis 2005) suivent en 2007 et 2008 plusieurs stages de formation technique (technique de superposition et dessins réalistes sur la base de photographie), Maude Brown se met à douter des biens-faits effectifs de ces stages : *« Je ne sais pas combien de choses ils ont apprises durant ce stage, ni comment ils les ont comprises. Il me semble que les deux, Thamae et Jan, sont en train de s'embrouiller avec toutes ces nouvelles techniques et qu'ils ne savent pas vraiment comment les utiliser de manière adéquate. »*. La formation technique suivie par les deux artistes lui semble alors amener plus de désordre et de confusion que de création et d'évolution positive.

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 Project⁶⁸ 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 et leur représentation est organisé. Ce stage organisé en présence d'une botaniste avait pour objectif d'entraîner les artistes, au travers notamment d'observations au microscope, à s'attacher aux détails morphologiques de la plante (les nervures, les formes et la disposition des feuilles, la présence ou absence de dents et d'épines, le nombre de pétales, etc.) pour ensuite les reproduire dans leurs dessins. L'introduction de ces principes naturalistes a induit un certain nombre de changement dans le style et le contenu des œuvres, qui s'est notamment retranscrit par l'apparition de certains détails qui n'étaient jamais représentés auparavant (voir les peintures à la page suivante) et par une augmentation du nombre de tableaux ayant une plante comme seul et unique sujet.

⁶⁸ Projet d'art fondé en 2000 à Hamburg dans le Cap-Oriental et destiné prioritairement aux femmes.



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



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

Ces deux peintures de Qgõcgae 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 représenter la plante avec notamment l'apparition de nervures sur les feuilles (un détail que Qgõcgae n'avait jusqu'alors jamais dessiné ; ses dessins de feuilles étant généralement caractérisé par un double ou 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 réalisé 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 gravures réalisées dans les mois qui ont suivi le stage, elles semblent avoir été depuis abandonnées par Qgõcgae 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 au travers d'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 ou interférer avec l'expression propre des artistes. Ce découpage leur permet de continuer à affirmer que l'art du Kuru est dépourvu d'"influences occidentales" et de maintenir ainsi l'idée d'une forme d'authenticité culturelle – de pureté.

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. »* (26.03.2015)

En ce sens, on peut notamment se demander dans quelle mesure l'absence sur le site internet actuel du projet⁶⁹ (www.kuruart.com) de mention de l'idéal de non-formation n'annonce pas une amorce de changement dans la manière de conceptualiser et 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.

⁶⁹ Suite aux nombreuses restructurations de la KFO depuis 2008, le KAP ne produit plus de rapport annuel détaillé pour les bailleurs de fonds. Après 2008, il n'est donc plus possible de s'appuyer sur les rapports d'activités pour analyser des éventuels changements dans la manière de présenter le projet.

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

Si dans les débuts du projet l'arrivée de nouvelles personnes au Kuru Art Project s'est principalement passée sous forme d'invitation particulière à rejoindre le projet, depuis 1997, le recrutement de nouvelles personnes a pris la forme de stages de sélection organisés périodiquement par le projet, en 1997, 2005 et 2008-9. Ces stages se déroulent en deux étapes. Dans un premier temps, les personnes intéressées à rejoindre l'atelier postulent en soumettant un certain nombre de dessins. Puis, à partir d'une évaluation de ces dessins, une sélection est effectuée et les personnes retenues sont invitées à participer à un stage de formation de deux semaines dispensé par le-a coordinateur-ice.

En janvier 2005, suite au stage de formation à l'issue duquel sept nouveaux artistes sont recrutés, une série de plaintes va s'élever 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). 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, distinct du KAP, et auquel seraient proposées des leçons d'art.

« Since many of these prospective artists, mostly youths, have potential, the Kuru Art Project requested to Kuru board to endorse the possibility of another "contemporary" group of young artists alongside the Kuru Art Project. This group would receive formal art lessons with the aim to teach and guide each individual artist to develop to his/her full capacity » (Kuru Family of Organisations, 2005: 36)

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 personnes⁷⁰ prennent part à ces stages, dont trois artistes du KAP (Jan Tcega John, Thamae Kaashe et Ditiro Makwena). Le groupe décide de s'appeler les *non-traditional artists*. Il n'est à ce moment-là pas question de les intégrer au KAP, 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* » (03.12.2013). Pour ce dernier, l'utilisation des mêmes codes de représentation que ceux en vigueur dans les

⁷⁰ Il s'agit de Bob Moleele, Phillip Mago Morris, Jacob Camm, Gerry Morris, Ronny Khānx'a, Ndodonyane Ditsheko, Jan Tcega John, Thamae Kaashe et Ditiro Makwena.

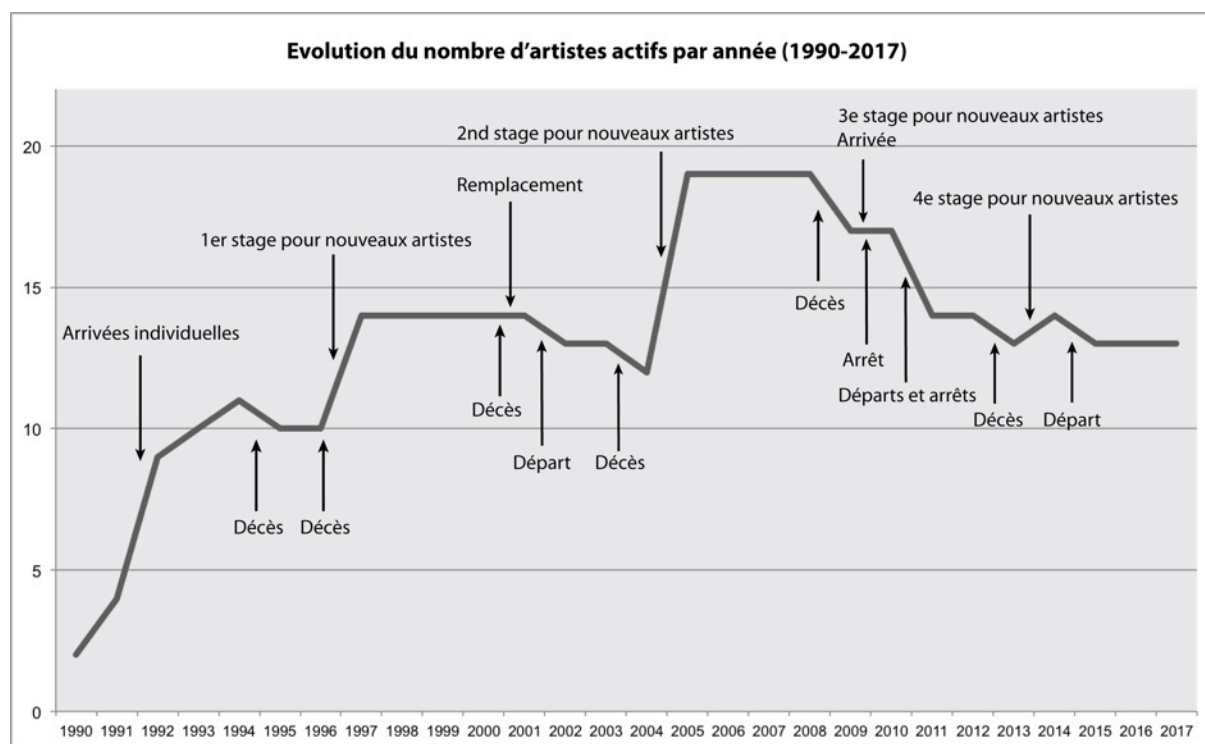
principaux courants de l'art mondial nécessite une véritable formation artistique pour réussir à se distinguer : « *Même si je leur donnais encore dix autres stages, ce ne serait toujours pas suffisant, parce que l'enjeu en art est de réussir à être original, unique* » (Pieter Brown, 03.12.2013). Sans 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 rechercher de nouveaux artistes 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 enjeu pour la pérennité du projet, en ce qu'elles signifient un risque de perte de spécificité de l'art san 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 subis 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. Le déplacement dans des zones plus marginalisées que D'kar doit permettre de trouver ailleurs, plus loin 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.

L'échec de ce stage et la diminution du nombre d'artistes amène en 2014 la coordinatrice à reconsidérer la politique de sélection et à envisager un assouplissement des critères afin de prendre en compte et intégrer les changements inéluctables 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, 26.03.15). Le KAP change alors de formule et décide de proposer aux *non-traditional artists* de prendre part à deux stages sur des techniques de superposition aux côtés des artistes du KAP. Trois d'entre eux (Phillip Morris, Jacob Camm et Ronny Khānxa) participent à ces stages. Contrairement aux stages précédents,

la possibilité de rejoindre le projet et de bénéficier des infrastructures leur est cette fois offerte et leurs oeuvres sont exposées aux côtés de celles des autres artistes et envoyées à des expositions à l'étranger (notamment à l'exposition *Rêves de Kalahari*, tenue en 2014 à La Distillerie Switzerland (Bulle, Suisse)).

Pourtant, trois années plus tard, en juin 2017, une seule de ces personnes (Ronny Khānx'a) continuait encore à venir périodiquement au Kuru Art Project. Dès lors, ce que l'on constate à partir de 2005, c'est une stagnation, puis une diminution progressive du nombre d'artistes au KAP. Alors qu'entre 2005 et 2008, dix-neuf artistes font partie de l'atelier, en 2013, ils ne sont plus que treize. Les stages de recrutement de nouveaux artistes organisés après 2005 n'avaient au moment de cette étude pas réussi à amener de nouvelles personnes à l'atelier⁷¹.



