

donner du sens à l'œuvre. Suite au souhait formulé par l'un de leurs bailleurs de fond de voir des œuvres portant sur des questions écologiques, Maude Brown décida de jouer sur les titres afin de leur donner une coloration écologique et de cette façon de doter indirectement l'œuvre d'une dimension herméneutique allant dans le sens des attentes exprimées. Ainsi, après que Gamnqoa Kukama lui ait expliqué qu'il avait représenté sur sa peinture des insectes chantant de joie après la pluie, Maude Brown, apercevant une possibilité, proposa : « *Alors faisons quelque chose sur le changement climatique, quelque chose comme "Singing after the rain".* »

De la sorte, du point de vue des administrateurs, un titre doit non seulement être condensé (il faut qu'il se résume à quelques mots) et efficace (il doit pouvoir communiquer quelque chose à un public externe), mais idéalement être aussi accrocheur (il doit être à même d'interpeler). « *Un titre peut faire vendre une lithographie* », soulignait à cet égard Tamar Mason. De même, pour Maude Brown, un titre qui « *amène les gens à réfléchir* » dote l'œuvre d'une dimension supplémentaire qui peut « *aider à vendre* ». *Dimension herméneutique* et *valeur économique* se retrouvent ainsi liées, l'imputation d'un sens au travers d'un titre participant dans cette perspective directement de la valeur de l'objet. Les longues listes descriptives données par les artistes ne correspondent, quant à elles, pas exactement à l'idée d'un titre accrocheur. Au contraire ils sont mêmes parfois décrits par les administrateurs comme étant « *ennuyeux* ». Au premier objectif – celui de rendre fidèlement l'intention de l'auteur – se mêlent alors d'autres considérations, d'autres contraintes, qui amènent les administrateurs à chercher à se distancier des énumérations descriptives des motifs représentés pour inventer un nouveau sens, plus à même d'interpeler le public.

La scène se passe au Kuru Art Project, à D'kar, en présence de la coordinatrice du projet, Maude Brown, de l'assistante administrative et traductrice, Lessie Morris, de Qhaqhoo (Xgaoc'ō X'are) et de moi-même. La discussion se déroule autour d'une peinture de Qhaqhoo.

M.Brown : « J'aime vraiment beaucoup cette peinture avec le lézard dans l'air. Pourquoi as-tu placé un lézard là au milieu du ciel ?

Qhaqhoo : C'était une erreur. Au départ, quand j'ai dessiné le lézard, je ne pensais pas encore à mettre ce bleu pour le ciel.

M.B. : Mais c'est vraiment bien comme c'est à présent, on dirait que le lézard est en train de sauter en l'air. [rires] Bien, alors Qhaqhoo explique nous ce que tu as dessiné.

Qhaqhoo : C'est le matin, quand tous les animaux sortent et paissent ensemble.

M.B. : Ok, c'est encore l'histoire pour le livre⁹⁴. Donc ça pourrait très bien être un titre comme *Morning time*. Mais, on peut aussi choisir un autre titre, nous n'avons plus besoin de rester proche de l'histoire. Qu'est-ce que tu en penses ?

Qhaqhoo : J'aimerais *Two birds, two lizards and two kudus*.

M.B. : Oui, mais j'aurais gardé un titre autour de ce lézard. Mais, c'est ma façon de penser, je te raconterai un jour l'histoire de ce lézard !

Qhaqhoo : Je veux *Two lizards and two birds*.

M.B. : Pour moi, on dirait tellement que ce lézard est en train de sauter sur l'arbre ou alors de sauter de l'arbre, ou alors il est peut-être en train de tomber de l'arbre. Ce pourrait être quelque chose comme *Jumping lizard*. Est-ce que ce serait possible qu'un lézard saute comme ça ?

Qhaqhoo : Peut-être parfois tu peux les voir dans les airs. [Lessie Morris mime le lézard tombant d'un arbre].

M.B. : Oui, tu vois. Bien voyons ce que nous avons déjà comme titre.

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

M.B. : Cela pourrait être encore *Accident*, pour le lézard en train de tomber.

L.B. : Ce pourrait être drôle. En français, comme en anglais je crois, "accident" signifie à la fois tomber, avoir un accident, et le fait de faire quelque chose sans faire exprès, "par accident".

Qhaqhoo : En Naro aussi, nous avons ces deux sens pour ce mot. Cela montre que les artistes aussi peuvent faire parfois des erreurs.

Lessie Morris : Pour ma part, je ne connais pas ce sens. C'est la première fois, que j'entends quelque chose comme ça.

M.B. : Ok, donc maintenant, Qhaqhoo, quel titre veux-tu ?

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

M.B. : Lessie, est-ce qu'il a bien compris ce que nous lui disions ? Est-ce que c'est clair pour lui, que nous entendions *Accident* comme un titre ? Ce genre de titre peut amener les gens

⁹⁴ Suite à une commande pour illustrer un livre pour enfants, *Ostrich and Lark* (Nelson, 2012), les artistes ont réalisé une série des peintures dont certaines n'ont pas été retenues pour le livre. Ces peintures, à l'instar de celle discutée dans cet extrait, ont alors été mises en vente.

à réfléchir, et ils vont sûrement apprécier cela. Un tel titre peut aider à vendre. Lessie, est-ce que tu pourrais répéter encore une fois ? [*Lessie traduit à Qhaqho*].

L.M. : Cette fois, il a choisis *Jumping lizard* ! Ce n'est pas possible, il change toujours d'avis !

M.B. : Ok, dis-lui encore une fois tous les titres, pour qu'il puisse faire un choix final. [*Lessie reprend la liste des titres*].

Qhaqho : Non, je veux *Two lizards and two birds*. [Cette fois, la coordinatrice écrit le titre au dos de la toile. Qhaqho sort du bureau, on l'entend répéter plusieurs fois en anglais « politic, politic, politic »].

L.M. : Il dit à présent que vous faites de la politique avec lui ! ».

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

Adaptations et réappropriations

La constellation de glissements impliqués dans le procédé de traduction ainsi que le constat d'une non-congruence des univers référentiels amènent certains des artistes à se réapproprier et à investir les cadres conceptuels et les valeurs du public – ou pour le moins ce qui a été compris de ces cadres et de ces valeurs – pour chercher à agir sur le spectateur à partir des codes présumés de ce dernier. Les considérations esthétiques des artistes ne se détachent pas d'une réflexion sur les effets que la forme est susceptible d'avoir sur les perceptions sensorielles des acheteurs – le peintre n'est jamais seul, « il s'adresse bien au contraire à des esprits préparés et il choisit ce qui lui promet d'avoir effet » (Gadamer, 1996 [1960] : 151) – les choix de ces derniers peuvent s'orienter en fonction des attitudes et des réactions déjà constatées.

Cela se retranscrit notamment par le choix de donner à voir ce que le public est à même de reconnaître, par exemple en restreignant volontairement son propos afin de (re-)produire un sens qui se base sur et fait appel aux connaissances préalables du public. Au niveau des titres, plutôt que d'élaborer un contenu spécifique, certains des artistes vont simplifier leur propos afin de le rendre directement intelligibles pour le public. Pour cela, non seulement ils reprennent et reproduisent une perspective générique : « *C'est juste un arbre, n'importe quel arbre* », mais ils tendent également à attirer l'attention sur les sujets aisément reconnaissables par un large public et en premier lieu sur la grande faune. En outre, cette simplification ne se limite souvent pas au titre, mais est susceptible de se retraduire également au niveau iconographique, au travers de l'abandon d'une complexité non perceptible par le public, pour adopter à l'inverse un langage iconographique aisément communicable :

« La plupart du temps, j'essaie de dessiner de sorte à ce que mes dessins plaisent et intéressent les gens. C'est pour cette raison, que la majorité du temps je dessine les animaux que la plupart des gens aiment, comme la girafe, le buffle et l'éléphant. Généralement les gens préfèrent les grands animaux. » (Gamnqoa Kukama, 17.03.2014).

« Je dessine des pintades, parce que les gens aiment les pintades et ensuite ils achètent mon art. » (Qhaqhoo, 18.03.2015).

Pour être instantanément lisible, les artistes cherchent à ce que l'image adresse au spectateur un contenu pour lequel il possède déjà les clés de lecture et partage au moins certains des référents. Les productions visuelles, construites à partir de – et en dialogue avec – les représentations préexistantes du public, demeurent alors dans les limites de ce qui est déjà connu par ce dernier et donc également à même d'être reconnu. Dans cette perspective, l'énumération descriptive dont témoignent la plupart des titres tout comme la représentation de sujets juxtaposés sans nécessairement de lien narratif évident entre eux sont susceptibles de venir s'inscrire dans l'expérience touristique et culturelle de visiteurs, en reproduisant non seulement une « image mythique de l'Afrique » (Stephenson, 2013 : 108) mais en faisant également écho à l'expérience des safaris, dans une prolongation de l'idée de "tableaux de chasse" ou de "listes à cocher" (« j'ai vu ») qui viennent énumérer et remémorer les éléments vus : *Three Elephants, Gemsbok and Eland*. Ces juxtapositions de grands animaux sont alors à même de fonctionner, à l'instar d'objets-souvenirs, à savoir comme « références métonymiques d'une expérience culturelle plus vaste qui est rappelée et objectifiée » (Kasfir, 1999 : 68, ma traduction, voir aussi Jules-Rosette, 1984 : 18).