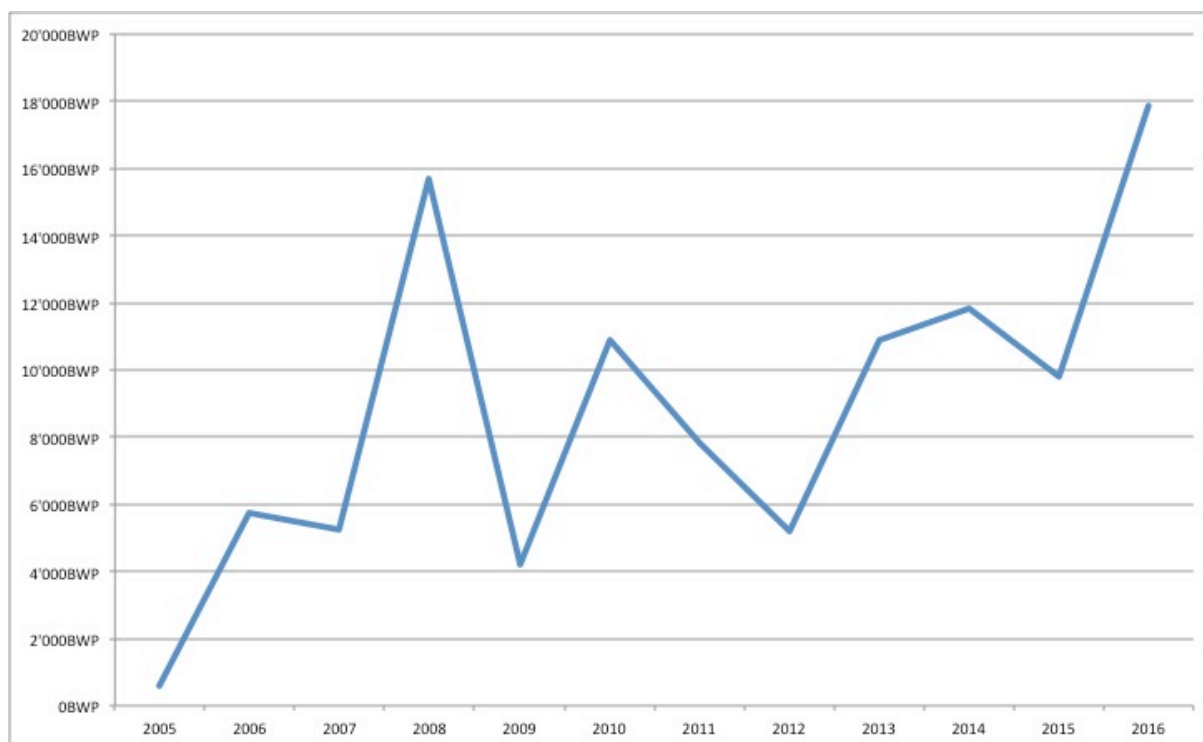
Depuis les débuts du KAP en 1990, vingt-sept artistes, douze femmes et quinze hommes, s'y sont succédés au fil des années. Le projet regroupait en 2017 treize artistes. Les arrivées au KAP de nouveaux artistes peu schématiquement être découpées en trois phases majeures. Entre 1990 et 1994, les personnes intègrent l'atelier au travers de démarches (postulations ou recommandations) individuelles. A partir de 1997 et jusqu'en 2005, les personnes qui rejoignent l'atelier sont majoritairement sélectionnées lors de stages organisés au KAP. Onze des artistes actuels ont rejoint l'atelier lors de ces deux premières phases (voir tableau récapitulatif des membres du KAP p.101). 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. On constate depuis une stagnation et une diminution du nombre de personnes à l'atelier, due à des décès, à des arrêts pour cause de maladie ou encore à des départs motivés par d'autres opportunités de travail économiquement plus intéressantes.

⁷¹ A noter qu'en avril 2018 un nouveau stage a été organisé à D'kar, suite auquel plusieurs nouveaux artistes ont rejoint le projet d'art.

Alors que neuf ans plus tôt, ces mêmes artistes dénonçaient les politiques de l'atelier et cherchaient à se définir une place en tant qu'artiste à D'kar, comment expliquer leur renonciation délibérée aujourd'hui à rejoindre le projet ? Les interprétations et les changements apportés au fil des ans aux idéaux de départ ont aujourd'hui des effets directs sur la composition, la structure et le fonctionnement de l'atelier, qui ne sont pas sans conséquences sur les façons dont la pratique artistique est aujourd'hui comprise et appréhendée à D'kar, tant par les artistes eux-mêmes que par leur entourage et plus généralement par les habitants de D'kar.

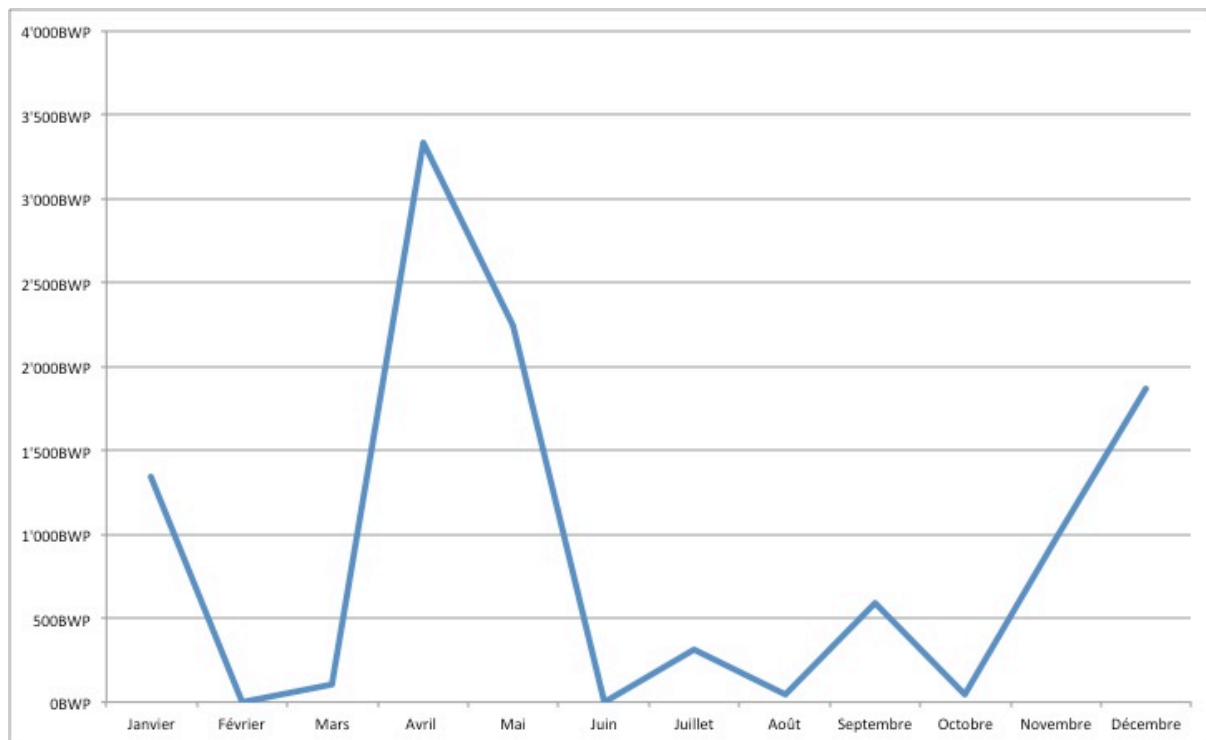
L'art : une ressource économique valable ?

L'une des caractéristiques principale 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 encore d'une année à l'autre. 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 (actuellement 50%, 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 gravures qu'il ou elle a vendues ainsi que dans une moindre mesure à des sources ponctuelles telle que récompenses artistiques, versements de droits d'auteur ou commandes particulières. Ce qui le rend par conséquent à la fois irrégulier et incertain (voir graphiques ci-après).



Recettes de l'une des artistes du Kuru Art Project par année. Le graphique présente les entrées d'argent (ventes et copyright) annuelles totales entre 2005 et 2016 (en BWP) pour une artiste qui a débuté en 2005. Si de manière générale, les revenus sont en augmentation, on constate également une irrégularité importante des entrées d'argent en fonction des années. Alors que les meilleures années (2008, 2016) enregistrent des recettes annuelles de plus de 15'000 BWP⁷², lors d'années moins spectaculaires (2007, 2009, 2012) les recettes ne dépassent pas les 6'000 BWP. A titre indicatif, le salaire annuel de l'assistante administrative était en 2012 d'environ 32400 BWP, celui de l'imprimeur de 42000 BWP et celui de la coordinatrice de 124'800 BWP.

⁷² 10 BWP ≈ 1 CHF



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 irrégulières au sein 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 un fond de ventes continu et des rentrées régulières pour les artistes, en revanche les ventes importantes se font en général à l'occasion des expositions. Il arrive ainsi que pendant plusieurs semaines, voir plusieurs mois, certains des artistes ne reçoivent rien. Pour cette raison et également parce que la majorité des artistes ne possèdent pas de compte bancaire leur permettant d'économiser leur argent, le projet d'art a mis en place un système d'épargne (la « Save box »), pour permettre aux artistes de déposer et 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 KAP d'autres sources de revenu. En plus des rentes vieillesse que touchent plusieurs d'entre eux, une gamme relativement vaste de ressources sont susceptibles d'être mises en œuvre telles que : la vente d'artisanat, la participation à des compétitions (danse, musique, football)⁷³, l'engagement dans des activités touristiques (guides, performances culturelles, etc.), le travail dans des fermes, la cueillette, la vente de produits de cueillette (par ex. les truffes du bush (*Terfezia pfeilii*), la griffe du diable (*Harpagophytum procumbens*), ou du café local fait à partir de ncóné (*Boscia albitrunca*)) ou encore l'engagement dans les comités⁷⁴ de la Kuru Family of Organisations ou de l'église. En plus de ces activités, la plupart des artistes bénéficient des divers programmes d'aides au développement mis en place par le gouvernement, tel que le *Labour-based Public Works* (LBPW, plus communément appelé *Drought*

⁷³ Ces compétitions sont organisées annuellement par le Gouvernement au niveau communal, régional et national. Des prix sont distribués au vainqueur à chaque étape de la compétition.

⁷⁴ 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.