Ce type de démarches peut avoir pour corollaire une standardisation, voire une banalisation, des messages produits qui pour assurer un effet sont confinés à une gamme limitée à et par des représentations externes préexistantes. On peut notamment se demander dans quelle mesure le constat d'un attrait plus marqué des acheteurs pour les sujets qu'ils reconnaissent, à l'instar de la grande faune, n'est pas en partie responsable de certains des changements observés dans les sujets représentés par les femmes. En effet, alors qu'au début du projet d'art, la grande faune était pour ainsi dire absente des peintures et gravures réalisées par les femmes, centrées principalement sur la flore, les oiseaux, les insectes et les motifs abstraits inspirés de l'artisanat en perles⁹⁵, elle est aujourd'hui beaucoup plus représentée, parfois même en tant que sujet principal. A cet égard, le décès en 2008 de Dada Coex'ae Qgam, jusqu'alors l'une des figures fortes de l'atelier, assurant régulièrement le rôle de porte-parole du projet et dont les œuvres remportaient la faveur du public, et consécutivement le succès artistique et commerciale⁹⁶ rencontré depuis par Thamae Kaashe et Jan Tcega John jouent sans doute un rôle dans cette reconfiguration des thématiques. En effet, alors que Dada Coex'ae Qgam s'était principalement fait connaître pour ses motifs abstraits et pour ses représentations de plantes et d'oiseaux, les thèmes abordés par Thamae Kaashe et Jan Tcega John se concentrent principalement sur la faune du Kalahari. L'investissement actuel des femmes sur des thèmes jusqu'alors principalement traités par les hommes correspond ainsi à une reconfiguration des dynamiques internes à l'atelier, où ce qui apparaît aujourd'hui comme porteur – à l'aune des prix remportés⁹⁷ et des revenus touchés – sont les représentations de la grande faune.

La nécessité imposée par la pose d'un titre de produire un premier commentaire sur l'œuvre tout comme le constat d'un attrait du public pour le sens peuvent, par ailleurs, amener certains des artistes à investir le discours sur l'œuvre comme un moyen d'éveiller l'intérêt du spectateur et de renforcer le message de l'image – le titre devenant une amorce pour expliciter un sens à communiquer. Dans cette perspective, le choix d'un titre est conçu comme faisant partie intégrante du processus artistique : « *Lorsque je dessine, je réfléchis à l'endroit où je veux placer tel animal ou tel autre sujet. Après les avoir esquissés, je commence à réfléchir*

⁹⁵ Dans le corpus d'œuvres de Ankie (~1930-†1994) et de Dada (1934-†2008), les deux premières artistes à rejoindre l'atelier en 1990, la grande faune apparaît comme un sujet extrêmement marginal, présent seulement dans quelques unes de leurs œuvres. Alors que par exemple, dans les œuvres de Cgoma Simon, qui a rejoint le projet d'art en 2005, la grande faune figure dans près d'un tiers des gravures et peintures.

⁹⁶ A titre indicatif, Jan Tcega John et Thamae Kaashe ont obtenu entre 2012 et 2014 des revenus deux à quatre fois supérieurs à ceux des autres artistes.

⁹⁷ Thamae Kaashe a remporté en 2011, 2013, 2014 et 2017 le premier prix catégorie gravure à la National Art Competition au Botswana ainsi qu'en 2013 le prix du meilleur artiste de l'année.

aux couleurs, quelles couleurs correspondent le mieux à cet animal. Puis, je travaille sur la technique. Et enfin, je pense à un titre. » (Jan Tcega John, 16.03.2014). Le titre, voire plus largement la capacité à mettre en mots et en sens une image, est susceptible d'être réappropriée et investie comme lieu de dialogue avec le spectateur et consécutivement comme valeur ajoutée à l'objet : « *Ce que tu dessines est aussi important. Si tu peux expliquer à quelqu'un ce que tu as fait dans une peinture, il peut te comprendre et il peut y réfléchir. Il peut aussi voir que tu parles au travers de cette peinture.* » (Thamae Kaashe, 11.03.2014). Les sujets représentés ne sont alors plus conçus individuellement et par liste énumérative, mais le lien entre les sujets est travaillé et mis en avant, que ce soit au travers de l'explicitation d'une logique relationnelle entre deux ou plusieurs éléments (par exemple *Koribustards eating worms*), de l'identification d'une activité ou d'une pratique (par exemple *Girls play melon dance*), par l'introduction d'une dimension narrative (mythes, histoires ou anecdotes, tels que *Story of Jackal and Leopard*), ou encore en y intégrant une dimension conceptuelle (*The hare is the heart of the gemsbok*). Les titres servent alors de support afin de rendre manifeste un sens et d'explicitier la nature des liens entre les divers éléments du tableau.

Au moment de cette étude, ce type de démarche de construction narrative voire conceptuelle d'un sens autour de l'œuvre et d'investissement dans le titre donné à l'objet se retrouvaient principalement dans le travail de Thamae Kaashe et de Jan Tcega John, qui étaient alors les deux seuls artistes à même de comprendre l'anglais, de le parler et occasionnellement de le lire, bien qu'avec difficultés⁹⁸. Ces compétences linguistiques leur permettent de mieux négocier et contrôler le processus de traduction et de transcription et également de pouvoir avoir un accès plus direct aux discours des acheteurs de passage à l'atelier et ainsi de pouvoir s'adapter, répondre ou éventuellement jouer sur les attentes et perceptions exprimées par ces derniers. De la sorte, la compréhension de certains codes et valeurs peut être réinvestie et détournée pour produire un autre sens dans le but d'amener le public à considérer des problématiques qui touchent directement l'artiste. La reproduction de stéréotypes culturels sur les "Bushmen" (comme l'art rupestre ou la chasse à l'arc) peut alors être mobilisée pour venir interpeller le public sur les conditions de vie actuelles de l'artiste, une mise en perspective que le titre permet de rendre explicite, comme dans le cas de *Thamae's life*.

⁹⁸ Jan Tcega John a entrepris quelque fois d'écrire lui-même directement le titre. Mais cette démarche reste toutefois rare, car elle nécessite de pouvoir faire vérifier la justesse des termes et de l'orthographe auprès d'une tierce personne.

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



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

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

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

Peut-être que les gens me verront et qu'ils verront aussi les dessins de ces personnes et qu'ils compareront les deux. Peut-être qu'ils penseront alors que c'est moi. Peut-être qu'ils penseront : « Ces gens vivaient ainsi, avec des lances, des œufs d'autruche et des animaux. Ils portaient des vêtements de cuir. Alors allons les voir. » Et s'ils viennent, ils me verront et ils m'entendront et alors ils comprendront que : « Oui, peut-être que c'est lui ». Peut-être que c'est pour ça que les gens viennent voir les Ncoakhoe, c'est parce qu'ils pensent : « Allons rencontrer ces gens, parce qu'ils sont dans un cercle, ils souffrent, parce que toutes ces choses modernes les encerclent. » C'est pour ça qu'ils viennent, pour nous voir et peut-être pour nous aider. » (Thamae Kaashe, 14.03.2014)

Vers un désengagement de la mise en sens

Les nécessaires transformations engagées dans le travail de traduction, au cours duquel le sens initial est déplacé et recréé à l'aune de l'univers de référence du traducteur et du public, peuvent également avoir pour effet d'amener, comme chez Cg'ose Ntcõx'o, à un désengagement de la mise en sens que nécessite la pose d'un titre. Ceci se retranscrit notamment par une absence de velléité de contrôler le contenu final du titre – conçu comme un élément extérieur à l'œuvre. La présence d'un titre demeurant en quelque sorte un élément vide de sens, puisque son contenu ne peut être ni contrôlé ni relu a posteriori, le sens du titre peut être détaché de celui de l'œuvre et son inscription déléguée à un tiers. Le sens des mots, qui se place nécessairement sur un autre plan que celui des images, est alors désinvesti. Ce retrait du commentaire sur l'œuvre peut être vu comme une manière de signifier ou d'entériner le fait que le discours sur l'image lui échappe nécessairement, mais aussi comme une façon de contourner une certaine violence épistémique⁹⁹ inhérente à la pose des titres, qui, rendue obligatoire, exacerbe les asymétries dans les moyens d'expression et devient un lieu d'imposition d'une logique conceptuelle.

Par ailleurs, la quête de significations au travers de la pose des titres, dont le contenu final ne peut être complètement contrôlé et maîtrisé pour la majorité des artistes, peut amener à opposer une résistance à cette mise en sens, que ce soit explicitement, comme le fait Qhaqhoo

⁹⁹ La notion de violence épistémique est utilisée par Gayatri Spivak pour désigner l'appareil discursif au travers duquel des rapports de pouvoir se matérialisent dans un contexte (post-)colonial, avec notamment pour effet de « rendre muet » le sujet (Spivak, 1993 : 80-81).

(Xgaoc'õ X'are) en refusant des titres introduisant une dimension narrative et/ou conceptuelle, ou indirectement en mettant à mal toute tentative de mise en sens de l'objet.