Relief qui engage 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 la mise en place de cultures maraichères. Au moment de cette étude, seuls Jan Tcega John et Thamae Kaashe dépendaient exclusivement des revenus issus 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 de peintures et/ou gravures 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 1600 BWP⁷⁵. Aussi, pour quelqu'un avec un emploi, décider de se lancer dans une pratique artistique représente un risque économique. :

« Because art, I love it. The main problem is that I don't have any support for it. Now I cannot do art anymore, I am working for safaris. Have you seen the old people working there? Yes. They are the one always working. So, ourselves, we cannot work. You know what, I asked the coordinator to become an artist. But the problem is that work took me. Maude and Pieter, they always tried to take me. They were showing me do this, do this, this way... Myself, I like to draw wilderness. I still need to draw, I still need art. But you know how it is. You have to work, because of money, because of hunger. That's why, I am now out there. That's what carried me out there in Maun first and now in Xanana, it is the necessity to find life. » (Bob Moleele, 10.11.2013)

Dès lors, on peut se demander si, pour des jeunes personnes possédant d'autres compétences pour s'insérer économiquement, l'activité artistique représente aujourd'hui encore une alternative désirable et valable en terme économique. Pourtant, la situation des artistes, marquée par une forme de précarité et de dépendances aux systèmes d'aides gouvernementales, n'est de loin pas exceptionnelle à D'kar et plus largement dans les settlements. De fait, cette forme de nomadisme précaire poussant les individus vivant dans les settlements à devoir multiplier les ressources sociales et économiques pour survivre a été mise en évidence par plusieurs auteurs (Maruyama, 2003 : 234-235 ; Bollig et al., 2000 ; Kann, Hitchcock & Mbere, 1990 : 20-24). « Les San composent avec les changements en convertissant le settlement en un environnement multifacettes dans lequel ils peuvent vivre. La façon la plus importante est d'utiliser diverses méthodes pour acquérir des moyens de subsistance » (Maruyama, 2003 : 240). Le taux de chômage élevé et les faibles opportunités de travail font que la majorité des personnes dépendent de revenus temporaires et irréguliers. Ces dernières années, à D'kar, cette situation s'est encore aggravée avec le démentellement progressif à

⁷⁵ Environ 160.- CHF. A titre indicatif, 1600 Pula correspondant à un peu plus d'un mois de salaire pour un employé de ferme.

partir de 2011 de la Kuru Family of Organisations et la fermeture ou le départ de plusieurs des organisations. Ces restructurations ont provoqué la fermeture de nombreux emplois fixes. Ainsi, par exemple, six membres de la famille de Coex'ae Bob ont perdu leur emplois entre 2011 et 2015. En 2017, seule l'une d'entre eux avait retrouvé un emploi fixe, les autres à défaut d'emplois fixes multipliaient les types d'activités et de ressources pour assurer un revenu : *"Look, Leïla, I am sitting here since this morning and I had nothing to eat. There is no food. I don't think that I will have food for this evening nether. Only the children could find some porridge that they cooked. We are used to that! [...] But now, you know, no matter how many certificates I have, I just want to leave my small boy to my mother and go to some or other farms and work there as a cleaner. I won't show them my certificates. I will hide them, because now I am suffering too much."* (Ncaoka Bob, 03.07.2013)

En ce sens, si l'incertitude économique liée à la vente de l'art peut être un frein pour certains, elle ne saurait à elle seule expliquer le manque de renouvellement des artistes. L'art pourrait être utilisé 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 Khǎnx'a, 06.03.2014).

Appropriations : Des effets et enjeux de la (re)production de la (non)connaissance

Un art en marge des conventions : Doutes et incompréhensions

Xgaiga Qhomatcã, artiste au KAP (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 où il se tient 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 KAP 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 KAP de 1994 à 2001 et qui a décidé de son plein gré en 2002 de partir pour devenir artiste indépendant à Gaborone, où il crée et vend depuis de l'art « *au style san* » (Moses, 10.07.2013).

« Qãetcao [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 Qãetcao n’iraient pas avec les nôtres. Alors Qãetcao 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. »
(14.08.2013)



Qmao, *Old people and spider*. 1992
Lithographie. 76,6 x 56,5 cm

On appréciera ici toute l’ambivalence et 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 valeurs 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 artistes non-scolarisés ; interdit posé sur certains modes de représentation ; et nécessité d’adapter son style à celui du Kuru. De l’autre, 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'inversément il "suffit" de « *diminuer la qualité* » des tracés pour dessiner des formes « *étranges* » ou « *laides* », 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 au niveau du choix des couleurs, de la composition, des sujets représentés ou des techniques picturales employées une différence de goût entre ce qu'ils ou elles aiment et ce qui est apprécié par le ou 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, 02.09.2013)

Ce qui ressort également des propos de Xgaiga Qhomatcã est qu'il situe l'expertise artistique en celles et ceux qui ont « *appris à dessiner* », alors qu'inversément ses quinze années de pratiques 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 établi au KAP est qu'il trouve son sens dans une certaine représentation des San et 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 familières à ces valeurs. Aussi, ce qui est conçu comme étant de l'art par les coordinateurs sur la base de concepts et de valeurs issus des mondes de l'art occidentaux n'est 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 modes de représentations adoptés au KAP ne se soient pas véritablement imposés au niveau local comme une référence en art. Au contraire et malgré les retombées économiques et sociales du projet, les modes de représentation adoptés au KAP suscitent aujourd'hui à D'kar plus d'interrogations que d'admiration.

Dans certains cas, les ventes, les expositions, les prix reçus et la présence de clients étrangers au KAP sont pris comme signes d'un jugement positif de la valeur de ces objets. Ces signes extérieurs de reconnaissance peuvent alors doter les réalisations du Kuru Art Project d'une

certaine valeur, ce tout particulièrement aux yeux de personnes désireuses à leur tour de devenir artistes. *« Au début, nous nous moquions quand ils faisaient ces sortes de dessins. Mais ensuite, j'ai réalisé que les personnes de l'étranger aiment leur art. Des gens de différents endroits, de partout, des gens 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 de leur art. »* (Jacob Camm, membre des non-traditional artists, 06.03.2014). Le succès des artistes génère alors parfois en retour une forme de reconnaissance. 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 KAP], 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, 06.03.2014)

Mais le plus souvent, les réactions que j'ai eu l'occasion d'observer durant mon séjour à D'kar dénotaient plutôt d'une forme de scepticisme vis-à-vis de l'intérêt esthétique et des qualités formelles de cet art. A cet égard, les posters d'exposition du KAP que j'avais affichés dans mon salon à D'kar ont généralement suscité auprès de mes hôtes plus de perplexité et d'incompréhensions 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 ? [en regardant le poster Art of the Kalahari] Celui-ci par exemple, 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, 02.08.2013)



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 de doutes et 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 représentations, dont les raisons du succès leur échappe (« *Est-ce que c'est là ce qu'ils aiment?* »), pour d'autres, l'incapacité à faire sens de ces images les amène à les rejeter et à remettre en question les connaissances et les compétences des artistes à faire de l'art. 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.* ». (11.02.13)

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 qui se vendent. » Et je leur réponds : « Ne dites pas ça ! J'essaie de gagner de l'argent pour vous acheter de la nourriture et des habits. »* (27.08.2013).

Cette manière d'insulter ou de "déprécier" l'art n'est pas sans évoquer les procédés d'insulte à la viande décrits par Richard Lee (1979 : 48-50) chez les Ju/'hoansi comme moyen de maintenir une forme d'égalité entre les membres d'un groupe. On peut, en ce sens, se demander dans quelle mesure cette dévalorisation de l'art par les proches et par les artistes eux-mêmes n'est pas un moyen de conjurer les jalousies, que pourraient susciter un statut économique et social trop enviable (voir Guenther, 2000 : 30-31). Dévaloriser l'art permet en ce sens à la fois d'éviter que les artistes n'acquière un statut supérieur aux autres (pouvoir économique doublé d'un pouvoir de représentation) et d'atténuer par la même occasion l'émergence de pressions sociales trop fortes 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, 27.08.2013)

Néanmoins sans pouvoir complètement exclure le rôle de ces mécanismes, d'autres facteurs doivent également 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 valeur. En l'occurrence, il peut paraître quelque peu étonnant que les réalisations des artistes du KAP, les seuls à D'kar et plus largement dans la région de Ghanzi, à bénéficier depuis de nombreuses années d'une reconnaissance nationale et 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, valorisation et éventuellement 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. De fait, 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, comprendre et reconnaître l'activité artistique tout comme les 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 et de circulation de connaissances, susceptibles d'être transmises. Cette conception se retranscrit aujourd'hui en terme de dispositifs spatiaux et sociaux réfléchis pour garantir aux artistes des espace-temps propices à la création, mais sans pour autant rendre visible au sein de la communauté leur pratique artistique 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 publics (musée, bureaux de l'ONG, panneaux d'affichage, épicerie, restaurant) et privés (sur les murs et les portes des habitations), 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 KAP se trouvent au centre de D'kar, à proximité directe de zones d'activités et de passage important. L'atelier n'est, en ce sens, nullement isolé. Toutefois, pour prévenir l'intrusion de bétail laissé en stabulation libre dans le village, le projet a fait ériger une clôture tout 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 aujourd'hui courant à D'kar, son usage demeure néanmoins 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 ? »⁷⁶. 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 Klass y va ? Et qu'est-ce qu'il va se passer si c'est Tshisimogo qui y va ? Je peux te dire que tous seront traités de manière différente. Je serai le bienvenu. Probablement que Tshisimogo 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 Klass, 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, 26.03.2014).

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 trouver 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* ».

⁷⁶ 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, 1986).

Cette situation semble s'être encore renforcée ces dernières années suite aux restrictions budgétaires et aux contrôles accrus sur la distribution et l'utilisation du matériel. Privé de financement et en difficulté d'assurer les salaires des trois employés, la direction du KAP a pris la décision en 2012 de cesser tout achat de thé et de café pour les artistes. Bien qu'en 2017 la pause thé ait été réinstaurée, la distribution de thé et de café demeurait contrôlée et contingentée. Ce changement *a priori* secondaire a pourtant eu des impacts importants en terme d'espace-temps de socialisation. En effet, la possibilité de partager une tasse de thé ou de café constituait pour beaucoup l'une des raisons et 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 et donc la possibilité d'échanges avec les artistes.

Inversément mais dans le même souci de gestion du matériel et 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 Kuru Art Project et demeure ainsi une activité largement invisible pour le reste de la communauté de D'kar.

De plus, durant mon séjour à D'kar je devais aussi observer que dans les rares occasions au cours desquels les artistes auraient été susceptibles d'être mobilisés pour montrer leur pratique et transmettre leur savoir-faire, ce rôle était en général délégué à l'un des trois employés du projet. Ainsi, par exemple, lorsqu'en novembre 2013, un stage est organisé pour initier à l'art les enfants de la D'kar Primary School, cela se déroule hors de l'atelier et ce ne sont pas les artistes, mais la coordinatrice qui se charge de donner le stage. Ce choix, rationnel par rapport aux prérogatives et au rôle 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 aussi 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 KAP semblent ainsi générer aujourd'hui une forme de cloisonnement de l'activité qui, combinés avec les politiques de transfert partiel des connaissances et l'idéal affirmé de non-formation, ne sont pas sans conséquences sur les perceptions et les compréhensions de ce qui s'y passe. L'échange auquel j'ai assisté un jour du mois d'août 2013 entre Ndodonyane Ditsheko, imprimeur au KAP depuis 2001, et Nqose Tcgamku, qui m'accompagnait alors au projet d'art pour assurer une traduction du *naro* à l'anglais, est particulièrement révélateur des effets générés par ces limitations. Ce jour-là, en attendant Cgoma Simon pour un entretien, j'avais commencé à montrer à Nqose Tcgamku 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 préfèrent 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 ce que font les artistes du KAP ne semble pas être vu comme une référence en art, mais qui plus est l'absence de formation artistique et scolaire (l'une et l'autre étant liée 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 KAP exclusivement en terme 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

A 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'autre référent, 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" des artistes, 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 – sont hautement valorisées.



Cette photographie de l'un des petit-fils de Coex'ae Bob a été prise lors d'une visite à Magu, l'un des fils de Coex'ae, pour voir la lithographie de sa mère qu'il avait reçue comme présent au moment de son départ de la KFO. Sa femme avait alors apporté le tableau dont la vitre avait été cassée et le passe-partout décoré par les enfants avec des cercles de couleurs orange et rouge. En le voyant Magu dit d'un air dépité : « Cet horrible lion ! Je ne me souviens même pas l'avoir choisi. ». Après avoir rappelé à son mari qu'il l'avait effectivement choisie pour que l'argent de la vente puisse revenir à Coex'ae, son épouse s'empressa d'ajouter : « 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 va voir, ils sont superbes. Il a suivi des cours de dessin à l'école. » Sur ce, elle alla chercher les dessins de son fils pour me les montrer, puis l'appela pour réaliser cette photo.

L'illétrisme de la plupart des artistes et leur ignorance des conventions esthétiques sont considérés 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 KAP. Ainsi, alors que la vue d'une série de dessins réalisés par un jeune de 19 ans, durant sa scolarité, fait s'exclamer Tumku Bob : *« Oh ! C'est magnifique ! Est-ce que c'est toi qui les a faits ? Woaw ! Tu dois aller demain à Ghanzi pour te présenter à la compétition d'art. Oui, demain c'est le dernier jour, s'il-te-plaît vas-y et inscris-toi ! »*, la vue quelques instants plus tard de dessins réalisés par sa mère (Coex'ae Bob) l'amène à détourner le regard.

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 et identifié comme un pôle de connaissances : l'école. La coexistence à D'kar 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 que nous dessinons des choses avec ces 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 KAP (2005-), 02.08.2013)

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. Aussi, un critère positif peut devenir négatif, un avantage, un désavantage, une compétence, une incompétence.

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

A un tout autre niveau, dans ses discours, Xgaiga Qhomatcã souligne de façon répétée le goût des coordinateurs pour les histoires naros (cf. p. 129). Sans être rares, les histoires ne sont pas un sujet de représentation fréquent au KAP. Par contre, il s'agit d'une thématique qui est abordée régulièrement à l'atelier dans le cadre de commandes reçues, de participation à des projets artistiques sur le thème du mythe et d'organisation de stages d'illustration (cf. p.128). De fait, seule une minorité (moins de 4%) des tableaux réalisés jusqu'à aujourd'hui au KAP représente explicitement une histoire. Parmi ces 4%, plus d'un tiers ont été réalisées sur commande⁷⁷ ou alors à l'issue de l'un des stages d'illustration. En ce sens, les propos de Xgaiga Qhomatcã peuvent se comprendre comme une certaine lecture des attentes placées sur lui et les autres artistes en terme de contenu, et notamment de la tendance des coordinateurs du projet et des membres de l'ONG à avoir présenté et mis en sens la pratique artistique comme un moyen de renouer avec le passé.

Toutefois, les histoires naros représentent également un domaine dans lequel Xgaiga Qhomatcã se reconnaît et est reconnu en tant qu'expert à D'kar. Contrairement à la pratique artistique, ses connaissances des histoires sont socialement valorisées. Xgaiga Qhomatcã est, à cet égard, une figure de référence pour un certain habitants de D'kar, qui connaissent ses histoires favorites et sont à même de reconnaître ses versions. Alors que Xgaiga Qhomatcã peine à identifier et à se reconnaître une expertise dans le champ de l'art, on peut se demander dans quelle mesure l'emphase placée sur la place des contenus narratifs dans la production artistique ne s'inscrit pas également dans une tentative de sa part de transférer vers l'art un

⁷⁷ Le Naro Language Project a notamment commandé à deux reprises une série de linogravure pour illustrer des recueils d'histoires naros.

champ d'expertise pour lequel il est d'ores et déjà reconnu et valorisé. Il est d'ailleurs l'un des artistes à avoir le plus souvent représenté des histoires naros dans ses tableaux⁷⁸.

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, 10.11.13). Aussi, contrairement aux doutes exprimés quant à la forme, le contenu des peintures et gravures n'est 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 va avec. 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 que nous avons, la manière de chasser un éland, etc. Ils ont des histoires.* » (Isaac Saul, 26.03.2014)

La qualité d'un dessin n'est donc pas uniquement rattachée au degré de réalisme de ce dernier, mais aussi à de bonnes connaissances des histoires, de la flore et de la faune, de sorte qu'une représentation d'un animal n'est pas juste un animal, mais un élément de la culture naro qui fait sens à l'intérieur d'un ensemble culturel plus vaste. Dans cette perspective, faire de l'art nécessite par ailleurs une maîtrise des "traditions culturelles naro", dont l'art vient donner une représentation. Pour bien représenter quelque chose, il faut aussi bien la connaître :

« *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, 09.11.13)

En ce sens, les artistes sont vus à D'kar comme une ressources auprès desquels il est possible « *d'apprendre des histoires* ». Et leur capacité à créer provient précisément de leur 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

⁷⁸ Sur un total de 80 peintures et gravures de Xgaiga Qhomatcã enregistrées dans la base de données des œuvres du Kuru Art Project, il a été possible d'identifier sur la base des titres, des discours de Xgaiga Qhomatcã ou du contexte de réalisation, 9 (11%) œuvres représentant une histoire naro.

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 en tant qu'artiste. 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, tu ne le sais pas et tu vas abattre un arbre et gaspiller cet arbre. A 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 crispatum], tu peux manger cette plante, et cette plante te fera vivre. » (Jan Tcega John, 15.03.2014).

En revanche, ces mêmes connaissances sont généralement déniées aux jeunes générations qui ont été scolarisées et auxquelles on ne reconnaît pas la même fonction socio-culturelle. *« Les jeunes dessinent des choses proches, ce qu'ils voient dans leur environnement direct. Par exemple, ils vont dessiner une femme herero, qu'ils peuvent voir dans leur voisinage. »* (Isaac Saul, 26.03.2014). 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 connaissances de l'un des systèmes impliquant réciproquement la non- (ou mé-) connaissance de l'autre.

Ainsi, ce qui ressort aujourd'hui dans les discours sur l'"art du Kuru", comme il est le plus souvent appelé à D'kar, est non seulement une incompréhension de ce qu'il s'y passe et de la valeur accordée à ces objets, mais également une image relativement stéréotypée et exclusive, construite à partir d'une opposition entre les valeurs scolaires et celles attribuées au KAP. Cette incompréhension doublée du jeu d'oppositions, appliqués de manière relativement systématique à tous les aspects (technique, forme, contenu et même vécu des artistes), ne sont pas sans effet sur la capacité des jeunes personnes scolarisées à s'identifier à l'art réalisé au KAP et à se projeter dans le rôle d'artistes.

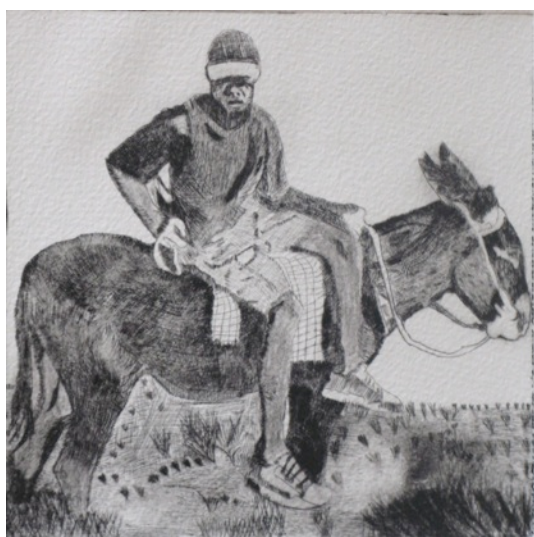
Kuru art versus non-traditional art : Jeux d'opposition

La création en 2005 du groupe des *non-traditional artists* et le refus de les intégrer au Kuru Art Project semblent 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 aujourd'hui de l'origine de l'appellation *non-traditionnal 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 KAP et les jeunes personnes scolarisées. Dans leurs discours, les *non-traditionnal artists* soulignent aujourd'hui l'idée d'une exclusivité du Kuru Art Project 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 KAP (2001 à aujourd'hui) et membre du groupe des *non-traditional artists*, 08.11.13).