Face à cette injonction au sens, il n'est pas rare que lors de la pose du titre l'un des artistes signifie d'emblée qu'il n'y a pas de sens, ni d'histoire ou encore de lien logique à la co-présence dans le même espace de deux éléments distincts. Ainsi questionnée sur ce qu'elle a dessiné, Qgõcgae Cao répond : « *Je n'ai pas voulu montrer une histoire. Il n'y a pas de sens. J'ai simplement dessiné les animaux que j'aime.* » (Qgõcgae Cao, 20.02.2013).

De même, Coex'ae Bob poussée par Lessie Morris à expliciter le lien entre la présence de motifs de perles et celle d'une hyène dans l'une de ses peintures, lui répond : « *Il n'y a aucun lien. J'ai dessiné ces motifs de perles et ensuite j'ai eu envie d'ajouter une hyène. Alors je l'ai dessinée.* ».

L'idée d'une dimension symbolique ou d'un lien signifiant peut également être sciemment déconstruite en décrivant la présence de certains sujets comme « *simple décoration* ». Ainsi, par exemple, alors que les motifs géométriques dessinés par Qhaqhoo sont un lieu de projection interprétative particulièrement important pour les acheteurs susceptibles d'y voir toute une profondeur symbolique (points d'eau, rivières, signes spirituels, etc.), Qhaqhoo les évacue le plus souvent de ses discours et des titres. Questionné au moment de la pose du titre sur la nature des motifs géométriques de sa peinture *Gemsbok and bird*, Qhaqhoo répond : « *Ce n'est rien, je les ai juste dessinés pour remplir et équilibrer le tableau. Les choses importantes sont l'oryx et l'oiseau.* ».



Qhaqhoo (Xgaoc'õ X'are). *Gemsbok and bird*. Huile sur toile. 2013.

Les prises discursives données sur le sens peuvent ainsi être volontairement limitées au strict minimum, à savoir une identification des sujets représentés. Les administrateurs, en quête de significations à communiquer au public, sont ainsi laissés avec un simple « c'est » descriptif. Plus que cela, il leur est explicitement dit qu'il n'y a aucun lien narratif à tisser entre les divers éléments, aucune pratique culturelle, aucun récit ou aucun mythe à y rattacher, ou encore aucune signification socioculturelle à rechercher.

En revanche, ce qui est mis en avant précédemment par Cg'ose Ntc'ōxo et Qgōcgae Cao est le fait que ce qu'elles ont dessiné est ce qui est important et ce qu'elles aiment. Les valeurs utilisées se situent alors au niveau de l'émotion ou du plaisir (notamment gustatif) suscités par l'évocation visuelle de tel ou tel sujet et non au niveau d'un contenu herméneutique. Ces références à des registres de valeurs affectives ou esthétiques¹⁰⁰, si elles peuvent facilement trouver une résonance à l'échelle de D'kar ou de la région de Ghanzi, ne sont pas aisément traduisibles pour des spectateurs étrangers à ce contexte culturel particulier. Comment en effet rendre compte en quelques mots du goût pour une plante ou un animal ou encore de leur importance en termes nutritif, à quelqu'un dont le terme de *cgùi* ou de *morama* pas plus que l'aspect ou le biotope de cette plante ne signifient quoi que ce soit ?

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



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

¹⁰⁰ Voir à ce sujet la typologie des registres de valeurs proposées par Nathalie Heinich (2017 : 245-258). Le registre *aesthétique* se caractérise par une « prééminence accordée à la sensation », il comprend « les valeurs de plaisir, de gourmandise, de sensorialité et de sensualité » (Heinich 2017 : 248). Le registre affectif est quant à lui associé à l'attachement, à l'émotion, au sentiment (Heinich, 2017 : 252-253).

Les certitudes exprimées par X'aga Tcuixgao que la faim pour cette plante aurait le pouvoir de transformer une ressource alimentaire en une ressource économique est en décalage avec ce que le titre *Morama plant* ou la représentation de cette plante est effectivement capable au final d'évoquer pour un public dépourvu de connaissances sur cette plante. Pour X'aga Tcuixgao, la simple évocation visuelle ou discursive de *cgui* suffit à convoquer une épaisseur expérientielle, sensorielle, spatiale, temporelle et affective, qu'elle s'attend à pouvoir partager avec le public. Toutefois, la non-congruence des univers de référence fait que le fort pouvoir d'évocation que X'aga Tcuixgao projette sur cette plante est peu susceptible d'être compris et partagé par un public qui ne possède pas les références et les valeurs émotives ou sensibles qu'elle-même associe à cette plante. On se retrouve alors dans ce que Barbara Folkart (1991 : 154) a nommé une « case vide référentielle », où les compétences référentielles de départ ne sont pas partagées avec celles d'arrivée.

Des effets contradictoires du passage à l'art

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

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

L'analyse du transfert de conventions à D'kar a permis également de mettre en évidence certaines des tensions dont procède le processus d'artification. Alors que le projet d'art vise à

l'autonomie et au renforcement de l'estime de soi des artistes, les moyens mis en œuvre pour atteindre ces objectifs tendent au contraire à créer de nouveaux lieux de dépendance et par conséquent à reproduire et à renforcer des formes de domination. D'où une ambivalence des réactions décrites chez les artistes qui s'approprient et en même temps contestent l'usage des conventions. En effet, une acceptation totale des conventions est impossible, en ce qu'elles contribueraient à conserver une hiérarchie de pouvoir et de savoir. Des stratégies de résistance, de détournement et d'opposition sont alors développées pour contourner les effets de la domination. Mais, en même temps, ces conventions artistiques peuvent également être appropriée comme stratégie, en ce qu'elles représentent un site à partir duquel les artistes peuvent forcer leur reconnaissance et contester la logique dominante (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2000 : 19).

A l'instar de ce qui a pu être décrit quant aux effets des procédés de commercialisation de l'ethnicité, de politisation de la culture ou encore de protection des savoirs traditionnels (voir par ex. Gudeman, 1996 ; Coombe, 1998 ; Greene, 2004 ; Poirier, 2004 ; Jackson & Warren, 2005 ; Comaroff & Comaroff, 2009 : 161; Foster, 2016), le transfert de connaissances nécessaire à la production et à la vente d'objets d'art est ainsi également jalonné d'effets contradictoires. Ce constat implique d'un côté de relativiser les discours quant au pouvoir d'*empowerment* de ces objets, tout en étant de l'autre côté à même de rendre compte du potentiel de cette pratique à faire émerger de nouvelles formes d'affirmation identitaire et politique, de nouvelles sources d'enrichissement et de nouvelles formes de reconnaissance.

Comme cela a déjà été mis en évidence dans les réflexions sur la prise de parole dans l'espace public (McLeod, 2011 : 179, voir aussi Lawy, 2017 : 194), le fait de donner des moyens et lieux d'expressions n'est en soi pas nécessairement la garantie d'un processus d'*empowerment*. L'analyse des déplacements de sens inhérents au processus de traduction met en évidence le fait que « l'écoute/l'entente/le malentendu a un effet sur la manière dont la voix est produite » (Lawy, 2017 : 194). En ce sens, aborder la question de l'art comme un moyen d'expression nécessite non pas uniquement de s'interroger sur la capacité des artistes à se représenter, mais également d'explorer la façon dont leurs discours sont reçus, compris, interprétés et transformés au moment de la réception.

V. Du désert à la toile

Circulation et exposition d'un *art san contemporain*

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

Pour exister dans des lieux, l'objet d'art a ainsi besoin de moyens, de supports matériels, d'intermédiaires humains, de médiums techniques et d'institutions. En d'autres termes, son existence en tant qu'objet d'art nécessite tout un dispositif de *médiation* (Hennion, 2007 [1993] : 212), destiné à créer un lien entre des matériaux, des modes de perception, des réseaux de personnes et d'objets « qui n'existait pas avant et qui modifie dans une certaine mesure deux éléments ou agents » (Latour, 1994 : 32). En ce sens, la médiation est ce qui tout à la fois facilite *et* conditionne le basculement d'un espace à l'autre, ce qui modifie à la fois l'objet et le regard que l'on porte sur l'objet, ou encore « ce qui rend visible ou ce qui brouille la visibilité » (Heinich, 2009a : 24). Marqué par cette double *action*, le travail de médiation est fondamentalement ambivalent et nécessite la mise en œuvre constante d'aménagements, de compromis et de stratégies afin de concilier exigences de visibilité (rendre intelligible l'objet au spectateur) et souci d'authenticité.

Les modalités de présentation des arts contemporains non-occidentaux ont fait l'objet depuis plusieurs années d'une attention accrue de la part des ethnologues, non seulement parce que beaucoup se sont retrouvés activement engagés dans des projets d'expositions (voir par exemple Price, 1989 ; Thomas, 1996 ; Myers, 1998, 2002 (ch.9) et 2006a ; Morphy, 2006 ; Le Roux, 2010), mais surtout parce que ce sont des lieux privilégiés pour observer « l'ambigüité des regards » (Myers, 1998 : 107) portés sur ces objets. Régulièrement pris en tension entre perspective artistique et dimension ethnographique (Myers, 1998 ; Fisher, 2012b), la médiation de ces objets soulève des enjeux de représentation particuliers. Quels éléments contextuels sont nécessaires, souhaitables voire voulus par les artistes pour présenter les

objets au public ? Dans quelle mesure les modalités d'exposition des objets doivent respecter les règles et interdits des cultures dont ils sont issus (Morphy, 1995 : 235) ? Dans quelle mesure une contextualisation des objets a le pouvoir de favoriser une véritable rencontre (ou confrontation) avec d'autres conceptions artistiques (Weibel, 2013 : 169) ou au contraire induit un risque d'introduire un biais essentialiste, exotique ou primitiviste dans l'appréhension de ces objets (Fisher, 2012b ; Guenther, 2003) ? Enfin dans quelle mesure les dispositifs visuels et discursifs qui accompagnent la présentation de ces œuvres amènent à renforcer les stéréotypes sur ces populations ou à l'inverse ouvrent les possibilités d'un dialogue avec les œuvres exposées, à même d'amorcer une redéfinition de ces représentations (Myers, 1991) ?