Ce sentiment d'exclusivité s'accompagne aussi 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 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, 08.11.13)



Si la création de leur groupe résulte initialement de la politique du KAP et du sentiment d'en être exclus, l'idée d'une différence fondamentale est aujourd'hui largement reprise et affirmée par l'ensemble des *non-traditional artists*, qui dresse 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 ces artistes au projet d'art, où tu ne peux pas reconnaître quel oiseau a été représenté. Tu vois une forme, mais ça 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. » (26.11.2013)*

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 gens (le groupe n'est actuellement composé que d'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. A la fin, le résultat est similaire à celui de la photographie. C'est ce que nous faisons. Mais les appuis sont seulement pour le "flat art" des vieilles femmes. Cet art du Kuru est pour les artistes non-scolarisés, 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*, 10.11.2013)*

L'affirmation d'une telle vision dichotomique a des conséquences directes sur les façons pour ces jeunes générations d'envisager la possibilité de poursuivre leur activité artistique. A 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 KAP en s'alignant sur le "style Kuru". Dans un cas, l'effet est restrictif – les personnes ne pensent pas pouvoir se rattacher au KAP. Dans l'autre, l'effet est prescriptif – pour pouvoir rejoindre le KAP il faut se conformer au style Kuru.

Faire de l'art dans le "style Kuru" : Un travail de purification

Paradoxalement, les principes initialement mis en place pour garantir une liberté créatrice et pour favoriser le développement et la confiance en ses propres moyens d'expression sont aujourd'hui considérés tant par les artistes du KAP 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 contemporain est lié à un ensemble bien défini de caractéristiques formelles font que les artistes pensent devoir 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 »* (14.03.2014).

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). Ils 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 et des formes associés à la modernité et à l'Occident. Aussi, alors même qu'il y a aspiration à une certaine forme de modernité identifiée comme se caractérisant par un certain nombre de codes

transmis par la société (en premier lieu l'école) et vue comme le moteur fondamental, si ce n'est unique, de tout développement, 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 une forme de renoncement à certains de ces codes, valorisés par ailleurs comme les clés du développement. Le passage à l'art 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 Khânxa : - *« 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 dit être tel ou tel animal, alors qu'ils ne leur ressemblent pas sur le dessin.*

L.B. : - *Et comment tu le vois ?*

- *C'est un peu difficile pour moi.*
- *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'aurais 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. » (06.03.2014)

Dans les tentatives de Ronny Khānx'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 ». Aussi contrairement à ce à quoi l'emploi du terme de contemporain renvoie, être contemporain n'est pas défini par Ronny Khānx'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 ainsi de se faire le reflet de l'absence de contact avec l'esthétique occidentale et, en tout premier lieu, avec le réalisme, pour performer au contraire 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 Khānx'a met également en évidence est que la production d'un art qui corresponde au "style Kuru" ne se confine pas à abandonner des connaissances scolaires pour renouer avec un élan créatif spontané, mais nécessite un véritable apprentissage, « difficile ». Cet apprentissage ne se limite par ailleurs pas uniquement au niveau du rendu formel, mais inclut également les connaissances liées au contenu qui, pour pouvoir correspondre à l'idée d'un art "authentiquement bushman", doit 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, juste moi, déjà ici à l'école primaire, je dessinais des avions, des visages, des arbres, oui des arbres et des herbes. Je n'étais pas très bon en dessin d'animaux. [rire]

L.B.: Mais j'ai remarqué pendant le stage que tu as principalement dessiné des animaux.

J.C.: [rire] 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 san contemporain peut ainsi être volontairement adoptée comme une stratégie afin d'assurer une reconnaissance sociale et des retombées économiques. La performance d'une image attendue constitue dans ce cas une démarche consciente, voulue et dirigée vers certaines fins.

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 qu'il avait représentée dans l'une de ses gravures. Pourtant, cette plante, devait-il ensuite m'expliquer en rigolant hors enregistrement, ne lui avait été montrée que récemment par d'autres artistes, lui-même ne l'ayant jamais utilisée, « *parce que je ne la connais pas* » et qu'il « *peut être dangereux d'utiliser une plante médicinale sans la connaître* ». Le décalage entre ces discours montre bien à quel point la conscience du rôle qui est attendu d'eux amène certains des artistes à donner à voir volontairement une certaine représentation de soi qui résonne avec les représentations supposées du public.

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. Au travers 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.

En ce sens, les représentations de scènes "traditionnelles" de chasse et de cueillette remplissent 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 créé 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,

16.03.2014). Convoquer des connaissances de la flore et de la faune est conçu alors comme un moyen de conserver et 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 performance pour un public de certains stéréotypes culturels amène ainsi Jan Tcega John à remodeler également son rapport au lieu et à son identité ainsi qu'à redéfinir son inscription dans le tissu social. La reconnaissance de ses peintures et gravures de faune et de flore par un public tiers et l'intérêt porté à ses connaissances l'amènent en retour à reconsidérer la valeur et l'intérêt de sa "culture" et de sa "différence". En ce sens, la pratique artistique devient un lieu à partir duquel une définition positive de ce qu'est être "San" se met en place. Des caractéristiques jusqu'alors dévalorisées se retrouvent ainsi réinvesties, exacerbées et réaffirmées en tant que différence et richesses culturelles.

Cependant, le travail de purification représente également un risque de venir 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. Errigé en tradition, le style Kuru peut alors 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 ainsi bloqués dans la performance d'une certaine image essentialisée de la culture, 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 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 maintenant nous vivons dans le présent. Ils doivent le montrer. Maintenant, nous allons à l'église. 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, 06.11.2013)

Ce qui dans un contexte donné ouvrirait un espace de liberté est vécu aujourd'hui, 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 artistes "non-traditionnels" qui n'ont pas pris part aux stages de 2014 situent leur différence par rapport aux artistes du Kuru Art Project dans la volonté et la capacité à être autonome : « Non-traditional artists *signifie que nous sommes autonomes.* » (Bob Moleele, 10.11.13). Être un artiste non-traditionnel est 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 sont appréhendées comme des connaissances indispensables pour devenir indépendant.

« Nous aurions vraiment pu aboutir à quelque chose, parce que nous étions capable 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, 08.11.2013)

L'émancipation d'une structure mise en place et maintenue par des coordinateurs externes et formés à l'art 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 sont alors 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 et de la non-connaissance développées dans le chapitre précédent, un autre aspect important quant au transfert des concepts d'art et d'artistes 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 sur les marchés de l'art internationaux. 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 cet objectif initial impliquait, pour ce faire, d'assurer tout 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 procurer les conditions nécessaires pour permettre à un large public d'identifier en tant qu'objets d'art cette nouvelle gamme d'objets conçus en marge d'une formation artistique conventionnelle. Ce processus s'est principalement retranscrit 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 et adaptés de sorte à satisfaire certaines conventions en vigueur au sein des mondes de l'art occidentaux dans le but de constituer un cadre définitionnel pour ces objets à même de les rendre intelligibles au public et de les distinguer d'autres catégories d'objets, dont l'identification n'est pas régie par les mêmes critères. 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 donner les moyens de déchiffrer 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, au moment de l'ouverture du Kuru Art Project, il n'existait encore aucun cadre de référence commun partagé par les "artistes" en devenir de D'kar et un éventuel public d'acheteurs, de galeries, de musées et de critiques situés principalement dans les capitales et les grandes villes africaines, européennes et américaines. Les premières personnes à rejoindre le KAP en tant qu'artistes n'avaient alors aucune représentation de ceux et de ce qui

composent 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'avaient encore aucune connaissance particulière ni représentation 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, d'introduire des décalages, 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.

A 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 du Kuru Art Project, 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 artistiques des mondes de l'art modernes occidentaux sont conçus et érigés en normes de référence 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 ; Barriandos, 2009) à l'œuvre dans ce transfert – à savoir les conditions à partir desquelles un modèle épistémologique occidental en vient à être conçu et imposé en tant que 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. Ceci implique alors de retracer le travail des intermédiaires engagés dans la définition et la sélection de ces conventions artistiques ainsi que les opérations de traduction inhérentes à ce travail.

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.

Au travers d'un passage en revue des diverses conventions utilisées au KAP, tels 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 aujourd'hui 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 de détournement, d'évitement ou d'opposition susceptibles d'être mises en œuvre 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

Comme plusieurs auteurs l'ont souligné (par ex. Errington, 1998 : 140 ; Heinich, 2012 : 287 ; Morphy, 2007 : 74-75 ; Pelaudeix, 2007 : 39 et 68 ; Taylor, 1996 : 41), les 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. De ce fait, la sélection des matériaux et 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 de matériel a été alors guidé par des considérations d'ordre pratique, social et artistique. Le matériel a été d'abord 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 et par conséquent susceptibles d'être aisément appropriées : « *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, puis exposés lors des premières expositions en 1991, 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 ou 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). Aussi, dès son arrivée, Tamar Mason entreprit : « *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 aussi été apportées aux formats des peintures (Stephenson, 2006a : 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 (inhérentes notamment à l'usage de la pierre), la lithographie ne s'est jamais développée au sein même de l'atelier de D'kar⁷⁹, 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 Etats-Unis (le *Tamarind Institute* à New Mexico)⁸⁰. En revanche, malgré un matériel relativement facile d'accès, la

⁷⁹ 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, comm. pers., janvier 2014)

⁸⁰ 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*.

pratique de la sculpture sur bois 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. Parallèlement à cela, 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 chablon. Les objets ne portent pas de signatures et ne sont pas exposés aux côtés des peintures et des gravures⁸¹. 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 de façon drastique. Alors que les premières linogravures en noir et blanc ont souvent été imprimées à plus de cinquante exemplaires (à l'instar des premières linogravures réalisées par Thamae Setshogo imprimées pour certaines à quatre-vingt 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. 113-119), les techniques et les matériaux employés au Kuru Art Project 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 aujourd'hui 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).

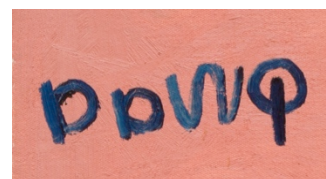
⁸¹ A noter que récemment le statut de ces tissus et de leurs producteurs a été renégocié, suite notamment au développement de broderies sur tissu en collaboration avec le Keiskamma Art Project. L'une de ces broderies a été récompensée en 2015 lors de la National Art Competition, ce qui lui a valu ensuite d'être reproduite dans le calendrier *Art of the Kalahari 2017* parmi les peintures et gravures des artistes du Kuru Art Project. Ces événements ont contribué à modifier le statut des broderies sur tissu en les issant 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 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 vu 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, 1976a : 22 ; Price, 1995 [1989] ; Errington, 1998 : 156).

Les peintures et les gravures réalisées au KAP 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. 210) : « *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, ma traduction). 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, 05.01.2014). 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 artistes illettrés.

En effet, si au regard des mondes de l'art la présence d'une signature répond à une certaine logique, en revanche au moment de l'ouverture du Kuru Art Project elle constituait un

élément totalement nouveau pour la majorité des acteurs du projet 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 publié en 1985), mais le véritable travail de transcription systématique de la langue 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'identités, les clics étaient tous indistinctement retranscrits par un X (par exemple Qgõcgae était rédigé Xõxae, alors même que la prononciation de ce prénom comprend deux clics différents à savoir un clic palatal alvéolaire "Q", et un clic dental "C" ⁸²) 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. 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 Nxadom Qhomatcã qui a pris le parti de signer du nom d'Ankie, prénom afrikaans reçu durant ses années de travail dans les fermes. A 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'elle facilite notamment la lecture, la reconnaissance et la mémorisation par le public de noms sinon difficilement intelligibles (voir chapitre V, p. 225 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 prévus lors des stages pour intégrer de nouveaux artistes. Néanmoins, pour certains des artistes qui ont rejoint l'atelier à

⁸² D'après les listes d'équivalence des noms et prénoms naro établies par le Naro Language Project.

un âge déjà avancé, sans avoir jamais auparavant appris à écrire, la signature des œuvres demeure aujourd'hui 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 : « *Bóò 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 leur 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 en venir à revêtir d'autres significations pour les artistes. Ainsi, en 2009 quatre années après ses débuts au KAP 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 avec les premières expositions du Kuru Art Project a été d'accompagner l'objet d'un titre. Premier commentaire sur l'œuvre, le titre est aussi un élément d'identification qui octroie à chaque objet un caractère unique, contribuant par là à sa singularisation. La présence d'un titre permet ainsi à la fois de créer une identité propre à chaque objet et d'amorcer un processus de mise en sens de l'objet, dans le but de *faire voir* l'œuvre à d'autres que son auteur (Heinich, 2009a). Le titre donne ainsi des éléments textuels de sens à même de « guider l'interprétation » (Fisher, 1984 : 288, ma traduction), et de modifier la perception des images (Peterson, 2006 : 34). Aussi, si le titre se négocie entre les artistes et les administrateurs du projet, il se destine en revanche à un public-cible externe.

Au Kuru Art Project, la pose du titre est rapidement devenue une étape rendue essentielle dans le passage à l'art de ces objets, 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. Aussi, alors que dans le premier catalogue de présentation du projet d'art publié en 1991 par Catharina Scheepers (1991a), la majorité des œuvres présentées sont dépourvues de légende et que 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 et sont encore parfois aujourd'hui vendues sans avoir encore reçu de titre⁸³. Toutefois, de manière générale tant que l'objet est dépourvu de titre, il reste 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, tant qu'elles ne se sont pas vues dotées 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

⁸³ Il arrive qu'à l'atelier des peintures soient achetées, sans avoir encore de titre, ni même avoir été inventoriées. Durant la période de cette étude, il est arrivé à plusieurs reprises qu'une peinture n'ayant pas encore été intitulée et inventoriée soit vendue à un client de passage à l'atelier. Ces dernières sont alors enregistrées comme *Untitled* (sans titre), ou alors simplement photographiées et répertoriées sans autre indication que le nom de l'artiste et éventuellement celui de l'acheteur, ou encore vendues 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 KAP, si ce n'est au niveau de la facture. Dans la base de données sur les 2336 titres inventoriés, le titre *Untitled* apparaît quarante-sept fois, tandis qu'une centaine d'autres gravures et peintures ne possèdent aucun titre enregistré.

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 KAP l'inscription d'un titre a, dès le départ et jusqu'à aujourd'hui, 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 anglais⁸⁴ – la majorité des titres étant rédigée en anglais. La pose d'un titre implique nécessairement 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 nécessairement « 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 réalisés au sein de l'atelier permet de voir l'importance accordée par les coordinateurs à l'adoption de certaines conventions techniques ou matérielles comme manière de venir définir auprès du public un certain statut pour ces nouveaux objets, en reproduisant des critères bien établis de reconnaissance de ces objets en tant qu'objets d'art. 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 ces choix techniques, un cadre conventionnel reproduisant les références nécessaires pour venir relier les nouveaux objets à un réseau plus large d'objets similaires ayant déjà une place et un statut au sein des mondes de l'art, tout en les distinguant également d'autres catégories d'objets, tels que l'artisanat ou les souvenirs touristiques dont l'identification n'est généralement pas régie par les mêmes critères.

Ce faisant les concepteurs du KAP ont transposé à D'kar une certaine conception de l'art, définie et faisant 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

⁸⁴ Au cours de cette étude, l'inscription des titres étaient à la charge de Maude Brown et de Ndodonyane Ditshenko. Ndodonyane Ditshenko parlant *naro*, anglais et *setswana* assurait seul la traduction et la transcription. En revanche, Maude Brown ne comprenant pas la langue *naro* était le plus souvent assistée de l'un des deux assistants pour assurer les traductions du *naro* à l'anglais. Certains des artistes, à l'instar de Jan Tcega John ou Xgaiga Qhomatcã, décidaient parfois de se passer d'un traducteur et de communiquer directement avec Maude Brown en *afrikaans*, mais cette alternative restait peu employée.

conventions a aujourd'hui des effets ambivalents sur les pratiques, puisqu'il favorise la reconnaissance de ces objets tout en imposant un modèle issu des mondes de l'art occidentaux, comme norme de référence à imiter. Comme nous allons le voir, l'application actuelle de ces conventions à D'kar 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), tout en favorisant une reconnaissance rapide et optimale des objets et de leurs auteurs, l'adoption de conventions, implique également un certain nombre de contraintes pour les artistes qui décident de s'y conformer. A D'kar, le développement de techniques à même d'être aisément reconnues dans les mondes de l'art a corrélativement introduit une dépendance à des ressources matérielles et humaines difficilement accessibles depuis une région reculée comme le district de Ghanzi. Dès lors, il s'agit ici dans un premier temps de voir quels aménagement particuliers ces difficultés d'accès aux moyens de production ont pu nécessité, puis, dans un second temps, de s'interroger sur les contraintes actuelles générées par ces enjeux d'accessibilité et sur les moyens mis en œuvre pour contourner ou atténuer ces contraintes.

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 du Kuru Art Project. Depuis D'kar, il faut nécessairement passer (physiquement ou alors par commande) par Gaborone ou Johannesburg, situés respectivement à 800 km et 1200 km de D'kar, pour pouvoir s'approvisionner en matériaux.

En raison des difficultés d'accessibilité aux ressources matérielles⁸⁵, la commande et l'achat de matériaux furent dès les débuts et sont encore aujourd'hui centralisés et entièrement gérés par la direction du projet d'art, qui se charge également de la gestion des stocks et de la distribution du matériel aux artistes. Dans le contrat signé avec les artistes, le Kuru Art Project s'engage « *à fournir aux artistes les matériaux nécessaires à la production de l'ensemble des œuvres* » (Kuru Art Project artist' contract, 2002, ma traduction). En revanche, les artistes participent financièrement à l'achat du matériel. Au moment de cette étude, les 50% retenus

⁸⁵ Au moment de cette étude, aucun des artistes du Kuru Art Project ne possédait de moyens de transport ou de permis de conduire, ni encore de cartes de crédit pour acheter du matériel.

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 techniques⁸⁶, permettant de couvrir les frais inhérents à l'achat de matériel.

Durant la période de recherche, toutes les discussions inhérentes à l'achat de matériel se sont déroulées entre les trois administrateurs du projet, les artistes n'étant pas inclus lors des réunions organisées en vue d'établir une commande de matériel. 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, ma traduction). Les administrateurs veillent, par exemple, à ce que chaque artiste puisse avoir un nombre équivalent de toiles préparées sur châssis, ou alors que chacun puisse disposer d'une toile de grand format sur laquelle travailler. Elle permet aussi indirectement aux administrateurs de gérer le nombre d'œuvres réalisées et mises en vente et d'éviter de la sorte une pénurie ou au contraire un surplus : « *Les œuvres pour les deux prochaines exposition sont prêtes, on n'a pas besoin de plus de peintures.* » (Maude Brown, février 2013). En outre, le passage obligé par le bureau administratif vise également à remplir un rôle de régulateur et de contrôle 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 encore 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 en outre légitimé par les administrateurs comme moyen indispensable pour éviter une dispersion rapide du matériel et de 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 mise en place d'un contrôle de l'utilisation du matériel accru par le gaspillage généré sans cela : « *C'est vrai, avant ils étaient*

⁸⁶ 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.

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 contrôler 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 inhérentes au budget de l'atelier, des règles des marchés et des exigences ou nécessités des artistes (réalisation et vente de peintures et de gravures en vue de s'assurer un moyen d'existence). Le contrôle sur les ressources matérielles permet ainsi d'une part de venir appliquer à la pratique artistique 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 sur 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 suite 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 non seulement un impact direct sur les choix techniques des artistes, qui vont devoir s'adapter aux ressources disponibles à l'atelier, mais également sur leurs rythmes de travail. L'alternance entre des moments de pénurie de matériel et des moments où celui-ci arrive par lot incite, en effet, les artistes à l'utiliser immédiatement par crainte ensuite de manquer de matériel. Ils se retrouvent de ce fait le plus souvent à travailler en groupe dans la même salle et sur la même technique. Ceci peut correspondre à un choix volontaire par exemple pour Coex'ae Bob et Qgöcgae Cao, qui préfèrent travailler ensemble ou en compagnie d'autres artistes et 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, 24.03.2015).