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

Les catalogues d'exposition

Parmi les premiers supports qui structurent l'appréhension des œuvres par le public, les catalogues d'exposition, les brochures, les fascicules de présentation ou encore le site internet du projet et son site Facebook jouent un rôle prépondérant. Destinés à accompagner la première rencontre des œuvres avec le public, ces supports offrent un cadre conceptuel et contextuel au sein duquel les spectateurs vont pouvoir appréhender et donner sens aux objets. Aussi, dès les premières expositions du Kuru Art Project en 1991, un catalogue de présentation du nouveau projet d'art, *Contemporary Bushman Art : Kuru Cultural Project of D'kar Botswana*, est coordonné par Catharina Scheepers. Le catalogue a été ensuite réédité en 1996, puis un nouveau fascicule plus compact a été publié en 2005, et enfin en 2008 le site internet du projet (www.kuruart.com) a été créé. Ces documents élaborés par les coordinateurs du projet d'art fournissent la plupart des informations de bases sur le projet et les artistes. Aussi, même si aujourd'hui ils ne sont pas souvent présentés lors des expositions – les commissaires d'exposition réalisant souvent leur propre catalogue –, leur contenu

informatif est souvent repris, parfois même *in extenso*¹⁰¹, dans les discours élaborés par les curateurs, les journalistes et les critiques d'art. Avant de s'intéresser aux dispositifs mis en place lors d'expositions, il paraît donc important de se pencher au préalable sur les moyens de médiation mis en œuvre par le biais de ces supports.

De Kuru Art à Contemporary San Art

Avec la parution de la première brochure de présentation du Kuru Art Project en 1991 (Scheepers (éd.), 1991a), une nouvelle appellation a vu le jour. Les œuvres et les artistes n'y sont, en effet, pas présentés sous le nom de Kuru Art – terme dont la signification et le sens ne sont connus que des locuteurs naros et des acteurs engagés dans l'activité de l'ONG – mais de *Contemporary Bushman Art*. La relégation au second plan d'un terme spécifique, naro, pour privilégier un terme générique, adoptant un contenu et une forme d'ores et déjà familiers aux intermédiaires et au public, allait permettre d'inscrire les nouveaux objets à l'intérieur d'ensembles plus vastes (art, San, contemporain), aux systèmes de valeurs déjà en large partie prédéterminés.

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

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

¹⁰¹ Ceci est particulièrement le cas pour l'histoire du projet et les biographies des artistes (comme par exemple dans le catalogue publié pour l'exposition *Colours of Change: An exhibition of contemporary San Art from the Kuru Art project* (!Khwattu San Culture and Education Centre, Yzerfontein, 2014).

Il faut, par ailleurs, également resituer ce choix dans le contexte politique particulier du début des années 1990, marqué par l'émergence des premiers mouvements politiques "san". En effet, à ce moment-là, les termes génériques de "San" et "Bushmen" commençaient à être appropriés et mobilisés notamment au sein du Kuru Development Trust à des fins politiques, comme moyen pour les "populations san" de venir affirmer une unité identitaire vis-à-vis d'organisations internationales et de gouvernements (Hitchcock & Biesele, 2010, Saugestad, 2001 : 29). En ce sens, parler d'art san/bushman contemporain était également un moyen pour les dirigeants de l'ONG d'inscrire ces réalisations graphiques au sein d'un mouvement plus large, qui puisse donner une dimension à ces objets allant au-delà d'une spécificité locale. Le terme d'art bushman contemporain permettait en effet d'instaurer un lien entre la pratique artistique et les mouvements pan-san émergents. Cela allait d'un côté donner une visibilité à ces mouvements : « *Le projet d'art était l'affirmation de notre identité. Il était là pour "décorer le mouvement"* » (Willemien Le Roux, 21.01.2013), et de l'autre contribuer à propulser les nouvelles réalisations au niveau international en leur donnant une connotation autochtone :

« At first, it was not, because of the art that we went to Europe, but because of the sudden interest raised on the San by the beginning of the United Nations Year of Indigenous People. All of a sudden money and interest for San people came and people wanted to have them there and to see what they were producing. That's then, that we suggested to them that: "If you want to see what indigenous people do today, we have an art project and you could do an exhibition of it." » (Willemien Le Roux, 21 janvier 2013).

Véritable locution programmatique (Shapiro, 2012b : 178), la notion d'art san contemporain allait ainsi contribuer à incorporer les nouvelles réalisations dans un système de valeurs et de représentations prédéterminées en 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. Tout en contribuant à rendre visible ces objets auprès d'un public international d'ores et déjà familier de leur usage, l'emploi de ces termes les ramenait en même temps à un ensemble de représentations et de conceptions pour une large part forgées en Occident et susceptibles d'en biaiser la compréhension. Mais, l'appellation d'*art bushman contemporain* retranscrit également les aménagements nécessaires auxquels est soumis le concept d'art à l'instant de son importation dans un milieu étranger. S'il est introduit et appliqué en tant qu'outil aboutissant à une série d'actions concrètes, il se trouve en retour modifié par ce nouveau

contexte d'application, de sorte que les objets deviennent, lors de leur exportation, les supports d'autres valeurs.

Éléments de contextualisation : Les références graphiques

Dans les divers documents produits par les coordinateurs du projet d'art, un soin particulier a été apporté à la contextualisation des nouvelles réalisations vis-à-vis d'autres formes d'expressions. Ceci est particulièrement visible dans le premier catalogue publié en 1991 (Scheepers (éd.), 1991a) et dans sa réédition de 1996 (Meyer, Mason & Brown (éds.), 1996). Dans ces deux catalogues, les peintures et les gravures réalisées au Kuru Art Project sont mises en relation au travers de textes et d'images avec d'autres « traditions graphiques et artistiques bushmen », tels que l'art rupestre, le travail de perle et la sculpture sur bois, et recontextualisées vis-à-vis d'autres réalisations contemporaines par des "artistes bushmen". Trois textes, *Early Bushman art* ; *Traditional crafts* ; *Contemporary Bushman artists elsewhere*, fournissent ainsi au lecteur une série d'informations contextuelles qui non seulement resitue les productions contemporaines à l'intérieur d'un ensemble culturel plus vaste, mais (ré)invente et institue un lien historique avec une "tradition artistique bushman". L'emploi de l'appellation générique *art bushman* permet de la sorte de tisser des liens avec des objets réalisés ailleurs (en l'occurrence en Namibie et en Afrique du Sud) et en d'autres temps par d'autres "artistes bushmen".

Parmi ces références graphiques, une insistance particulière est placée sur l'art rupestre. Bien que toute relation de continuité entre les images rupestres et les réalisations actuelles soit réfutée dans l'introduction rédigée par Stephen Williams, ancien directeur du National Museum and Art Gallery de Gaborone : « Ce serait pousser l'explication trop loin d'insinuer qu'il y ait un lien direct entre le travail produit à D'Kar (au Kuru Art Project) et l'art rupestre remontant à plusieurs milliers d'années. » (1991a : 3), ce rapport est en même temps omniprésent dans la brochure qui rassemble, outre un texte sur l'art rupestre d'Afrique australe (*Early Bushman Art*) : des relevés d'art rupestre reproduits sur plus d'une page sur trois (7 pages sur 18), des mentions à l'art rupestre dans trois autres des textes et surtout tout un jeu de juxtaposition d'images passées et contemporaines, suscitant l'idée d'une parenté graphique (voir p. 211).

Plus récemment, dans la brochure publiée en 2005 et sur le site Internet du projet, l'art rupestre demeure la référence principale. Les références à d'autres productions artistiques contemporaines "bushmen" ont quant à elles disparu, et les liens avec d'autres formes

d'artisanat n'apparaissent plus que dans les biographies des artistes. La présentation du projet débute, en effet, dans les deux supports par l'évocation d'une relation filiale à l'art rupestre, dans laquelle les précautions oratoires prises dans les textes précédents sont cette fois soulevées : « Aujourd'hui, quelques *descendants* de ces premiers gens de l'Afrique australe *continuent* la *tradition* artistique de leurs *ancêtres*. » (prospectus de présentation du Kuru Art Project, 2005, traduit et souligné par moi).