Au-delà de la question d'une absence d'habitude culturelle de stockage⁸⁷, dans un contexte marqué par une précarité importante, la consommation immédiate des ressources et le souci de transformer rapidement des matériaux bruts en marchandises commercialisables reflètent 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, 12.08.2013). La distribution inégale des ressources dans l'espace et dans le temps combinée au fait que les artistes n'ont pas la possibilité de déterminer, d'assurer et de contrôler la rythmicité de l'approvisionnement en matériel incite ces derniers à utiliser immédiatement et jusqu'à épuisement les ressources disponibles. En outre, les contraintes inhérentes à l'accessibilité uniquement périodique et temporaire du matériel couplée aux nécessités

⁸⁷ L'absence de stockage et le partage des ressources ont souvent été associés dans les études ethnographiques 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 argument pour expliquer l'impossibilité des "artistes san" à gérer adéquatement leurs ressources et donc légitimer le maintien d'un contrôle sur ces ressources.

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 le nombre de peintures et de gravures réalisées annuellement au Kuru Art Project par artiste se situe généralement entre un et vingt. A titre indicatif, Coex'ae Bob avait réalisé en 2013 cinq peintures à l'huile sur toile et deux gravures. La même année Jan Tcega John avait réalisé sept peintures, quatre monotypes et trois gravures. Ce nombre relativement faible⁸⁸ de peintures et de gravures 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 réalisées.

Stratégies de contournement

Ces contraintes amènent en revanche les artistes à développer également 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, les artistes, lorsqu'ils souhaitent continuer à peindre, peuvent notamment reprendre d'anciennes peintures invendues pour les retravailler :

« 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, 27.08.2013)

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.

« 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 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, 11.03.2014)

⁸⁸ A titre comparatif, Jules-Rosette notait en 1984 que certains peintres en Zambie réalisaient jusqu'à vingt-cinq peintures par jour (Jules-Rosette, 1984 : 147).



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

Pour Thamae Kaashe et Jan Tcega John, les deux seuls artistes au moment de cette étude qui, dépendaient exclusivement des revenus issus de leur activité artistique, le contrôle et les restrictions imposés sur l'accès à ce matériel sont ressentis 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. La mainmise des administrateurs sur les ressources est ici associée à des enjeux de pouvoir et de domination, le contrôle des ressources étant vu comme une manière d'assurer le contrôle de ce qui est fait avec ces ressources.

« 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, 11.03.2014)

Dans cette perspective, des stratégies de *récupération* sont mises en place, afin de contourner les contrôles et les limitations 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 en marge de contraintes matérielles et humaines sont souvent l'occasion d'expérimenter de nouvelles techniques et d'autres modes de représentation, telles que 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.



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 pour les linogravures de couleur. Au contraire, Thamae Kaashe a testé une autre méthode d'impression avec un dégradé de couleurs au lieu d'aplats de couleur successifs.

Pour les peintures, il arrive également que Thamae Kaashe et Jan Tcega John récupèrent des chutes de toile, ce qui leur permet de poursuivre une activité de production 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.

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 toutes 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 chez le spectateur, un effet suffisamment fort 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 souvent pas sur le même plan.

« Nous ne pouvons pas utiliser nos propres couleurs. Ce sont eux qui nous disent quelles couleurs utiliser. Comme avec la gravure pour la compétition. Elle semble

vide. Je ne suis pas content de cette gravure. Je l'ai faite conformément à ce qu'ils [Maude et Pieter Brown] voulaient que je fasse. Mais le résultat n'est pas bon. Maude aime les couleurs vives. Mais regarde ce que faisait Cg'ose, elle n'utilisait pas de couleurs vives. Les gens n'aiment pas les couleurs vives. L'autre jour, il y avait un client, et il a dit qu'il ne voulait pas acheter une peinture, parce qu'elle était trop colorée. Alors il n'a acheté que des gravures. » (Jan Tcega John, 16.03.2014)

Si pour les artistes le critère économique est déterminant, aux yeux de la coordinatrice l'un des enjeux inhérent à la gestion des rythmes, des modalités et de la qualité de la production 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)). Pour favoriser l'artification des objets réalisés au sein de l'atelier, il s'agit 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 vu 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 de venir établir les contours définitionnels de l'art contemporain. Equilibre 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, la pureté de la vénalité.

Une femme est arrivée ce matin à l'atelier afin de sélectionner une série de peintures et de gravures pour une prochaine exposition en Europe. Maude Brown commence par lui montrer les peintures qu'elle avait expressément réservées en vue de l'exposition. Mais la commissaire d'exposition relève une "tâche" sur l'une d'elles et décide de ne pas prendre ces peintures, qu'elles n'estiment 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.

A 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. A l'aune d'un idéal artistique basé sur des valeurs de *pureté* (démarche personnelle, sincère et désintéressée, voir Heinich, 2017 : 256), le caractère jugé stéréotypés des sujets représentés est conçu comme étant contraire à une authentique singularité et par conséquent ouvre le doute quant aux intentions de l'artiste.

A l'inverse, aux yeux de la commissaire d'exposition, le caractère conventionnel des peintures reprenant des sujets – les danses traditionnelles, les girafes, "le Bushman" – bien connus du public européens constituent 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 peuvent, selon elle, être reconnues 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 évalué 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 cette 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 les peintures et les gravures réalisées au Kuru Art Project soient destinées à procurer un revenu aux artistes, elles ne doivent en même temps pas apparaître comme étant le résultat de motivation économique. Plus que cela, elles doivent apparaître comme relevant d'une démarche sincère et intègre, selon une conception de la sincérité et de l'intégrité artistique telle qu'elle a été définie depuis l'Occident et telle qu'elle continue aujourd'hui à être 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 artistiques 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 artistique 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 réciproquement 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 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 traduction

Au Kuru Art Project, la pose d'un titre sur une œuvre se discute le plus souvent en présence de l'objet (peinture ou gravure), 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 naro à l'anglais par une tierce personne et enfin reportés au dos de la toile ou sur le bas des impressions par le biais d'une *retranscription*. La pose de titre est ainsi le lieu de transformations multiples, engageant le passage éventuel du non-art à l'art (*artification* dans le sens donné par Heinich et Shapiro (éds.), 2012), 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 (au sens donné par Callon (1986) et Latour (1991), voir aussi Callon & Latour, 2006). 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 traduction⁸⁹, peu d'ethnographies ont été consacrées aux dynamiques de traduction linguistique ; la question de la traduction y étant le plus souvent abordée sous un « angle métaphorique » (Simon, 1997 : 462 ; Buzelin, 2004 : 742 ; 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 pour l'étude des processus de traduction, en tant qu'outil théorique permettant de saisir « la genèse des produits appelés traduction » (Buzelin, 2005 : 202).

L'étude des procédés de traductions linguistiques s'avère être un lieu privilégié pour observer les médiations, les négociations et les déplacements qui s'opèrent au moment du passage des peintures et gravures de l'atelier aux lieux de vente. 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 d'un processus d'artification. Au-delà de la simple transposition d'une convention artistique, la pose des titres ouvre en effet un espace-temps au

⁸⁹ Le concept de traduction a également été largement utilisé dans les études postcoloniales et dans les cultural studies notamment pour analyser les phénomènes d'hybridation culturelles à l'œuvre dans le « Tiers-Espace » (Bhabha, 2007 [1994]) et pour questionner le rôle des ethnologues en tant qu'interprète-traducteur de culture (Asad, 1986 ; Crapanzano, 1986).

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 destiné l'œuvre. L'observation des malentendus, des aménagements et des glissements opérés lors du processus de traduction et de transcription des titres permet alors d'analyser les manières dont s'articulent ces imaginaires et de questionner les rapports différenciés aux moyens de représentation qui émergent des asymétries existantes dans les ressources d'expression à disposition des divers acteurs en présence.

A cet égard, l'analyse des interactions qui entourent les procédés d'intitulation permet de se pencher sur les processus de médiation particuliers en jeu lors d'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 palier ou au contraire contourner les limites traductionnelles rencontrées.

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

L'une des difficultés principales rencontrées par les administrateurs chargés d'inscrire le titre 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 la pose d'un titre 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, dont le format attendu se doit d'être court et concis. 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 : *« Mais tu sais, lorsque tu leur demandes un titre, ils ne te donnent pas un titre. Ils commencent à décrire tout ce qu'ils ont dessiné. Alors je prends quelques notes et j'essaie. Mais qu'est-ce que je suis censé faire ? Ce ne sont pas des titres. »* (Ndodonyane Ditsheko).

4 mai 2011. Ndodonyane Ditsheko appelle Cg'ose Ntcõx'o dans la salle d'impression afin qu'elle puisse lui communiquer le titre de sa nouvelle linogravure. Cg'ose Ntcõx'o arrive, ils s'asseyent, la linogravure devant eux. Cg'ose Ntcõx'o commence alors à expliquer [en narò] qu'elle a dessiné ici des oiseaux, qu'elle désigne comme étant des colombes, quelques plantes et un arbre, dont elle ne précise pas les noms, et plusieurs animaux.

Elle indique ensuite les diverses formes de cornes qui sont représentées. L'animal avec des cornes en forme de parenthèses () est un gnou [*Connochaetes taurinus*], ceux avec des cornes en)) des élands du Cap [*Taurotragus oryx*]. Elle distingue également deux animaux avec des cornes droites, celui avec les cornes courtes est un steenbok [*Raphicerus campestris*], l'autre avec des cornes plus longues est un oryx [*Oryx gazella*].

Pendant ce temps, Ndodonyane Ditsheko prend des notes :

- Birds (dove)
- Trees + plants
- Antelopes



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

Quand Cg'ose Ntcõx'o s'arrête, il se tourne vers moi et me dit : « *Tu vois, qu'est-ce que je suis censé faire maintenant avec ça ? Qu'est-ce que j'écris ?* ». Je lui demande : « *Mais qu'est-ce qu'il y a de plus important pour elle dans son dessin ?* » Ndodonyane Ditsheko traduit ma question à Cg'ose Ntcõx'o qui répond : « *Tout ce qui est dans ce dessin est important. C'est ce que nous mangeons : de la viande, beaucoup de viande, des plantes et des oiseaux. C'est ce qui nous fait vivre* ».

Ndodonyane Ditsheko n'inscrit pour le moment aucun titre, il conserve sa liste et dit qu'il y réfléchira plus tard.

La linogravure sera finalement intitulée *Antelopes, wildebeest and birds* [Des antilopes, un gnou et des oiseaux].