La récurrence des références à l'art rupestre et à d'autres "traditions artistiques bushmen" dans les supports produits par le projet d'art est porteur et vecteur d'une ambiguïté dans le regard porté à ces objets. En effet, en inscrivant les nouvelles réalisations à l'intérieur d'une *histoire de l'art san*, ces références apportent une légitimité au nouveau mouvement artistique. A cet égard, l'art rupestre constitue une référence connue du public et dotée, qui plus est, d'un certain prestige, susceptible de pouvoir résonner positivement et de faire rejaillir une certaine aura sur les réalisations contemporaines ; l'art rupestre faisant figure de référent "culturellement pur", issu d'un passé précolonial dénué de contact avec l'Occident et par conséquent perçu comme "authentique" dans ses formes et ses intentions. Indépendamment d'un lien de continuité effectif entre les deux productions, les références à l'art rupestre permettent de traduire les nouvelles réalisations en des termes d'ores et déjà connus et reconnus par un large public. Elles servent à témoigner de leur authenticité culturelle et ce faisant elles participent à la promotion et à la visibilité des peintures et gravures contemporaines.

En même temps, ces références régulières à une "tradition culturelle bushman" tendent à encapsuler les réalisations contemporaines dans un essentialisme culturel, gommant les différences existantes et les individualités en en faisant quelque chose de "typiquement bushman". Comme plusieurs auteurs l'ont souligné (Gollifer, 2005 : 111 ; Guenther, 2003 : 103 ; Stephenson, 2006a : 191), ces rapprochements constants conduisent ainsi « à placer l'art contemporain dans le prisme du primitivisme » (Guenther, 2003 : 103).

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

Bien que le rapport à l'art rupestre soit évoqué le plus souvent avec prudence dans les publications du Kuru Art Project, l'insertion régulière de textes et d'images relatifs à l'art rupestre a amené les journalistes et parfois aussi les curateurs d'expositions à reprendre ce lien, à le répéter et parfois à l'amplifier. Que ce soit en Europe ou en Afrique australe, il n'est souvent pas possible de parler des productions contemporaines sans que soient implicitement

ou explicitement évoquées du même coup les productions passées, ce indépendamment des perspectives artistiques effectives des artistes. Une revue de 172 articles de presse parus sur le Kuru Art Project entre 1990 et 2014 montre, en effet, que dans près de 40% des cas l'art rupestre y est mentionné au moins une fois, que ce soit pour venir affirmer un rapport de filiation, discuter des similarités ou à l'inverse des différences de styles, formes et contenus, contextualiser l'émergence d'un tel art en Afrique australe ou encore évoquer les débuts de l'atelier. A cet égard, il s'agit de loin de la référence graphique la plus fréquemment utilisée et ce particulièrement en Afrique du Sud et en Namibie, où plus d'un article sur deux contient au moins une mention à l'art rupestre (voir graphique p. 208).

Cette récurrence s'explique notamment par l'importance et l'attention forte accordée à cet héritage graphique, et ce particulièrement en Afrique du Sud, où un véritable engouement pour les peintures et gravures rupestres a émergé à la fin des années 1980. L'entrée du Kuru Art Project sur les marchés de l'art sud-africain au début des années 1990 coïncida de fait avec une période marquée par une véritable redécouverte du passé khoisan du pays – au travers notamment de son imagerie rupestre. Dans une nation alors en pleine transition démocratique et confrontée au défi de parvenir à réunifier un pays profondément divisé par plusieurs décennies de ségrégation, les images passées, laissées par des populations san alors considérées comme éteintes¹⁰², ont été à même de venir incarner un symbole politiquement neutre, pouvant servir de pont entre le passé et le présent et entre les diverses communautés composant la nation sud-africaine (Jeursen, 1995 ; Buntman, 1996 ; Dowson, 1996 : 315 ; Blundell, 1998 ; Barnard, 2004 : 19 ; Smith, 2016 : 142).

Aussi, la réception d'un art san contemporain s'est faite dans un contexte marqué par une prolifération des « récupérations » de l'imagerie san, que ce soit à des fins nationales, commerciales, artistiques ou touristiques (Tomaselli, 1995), avec en contraste une quasi-absence des populations san, en tant qu'acteurs, dans les discussions inhérentes à la redéfinition d'une nouvelle identité nationale¹⁰³. Dès lors, évoquer l'art rupestre en parallèle aux réalisations contemporaines était à même non seulement d'activer une référence bien

¹⁰² L'idée qu'il n'existait plus de San vivant en Afrique du Sud et encore moins d'artistes san vivant – ou pour le moins plus qui ne soient d'ores et déjà "abâtardis" – était une idée acquise de longue date (p.ex. Battiss, 1939 ; 1948 ; van der Post, 2003 [1958] : 35-36 ; Jolly, 1986 ; Lewis-Williams, 1986).

¹⁰³ Durant la période de transition qui marqua la fin du régime de l'Apartheid, il n'existait officiellement en Afrique du Sud plus aucun San et aucune communauté ou groupe ne se définissait alors en tant que San ou Bushmen, catégories inexistantes durant le régime de l'Apartheid, au cours duquel les locuteurs khoisan ont été indistinctement regroupés sous la catégorie de *Coloured* (Ellis, 2012 : 11). A noter que parmi les onze langues reconnues comme langue officielle par la Constitution de l'Afrique du Sud de 1996 ne figure aucune langue khoisan.

connue du public, mais également, de participer à un travail de *révision* de la place des San dans la société sud-africaine, que ce soit en cherchant à contrer les stéréotypes négatifs historiquement attachés aux populations san¹⁰⁴, en y opposant « une image positive des San comme créateurs d'un grand art [high art] conceptuellement sophistiqué » (Stephenson, 2006a : 38, à propos de l'exposition *People, Politics and Power* (Johannesburg Art Gallery, 1994)) ou en dénonçant la vision archéologisante des San prévalant alors en Afrique du Sud pour affirmer au contraire leur co-temporaneité (voir à ce sujet l'analyse de l'exposition *Visions and Re-visions* à la Newtown Gallery, Johannesburg, 1992 dans Baracchini & Monney, 2017).

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

Dans une démarche générale de mythification du passé khoisan, les réalisations contemporaines se situent nécessairement en-deçà de la fascination pour des images passées, dont le silence et l'absence des auteurs permettent à l'imaginaire collectif de s'y projeter et de s'en emparer. A l'inverse, les réalisations contemporaines fonctionnent comme un rappel prosaïque des réalités présentes de ces populations. Les productions actuelles ont parfois alors été délibérément mises à l'écart, notamment par des chercheurs et artistes spécialisés dans l'art rupestre, et déniaient la possibilité d'existence d'artistes san contemporains ou alors

¹⁰⁴ Tout au long du XIX^e siècle puis encore durant la première moitié du XX^e siècle, l'image prédominante des Bushmen dans les médias et les travaux scientifiques d'Afrique du Sud a été principalement une image négative nourrie par l'idée que les Bushmen étaient culturellement et physiquement primitifs, sorte de « fossiles vivants » de l'Afrique du Sud (Gordon, 1992b ; Dubow, 1995 : 32-65 ; Barnard, 2007 : 19-20).

relativisant son intérêt¹⁰⁵. C'est ainsi que dans ses tentatives de promotion de l'art san contemporain en Afrique du Sud, Catharina Scheepers a essuyé à plusieurs reprises des refus, fondés sur la croyance qu'il n'existait plus d'artistes san :

« *When I contacted this specialist of rock art to become part of the board of trust, she refused and she told me :*

- *“There are no Bushmen artists alive.*
- *But they are standing in front of me.”*
- *No. There are none.* » (Catharina Scheepers, 05.01.2014).

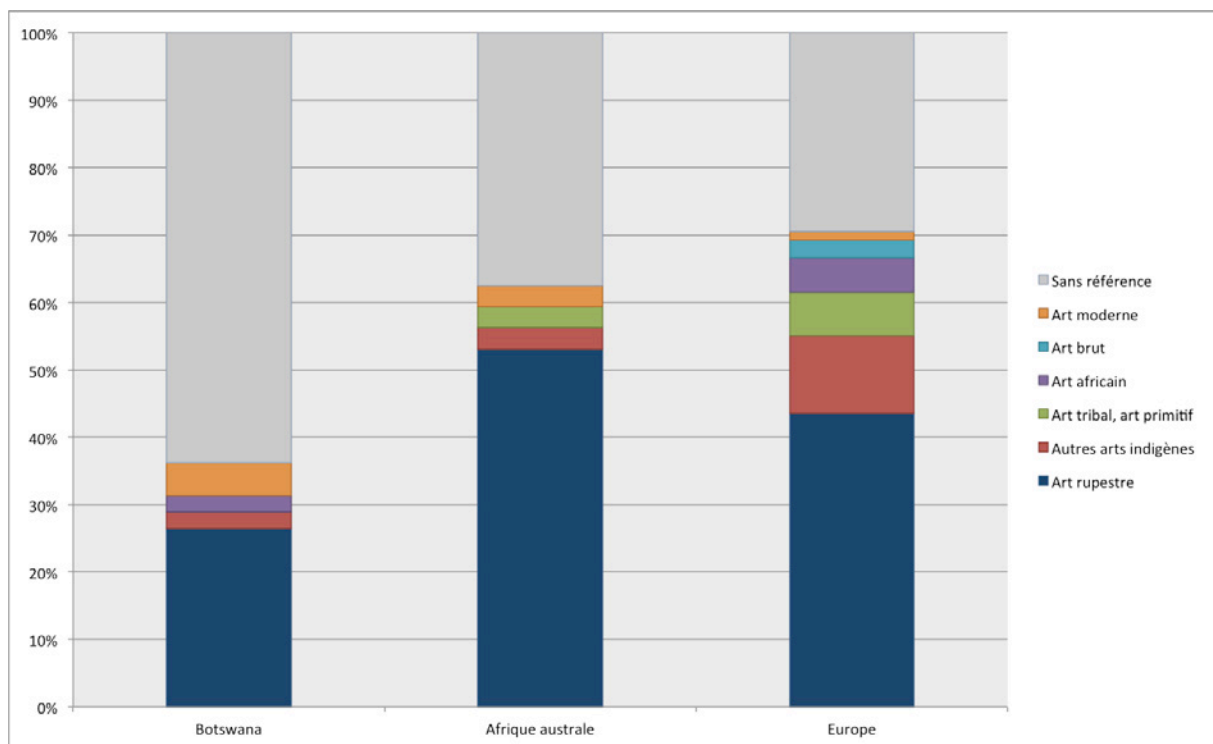
Il faut par ailleurs noter que les références à l'art rupestre s'inscrivent dans une tentative plus générale de faire sens de l'art san contemporain vis-à-vis d'autres traditions artistiques bien établies. Parmi les autres parallèles régulièrement proposés dans les journaux figurent ainsi la comparaison avec d'autres arts indigènes contemporains ou passés, et tout particulièrement avec l'art aborigène (par ex. dans Gilbert, 1993 ; Larsen, 1993 ; Jacques, 1994 ; Munitz, 1997 ; Carlberg, 2000 ; Toye, 2001 ; Wyer, 2008), avec des artistes proéminents de l'art moderne, tels que Picasso, Cézanne, Paul Klee, Gauguin ou Chagall (par ex. dans Qakisa, 1992 ; Turkington, 1992 ; Jacques, 1994 ; Mwamuka, 2000), ou encore avec des courants artistiques, tels que l'art brut, l'art primitif ou l'art contemporain africain (par ex. Mason, 1991 ; Jacques, 1994 ; Pissara, 2001 ; Berbessou, 2008 ; Godel, 2014).

Les mêmes éléments qui au départ ont été introduits par les concepteurs du projet d'art dans le but de légitimer la pratique et de favoriser son appropriation par les populations naro ont été transformés en instrument de valorisation et de promotion de cet art (par le biais des brochures de présentation), avant d'être dans une certaine mesure institutionnalisés sur la scène artistique internationale comme cadre de référence graphique pour l'appréhension de ces objets. La mise en récit de l'art san contemporain initiée par les coordinateurs comme le renouveau d'une tradition graphique bushman créée en marge des conventions graphiques modernes se retrouve ainsi réaffirmée et réinventée dans les médias avec l'émergence de manières de qualifier l'activité artistique qui tend à l'ancrer dans un passé et à la projeter hors de la modernité à des fins d'artification. La référence à des courants artistiques qui précèdent la colonisation (l'art primitif, l'art rupestre) ou qui émergent d'un besoin intime de créer (l'art brut) permet ainsi non seulement de procurer des points de repères connus au spectateur, mais

¹⁰⁵ Voir à ce sujet également le texte rédigé par l'archéologue Sven Ouzman dans le catalogue de l'exposition *The Wind Blows Dust*, à l'occasion de laquelle de l'art rupestre et des réalisations contemporaines des artistes du !Xun & Khwe Art Project étaient conjointement exposés (cité dans : Stephenson, 2006a : 51-52).

aussi de créer un sentiment d'authenticité, en ramenant la pratique à des caractéristiques san, indigènes ou africaines et en invisibilisant, ou pour le moins en atténuant, le rôle problématique des intermédiaires indispensables à l'existence de cet art, tout comme la dimension marchande de ses objets.

De la sorte, en les comparant à des objets dont le statut d'objet d'art est déjà validé, ces références participent de la visibilité et de la construction des objets réalisés au Kuru Art Project en tant qu'objets d'art. Toutefois, la nature de ces comparaisons et les termes employés, tout en aidant à la visibilité des nouveaux objets, conditionnent également le regard qui leur est porté. En l'occurrence, que ce soit en faisant référence à des réalisations précoloniales (l'art rupestre), à d'autres réalisations indigènes, à l'art primitif, à l'art brut ou encore au courant primitiviste de l'art moderne, l'ensemble des références employées portent en elles l'idée d'un art « pur », non-contaminé par l'Occident ou la modernité.



Graphique présentant les divers types de références artistiques employées dans les articles de journaux publiés sur le Kuru Art Project entre 1990 et 2014. Au total 172 articles ont été consultés, dont 77 publiés au Botswana, 30 en Afrique australe, et 65 en Europe. Dans l'ensemble, on constate que plus l'on s'éloigne géographiquement du lieu de production des peintures et gravures, plus le nombre et la diversité des références graphiques sont importants. Aussi, c'est dans les articles publiés en Europe qu'apparaissent le plus fréquemment des références graphiques à d'autres courants artistiques, alors qu'au Botswana seul un-tiers des articles analysés contiennent une mention à d'autres courants artistiques. A noter également que les références à l'art tribal, à l'art primitif et à l'art brut ne se retrouvent qu'en Europe.

Bien que dans quelques cas, l'usage de ces référents graphiques serve à venir signifier une rupture pour affirmer le caractère « fresh », « vibrant », « astonishingly modern », « contemporary » et « real » (Bristowe, 1992 ; Turkington, 1992 ; Witthaus, 1992) de l'art san contemporain, dans la majorité des cas, les références graphiques tendent au contraire à projeter ces objets et leurs auteurs dans un espace-temps à part : « *Les animaux et les hommes que cette Afrique profonde confronte dans des danses mystérieuses et colorées renvoient aux peintures rupestres des ancêtres bushmen, pour ne pas dire aux origines du monde* » (Godel, 2014 : 5). L'intérêt pour ces objets est alors suscité par l'idée d'un éloignement géographique, culturel et temporel avec l'Occident. Cette tendance est par ailleurs souvent renforcée par la co-présence de tout un vocabulaire, soulignant la « naïveté », la « simplicité », ou encore le caractère « intuitif », « pur », « traditionnel » et « innocent » de cet art, dans lequel se manifeste également une part de mystère, d'« énergies spirituelles » ainsi qu'une compréhension « des forces et des cycles de la nature ».

Aussi, alors même que les administrateurs du projet, les commissaires d'exposition et les critiques d'art tentent d'affirmer le caractère *contemporain* des œuvres et des artistes, les qualités célébrées (simplicité, pureté, spiritualité et proximité harmonieuse avec la nature) tendent quant à elles à enfermer ces objets dans le prisme primitiviste (voir à ce sujet : Thomas, 1995b : 15 ; Myers, 2006c : 268 et pour l'art san contemporain Guenther, 2003 : 102-105) en les plaçant comme une source spirituelle dans laquelle les Occidentaux peuvent puiser pour redonner sens à leur vie.

Procédés de singularisation des œuvres et des artistes

Outre les enjeux de contextualisation, la médiation des nouveaux artefacts s'est accompagnée de toute une série de mesures destinée à construire une légitimité pour ce mouvement artistique en mettant en place les conditions nécessaires pour amener le public à reconnaître ces objets en tant qu'objets d'art. Les supports élaborés par les coordinateurs sont par conséquent également des lieux au sein desquels diverses opérations de valorisation et de particularisation des objets et de leurs auteurs ont été mises en œuvre pour favoriser leur passage au rang d'art et d'artiste. A cet égard, la présence dans le premier catalogue d'une introduction rédigée par Stephen Williams, alors directeur du National Museum and Art Gallery du Botswana, de biographies pour chacun des artistes ainsi que d'un récit de deux pages relatant le processus de création de la peinture *Rain* par Qwaa Mangana sont autant d'indices pour les spectateurs de la valeur artistique de ces nouveaux objets.

Rédigé par Catharina Scheepers, le récit de fabrication de la peinture *Rain* par Qwaa Mangana met en scène de façon particulièrement éloquente la manière dont la singularité de l'œuvre et de l'artiste sont construits au travers d'une suite d'opérations de particularisation, au terme desquelles l'acte de peindre apparaît être à la fois acte de création et danse rituelle.

« Qwaa peint la Pluie [Rain] »

Après une année particulièrement sèche, Qwaa Geelbooi /Swarthaak/Mangana décide de peindre la pluie.

Et c'est ainsi qu'il commence : Avec des mouvements solennels et familiers comme une danse rituelle, il prend la toile tendue sur châssis Fredrix 22" x 28"¹⁰⁶ de la pile sous la fenêtre. Tenant le rectangle blanc à bout de bras en face de lui, il s'avance, se recule ; tourne de côté, répète les pas. Il incline la tête d'un côté, de l'autre, tourne à nouveau le canevas, le dépose sur une table. Prêt.

Sa petite main brune et frêle glisse au travers de la rangée de rouleaux métalliques et choisit : un énorme tube de Windsor & Newton Naples Yellow Oil Colour. La main droite trouve le pinceau en soie de porc et rencontre la peinture dans la main gauche, et pour un instant bras/souffle/pinceau/bras se connectent en un cercle de connaissance clos. Puis, la main droite se déploie et esquisse au travers de la toile l'étendue jaune du Kalahari. La main fait le ciel, « le visage de Dieu », s'assombrissant - à l'exception d'une fine bande au sommet « là où la tête des nuages se forme » et sur le bas à l'horizon, « là où la pluie n'est pas encore arrivée ».