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 une liste telle que Oryx, Eland, et Steenbok sera résumée par le terme générique d'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 dans leur art et leurs propos constituent un autre enjeu de traduction pour les administrateurs. Ce savoir spécialisé représente en effet un défi de taille en terme de traduction, non seulement parce qu'il mobilise 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-anglais⁹⁰ (Visser, 2001). Ceci concerne particulièrement les noms de plantes, d'oiseaux et d'insectes qui, 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 », « big spider (bites) », ou encore avec 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 »]

⁹⁰ Il faut préciser ici que le dictionnaire conçu par le Naro Language Project (Visser, 2001) avait initialement et a toujours aujourd'hui pour objectif principal la traduction de la Bible. Aussi le savoir naturaliste, bien qu'il soit partiellement intégré au dictionnaire, occupe une place très secondaire, et n'a encore jamais donné lieu à un travail d'identification et de traduction systématique.

Le dictionnaire naro-anglais étant l'outil le plus fréquemment utilisé, le plus souvent aussi le seul, par les traducteurs ces lacunes de traduction impactent directement sur la qualité et la précision des titres élaborés par les administrateurs du projet d'art. En effet, les dessins de plantes, d'oiseaux et d'insectes sont des sujets de prédilection⁹¹, pour la majorité des artistes et particulièrement pour les femmes, dont plus des trois-quarts des tableaux inventoriés contiennent au moins une représentation d'oiseau, de plante et/ou d'insecte (715 sur 910). Face à l'impossibilité à 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. Ceci 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 principalement occidental, auquel se destine 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 pour *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 en revanche acquérir pour les lecteurs autres que les locuteurs naro l'épaisseur d'un corps-étranger (Folkart, 1991 : 137).

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 ces termes. La précision initiale des termes et les champs de connaissances et d'expériences auxquels ces termes se réfèrent

⁹¹ Parmi les 2191 photographies de gravures et linogravures enregistrées dans la base de données, près de deux tiers des représentations (1445) contiennent au moins un dessin de plantes, d'oiseau ou d'insecte. Cette proportion est encore plus élevée pour les femmes, dont plus des trois-quarts (715 sur 910) des tableaux inventoriés contiennent au moins une représentation d'oiseau, de plante et/ou d'insecte.

tendent de ce fait à disparaître pour ne laisser que des titres génériques. Par exemple, les divers types d'oiseaux représentés dans les gravures ou les peintures sont, dans près d'un titre sur deux, intitulés simplement « Bird(s) ». Au final, seuls les oiseaux les plus familiers pour un large public sont désignés en anglais de manière précise⁹², en premier lieu les autruches, les pintades, les outardes kori, les "chouettes" (ou strigiformes, en anglais « owls », en naro « cõose »), les colombes ou encore les cigognes. Ces défauts de traduction ne sont pas sans conséquences sur la manière de percevoir ces objets. En effet, alors même que la majorité des artistes attache une importance aux connaissances représentées, l'usage de termes génériques, au lieu de rendre compte du vaste champ de connaissances et d'expériences engagé dans les représentations, les réduits 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.

On peut également relever que dans les discussions qui conditionnent le choix du titre aucun autre ouvrage de référence n'est utilisé. 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.

A cet égard, il existe un certain décalage entre les demandes d'explicitation du contenu dans une velléité à en saisir le sens 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 glissements en chaîne.

⁹² A noter que la précision des noms donnés en anglais se limite le plus souvent à l'ordre voire parfois à la famille et ne va généralement pas jusqu'à préciser l'espèce.

11 mai 2013. Des représentants du Département de l'Art et de la Culture ont appelé ce matin pour avertir de leur venue dans l'après-midi afin de récupérer les peintures et les gravures sélectionnées pour la *National Art Competition*. Plusieurs peintures n'ont pas encore de titre. Maude Brown convoque alors les artistes concernés pour pouvoir rapidement compléter les titres manquants. Ils se retrouvent dans la salle des peintures.

Maude Brown [s'adressant à Cg'ose Ntcõx'o (Cgoise) par l'intermédiaire de Selinah Magu, assurant exceptionnellement les traductions] : Nous devons maintenant trouver un titre pour cette peinture.

[Cg'ose Ntcõx'o ne répond pas]

M. Brown : Quel est l'oiseau représenté ?

Cg'ose Ntcõx'o donne un nom en naro.

Aucun des locuteurs naro alors présents dans la salle n'en connaît la traduction en anglais. Lessie Morris part chercher le dictionnaire naro-anglais. Mais elle ne trouve pas le nom donné par Cg'ose Ntcõx'o dans la liste des oiseaux. Elle lui demande à quoi il ressemble.

C. Ntcõx'o : Il a de longues pattes fines et des plumes noires et blanches.

Selinah Magu : Est-ce que ce n'est pas le même oiseau que celui représenté par Qãetcao Moses dans la peinture qui figure dans le calendrier ?

L. Baracchini : Tu penses aux cigognes ?

M. Brown : Non, mais cela ne ressemble pas à des cigognes.

C. Ntcõx'o : Non, ce n'est pas cet oiseau, il est plus petit, mais aussi avec un plumage noir et blanc.

Pieter Brown : Une aigrette ?

Lessie Morris traduit « ghòè xanese ». Le nom est différent de celui donné au départ par Cg'ose Ntcõx'o, mais il semblerait qu'il s'agisse du même genre d'oiseau.

Thamae Kaashe, Coex'ae Bob et X'aga Tcuixgao discutent en aparté des plantes dessinées. Thamae Kaashe suggère qu'elles ressemblent à des tournesols. Mais Cg'ose Ntcõx'o lui répond que ce sont juste des dessins de plantes, et non d'une plante particulière.

M. Brown reprend : Est-ce qu'il y a quelque chose de particulier dans la culture naro autour de cet oiseau ? Comme, je ne sais pas, quelque chose du genre « oiseau sacré » ?

Les artistes discutent entre eux de la question.

L'un d'entre eux suggère finalement qu'en naro, ces oiseaux sont appelés « les oiseaux des vaches » [cow's birds], le terme naro *ghòè* signifiant vache.

M. Brown : Est-ce qu'il n'existe pas des histoires en naro autour de cet oiseau ?

L. Morris : Certains disent que ces oiseaux comptent les vaches.

M. Brown : Bien, alors pourrions-nous l'appeler *L'oiseau qui compte les vaches* [Bird that counts cows] ?

La proposition est validée.



Cg'ose Ntcôx'o (Cgoise), *Bird that counts cows*.

Huile sur toile. 2013.

De quelques glissements interprétatifs

Ce qui ressort également des échanges autour de la peinture de Cg'ose Ntcõx'o sont les tentatives réitérées de la part de la coordinatrice à 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 transcription du discours de Cg'ose Ntcõx'o. Il y a tentatives d'en (ré-)orienter le contenu. Au fil de la discussion, il apparaît en effet que les descriptions données par Cg'ose Ntcõx'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 simple description donnée par Cg'ose Ntcõx'o, description qui plus est non traduisible, n'étant pas considérée par la coordinatrice comme suffisamment éloquente pour un titre.

Au travers de ses questions, la coordinatrice cherche de la sorte à s'éloigner des descriptions naturalistes données par Cg'ose Ntcõx'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 et de résonner avec les attentes présupposées du public en terme de sens. Au cours du processus de traduction, la coordinatrice tente de distancier le titre de son rôle de désignation du sujet représenté, pour qu'il ne soit pas une simple explication de l'image, mais qu'il puisse introduire de 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 ; Murray & Wynne, : 162) et vient donner une signification culturelle *à la place* de l'artiste, sans toutefois que l'on sache au final – malgré le fait que tout le monde s'accorde sur ce titre – si cette signification était initialement partagée par Cg'ose Ntcõx'o et si la peinture en était effectivement porteuse ou non.

De fait, à la fin du processus de traduction, le lien entre l'oiseau représenté par Cg'ose Ntcõx'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. Au cours de ces échanges, non seulement le contenu initial du discours de Cg'ose Ntcõx'o a été progressivement saisi et transformé afin de contourner les impasses traductionnelles rencontrées, mais le sens a également été reconfiguré et adapté pour le rendre intelligible dans l'univers récepteur, de sorte que le lecteur puisse se reconnaître dans la traduction en identifiant des normes culturelles connues (Venuti, 1998 : 77). Double opération qui amène à la fois à dégrader le sens initialement donné par Cg'ose Ntcõx'o et à réinventer un nouveau contenu, substituant en l'occurrence ici une identification spécifique

par un contenu herméneutique. L'opération de traduction et de retranscription assurée par les administrateurs du projet d'art ne relève ainsi pas d'une simple répétition ou réplique de l'énoncé, mais engage un double mouvement de décodage et de recodage, autrement dit un acte d'interprétation et de re-création (ou production) du discours de l'auteur (Crapanzano, 1986 ; Folkart, 1991 : 308).

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). 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.

De fait, dans leurs activités quotidiennes au Kuru Art Project, les artistes ont relativement peu de contacts directs avec les acheteurs. Ce sont les administrateurs qui accueillent le public, les font visiter le projet et gèrent les ventes. Ce sont aussi eux qui reçoivent et gèrent les commandes, l'organisation des expositions et les échanges avec les galeristes. De part ce rôle, les administrateurs sont tenus de façon constante d'assurer une communication entre des systèmes de valeur différents. En prise directe avec le discours du public sur ces objets et leurs auteurs, ils doivent notamment gérer les écarts représentationnels existant, en essayant d'un côté de tempérer la quête de sens des acheteurs et de l'autre à procurer une dimension herméneutique à ces 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-africain⁹³ 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 Qhaqhoo (Xgoac'õ X'are) avec des symboles sami, la coordinatrice questionnée sur leur signification, répond : « *Je pense que Qhaqhoo aurait probablement dit qu'il s'agit de silhouettes de plantes ou simplement de décoration* ». Ce que confirmera effectivement quelques jours plus tard Qhaqhoo au moment de donner un titre à cette peinture (voir page 193).

Réciproquement, face aux artistes, les administrateurs se font le relai 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

⁹³ Voir à ce sujet Lewis-Williams & Pearce, 2004 : 166 et suiv. ; Solomon, 2008.