A petits coups de pinceaux les nuages se forment ; s'étirent et s'amoncellent ; puis : plus proche, plus bas – la peinture de dioxyde de titane blanc encore humide scintille comme les yeux de l'artiste anticipant cet instant : l'écoulement des premières gouttes argentées sur le sable. Il baisse la tête pour dissimuler un sourire. [...]

Et maintenant que l'image est entièrement achevée enserrée d'un début et d'une fin sereinement contenue et que tous la regardent, et approuvent, un vent souffle du nord et claque la porte. Nous savons : ici vient Quelque chose. Le ciel se remplit bientôt d'un énorme nuage. Des traînées argentées en tombent, frappent le sol...

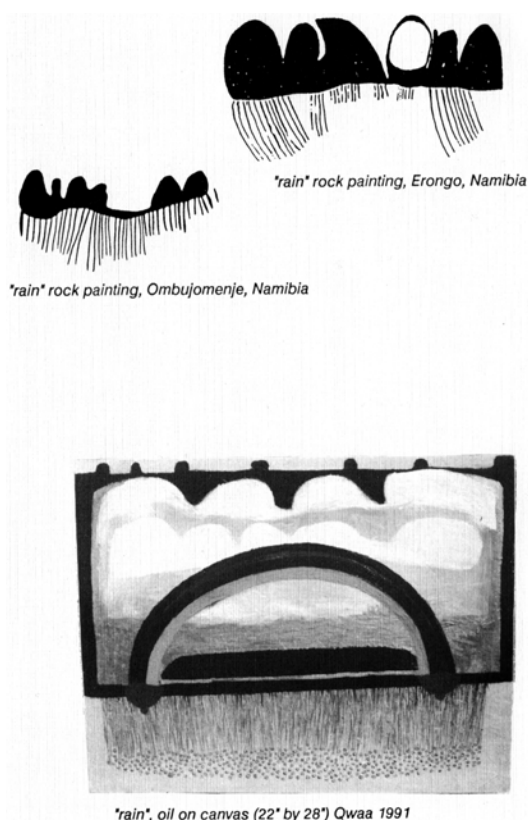
Dans la pièce, où Qwaa travaille, les autres sont assis regroupés autour d'une table, en train de discuter de leurs couvertures trempées. Le lamellophone vibre en cadence au son du chant de la pluie, la plus forte qu'ils aient eu cette année.

Le créateur, satisfait, se saisit de son pinceau, et commençant par un cercle parfait, il signe, de sa teinte lilas préférée, son nom. » (Scheepers, 1991a).

¹⁰⁶ Il s'agit d'une marque connue proposant une large gamme de toiles tendues sur châssis.

Le « créateur » « décide », « sait », « choisit », « anticipe ». Le récit que nous donne Catharina Scheepers des étapes de réalisation de *Rain* construit et véhicule l'idée non seulement du caractère unique et irréprochable de l'œuvre, née à la croisée d'une gestuelle rituelle et d'un imprévu, mais aussi du caractère expressif unique de son auteur, dont les facultés créatrices d'exception apportent quelque chose de singulier à sa création. Texte remarquable dans lequel l'artiste est confondu tout à la fois avec l'image du Créateur, qui au terme de six jours de travail se repose avant de reprendre et d'achever son œuvre, et avec celle des "shamans san faiseurs-de-pluie", auteurs présumés de certaines peintures rupestres et figures emblématiques d'une tradition interprétative sud-africaine rattachant la création des peintures et gravures rupestres à des rituels de transe destinés notamment à faire venir la pluie (Lewis-Williams, 1981 : 108-112 ; 1982 : 434-435 ; Vinnicombe, 1972 : 201)¹⁰⁷. L'artiste, à la fois créateur et « guérisseur shamanique » (Scheepers, 1991a), possède ainsi le pouvoir de convoquer par son geste un événement naturel. La singularité de l'artiste et du shaman, tous deux conçus comme des êtres d'exception dans la vision, co-construit la singularité de l'œuvre, ne laissant aucun doute sur les lieux de l'intentionnalité du geste.

La juxtaposition de la peinture *Rain* avec trois reproductions de « peintures rupestres de "pluie" » (« "rain" rock painting ») de Namibie renforce encore le sentiment d'un lien de continuité à une tradition artistique, en introduisant l'idée qu'en peignant la pluie Qwaa Mangana reproduit le geste de "ses ancêtres". Qwaa y apparaît ainsi comme génie-créateur singulier et comme porteur d'une tradition bushman, ses gestes exprimant à la fois une créativité individuelle inspirée et une continuité culturelle.



(Scheepers (éd.), 1991a)

¹⁰⁷ Cette interprétation est principalement basée sur les écrits de Joseph Orpen (1874) et de Dorothea Bleek (1933). Elle a été contestée par Anne Solomon (2008 : 64) qui écrit : « Aucun texte n'identifie de manière non-équivoque des faiseurs-de-pluie vivants. Plusieurs les décrivent explicitement comme étant décédés. Des chamanes vivants spécialisés dans la pluie sont inconnus pour les groupes San. »

L'affirmation de cette double identité – ethnique et artistique – se retrouve également dans la biographie de l'artiste présentée dans les pages précédentes. Élément essentiel au processus d'individualisation de la pratique (Heinich, 2012 : 282), la biographie d'artiste habituellement retrace les trajectoires particulières d'un individu, ses influences artistiques et les étapes du développement d'un style original. En l'occurrence, pour Qwaa Mangana, c'est avant tout le caractère autodidacte qui est souligné. L'emphase est mise sur l'absence d'influences extérieures sur son style, « sans formation scolaire », « les dessins sont exécutés sans référence visuelle ». La singularité de son parcours et l'originalité de son style sont alors reliés à sa capacité à innover et à « apprendre par lui-même ». Ces caractéristiques d'un art autodidacte sont également mêlées à l'affirmation en parallèle de l'ancrage des objets dans une continuité artistique et de l'artiste dans une tradition culturelle. Qwaa Mangana est présenté comme « un musicien traditionnel accompli », un « herboriste-médecin » et un « guérisseur shamanique », formé « à l'art de la chasse à l'arc et aux flèches » (Scheepers, 1991a). Ce type de discours répond à, et en même temps construit, deux types d'attentes quant à la nature de ces objets, à savoir que pour fonctionner comme signe d'un *art bushman contemporain*, l'auteur et son objet doivent pouvoir être à même d'incarner les qualités de l'"artiste" au sens occidental du terme – auxquelles sont rattachées des valeurs d'exceptionnalité, d'originalité, d'unicité et de singularité –, et celles du "*Bushman*". Un équilibre délicat¹⁰⁸ qui repose sur l'affirmation d'une double authenticité, celle d'une expression *authentiquement* singulière et celle d'un individu *authentiquement* Bushman. La valeur d'authenticité attribuée aux personnes (en l'occurrence ici celle d'une véritable altérité) – se mêlant, comme bien souvent dans le domaine de l'art (Heinich, 2009b), à celle accordée aux objets.

A un autre niveau, les biographies des artistes du Kuru Art Project oscillent également entre une mise en avant de l'individualité de l'artiste et son inscription au sein d'un collectif. Cela n'est pas particulièrement visible dans les biographies écrites pour le premier catalogue, mais apparaît de manière claire dans celles publiées a posteriori par le projet d'art que ce soit dans le catalogue de 1996 *Contemporary San Art* (Meyer, Mason & Brown, 1996), les calendriers *Art of the Kalahari* ou le site internet du projet (www.kuruart.com). Si les différences dans les parcours de vie des uns et des autres sont soulignées, en revanche les parcours artistiques de chacun sont présentés de manière relativement homogène et générale ; les événements

¹⁰⁸ Cet équilibre délicat a été mis en avant pour d'autres formes d'art contemporains "ethniques", comme moyen de contrer les préjugés d'inauthenticité qui frappent ce type d'objets souvent dépréciés comme le résultat de processus d'assimilation à la société dominante (par ex. Clifford, 1988 : 225 ; Errington, 1998 : 140-141 ; Morphy, 1991 : 24)

particuliers (tels que récompenses artistiques, achat d'une œuvre par une institution muséale, stages de perfectionnement technique ou exposition solo) n'étant dans la majorité des cas pas mentionnés. La biographie de Thamae Setshogo publiée dans le catalogue de 1996 (Meyer, Mason & Brown, 1996) informe par exemple le lecteur qu'il n'a pas reçu de formation scolaire, qu'il a travaillé en tant qu'employé de ferme, ou encore que ses thèmes de prédilection sont les animaux du désert du Kalahari. Mais, il n'y est pas fait mention des quatre prix artistiques nationaux et internationaux qu'il a reçu entre 1991 et 1994¹⁰⁹, de même que de l'achat en 1993 de deux de ses linogravures, *Insects in the Garden* et *Woman's Behind Elephants Head*, par le Victoria and Albert Museum de Londres. Les références aux lieux d'exposition, aux récompenses reçues, aux voyages internationaux ou aux achats par des institutions muséales sont pourtant les signes d'une reconnaissance institutionnelle, à même de légitimer et de valider le statut d'art des objets et de leur auteur et par conséquent de servir de marqueurs essentiels, voire fondateurs, d'un statut d'artiste auprès d'un public.

Au contraire, plusieurs phrases du type « Comme tout les artistes du Kuru » ou encore « Ensemble, aux côtés des autres artistes du Kuru, son travail a été exposés au Botswana, en Afrique du Sud [...] » (Kuru calendar 2016) tendent à souligner les similarités dans les parcours et les connaissances des artistes. L'absence de chronologies artistiques individuelles a pour effet d'amener à concevoir avant tous les artistes en tant que membres du Kuru Art Project et qu'individus appartenant au groupe ethnique naro/san, leur trajectoire particulière et leur singularité propre étant passées au second plan. Alors que l'une des fonctions des biographies est de mettre en avant la singularité de la démarche de l'artiste et les indices d'une reconnaissance institutionnelle, les biographies des artistes du Kuru Art Project ne procurent pas, ou que partiellement, les signaux attendus de distinction. La généralité des propos échoue à produire une identité individuelle et tend, à l'inverse, à situer les artistes au sein d'une identité collective et ethnique.

A noter que cette même ambivalence entre procédés de singularisation et effets d'indistinction se retrouve également au niveau des prix des œuvres. En effet, parmi tous les détails informatifs donnés dans les catalogues, une information demeure absente : le prix des objets. A l'exception du site internet du projet, dans l'ensemble des autres supports produits par l'atelier, aucune information n'est donnée sur les modalités et les lieux d'achat de ces objets.

¹⁰⁹ Thamae Setshogo a reçu en 1991 le prix de *Most promising Young Artist* et en 1992 et 1993 un *Award of Merit* à la compétition *Artists in Botswana*. En 1994, ses gravures ont été primées avec celles de Xoma Ncoxo (Qmao), de Xgaoc'o X'are (Qhaqhoo) et de Qwaa Mangana à l'*International Print Triennial '94* de Cracovie (Pologne).

Leur présentation est détachée de leur valeur marchande. Il y est question non pas de production, mais de création, d'œuvres mais pas de marchandises : « Etre vendable ou largement échangeable, c'est être "commun" – l'opposé étant le pas commun, l'incomparable, l'unique, le singulier » (Kopytoff, 1986 : 69, voir aussi p.82-83).

Toutefois, bien que les dispositifs de présentation suscitent l'idée du caractère unique et "hors de prix" de l'objet, les prix exercés au KAP génèrent quant à eux un effet d'indifférenciation. Au Kuru Art Project, les peintures et les gravures sont mises en vente pour des prix relativement homogènes, déterminés en fonction de la taille de l'objet, de son support, de son caractère unique (peinture) ou multiple (impression), et dans le cas des impressions du nombre d'éditions. En 2017, une linogravure en couleur d'environ 30 x 40 cm se vendait entre 1500 et 2000 BWP (150 à 200 CHF), et une peinture à l'huile d'environ 80 x 60 cm entre 6000 et 7000 BWP (600 à 700 CHF). De même, lorsque les prix des objets ont été modifiés, ils ne l'ont pas été individuellement ou par artiste, mais tous et par série. Entre 2005 et 2012, le prix des gravures a ainsi régulièrement été "ajusté", par des augmentations successives de 25% à 30% du prix initial appliquées indistinctement à l'ensemble des gravures disponibles¹¹⁰. Ce mode d'attribution des prix en fonction de critères pratiques (dimension de l'objet, matériaux utilisés, quantité disponible)¹¹¹ n'intègre pas les éventuels changements d'état de l'objet et de son auteur (tels qu'une récompense artistique), et ne procure au public aucun indice d'une quelconque hiérarchisation ou différenciation de la valeur de l'objet. C'est la valeur d'une catégorie d'objets qui est estimée et non pas la valeur d'un objet particulier. Si ce système permet d'éviter les jalousies entre les artistes en réduisant les disparités au sein de l'atelier et l'introduction d'une hiérarchie entre les artistes, ce mode de fonctionnement induit également une indistinction qui va à l'encontre d'échelles de valeurs artistiques basées, quant

¹¹⁰ Entre 2005 et fin 2012, le prix des linogravures a été augmenté de 30%, puis de 10%, de 25% et enfin à nouveau de 25%.

¹¹¹ A noter, que le processus d'attribution de prix au KAP n'est pas automatique, mais qu'il donne lieu le plus souvent à des négociations incluant directement (par exemple en approuvant, négociant ou contestant la valeur d'un objet) ou indirectement (en achetant ou pas) une multiplicité de paramètres et d'acteurs : les artistes, les assistants administratifs, les commissaires d'exposition, les autres professionnels de l'art qui pourront évaluer la "justesse" d'un prix et conseiller au besoin de l'ajuster aux prix du marché ou encore les acheteurs. Le procédé est généralement jalonné d'incertitudes quant à l'adéquation entre la valeur marchande et la valeur esthétique, et divers critères peuvent alors être mis en avant pour justifier un prix : la beauté esthétique (« *c'est une très belle peinture* »), l'originalité (« *elle manque d'originalité* »), la profondeur herméneutique (« *il y a pour moi toute une histoire entre ce lion et cet homme au-dessus* »), les dimensions (« *Elles sont de la même taille* »), la popularité de l'artiste (« *il a une certaine réputation* »), la durée de la carrière (« *il est dans le studio depuis longtemps* ») ou encore les prix pratiqués sur le marché (« *En Afrique du Sud, une gravure de ce type se vend deux fois ce prix* »). Néanmoins, malgré l'existence de ces négociations, dans les faits, les divers paramètres énoncés n'influent que de manière secondaire sur les prix établis au Kuru Art Project. La qualité de l'œuvre, la durée de la carrière de l'artiste, les demandes des clients ou le succès des artistes ne modifient que modiquement la valeur marchande de l'objet.

à elles, sur la capacité à pouvoir discriminer les objets sur la base de canons esthétiques, de notoriété de l'artiste ou encore de rareté.

Au travers des biographies d'artistes et des indices donnés aux lecteurs quant à la nature des œuvres présentées, les coordinateurs viennent ainsi définir pour le public l'identité des artistes tout en définissant réciproquement au travers de ces marqueurs qui est le public et quelles en sont les attentes. En même temps qu'ils visent à répondre – en vue d'assurer le succès des œuvres (et donc leur vente) – à des attentes perçues chez le public quant à ce que devrait être un *art san contemporain*, les dispositifs de médiation commandent également un certain rapport à ces objets. Les codes employés, tout en cherchant à se calquer sur ceux de l'art, s'en écartent également par bien des aspects ; les indices pouvant servir à démontrer auprès des acheteurs la valeur de ces objets et ainsi légitimer leur statut d'objet d'art étant au final absents.

De fait, les divers éléments de définition et de contextualisation donnés dans les supports de présentation du Kuru Art sont porteurs d'un certain nombre de tensions et d'ambiguïtés. Les réalisations graphiques y apparaissent au final tout à la fois comme créations d'un individu et représentantes d'une culture ou d'un groupe ethnique, comme le résultat d'un processus créatif particulier et original tout en étant également ancrées dans une tradition artistique et enfin comme œuvres d'un individu singulier mais relevant d'un collectif. Ce double discours oscillant constamment entre valeurs artistiques et valeurs culturelles, individualité et collectif, particulier et général accompagne la circulation de ces objets. Dès lors, on peut s'attendre à ce qu'il conditionne également leurs modalités d'exposition et de réception.

Exposer de l'art san contemporain – La Distillerie : Switzerland

A l'exception de quelques scénographies élaborées¹¹², la majorité des expositions consacrées à l'art du Kuru Art Project ont jusqu'à présent principalement adopté des dispositifs "neutres". Les objets, encadrés, ont été exposés sur des murs blancs, sans explication, accompagné d'un simple cartel avec le nom de l'artiste, le titre, le médium, les dimensions de l'œuvre et éventuellement son prix et parfois encore une biographie de l'artiste.

¹¹² Les peintures et gravures du Kuru Art Project ont notamment été exposées à plusieurs reprises dans des musées d'ethnographie (Volkenkunde Museum (Rotterdam, 1993) ; Folkens Museum Etnografiska (Stockholm, 1996 et 2000) ; National Museum of Ethnology (Osaka, 2000) ; The Museum of Archaeology and Anthropology (Cambridge, 2014) ; le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (2017)). Ces expositions ont pour la plupart contextualisé les œuvres au sein d'un discours plus général intégrant des paramètres historiques, économiques, politiques, culturels et/ou sociaux (voir notamment l'analyse proposée par Jessica Stephenson (2006a : 17 et suiv.) de l'exposition *Return of the Moon* tenue en 1993 au Volkekunde Museum de Rotterdam).

Il n'est toutefois jamais possible d'exposer des objets sans une forme, même minimale, de construction et d'agencement (Baxandall, 1991 : 34). En ce sens, toute exposition du Kuru Art Project implique nécessairement une série de choix et de dispositifs qui, eux, ne sont pas neutres. Au minimum, cela va impliquer de choisir un lieu d'exposition, d'établir un titre, de trouver des financements, d'assurer la promotion de l'exposition (création d'affiches et de cartons d'invitation, rédaction d'un communiqué de presse) et d'inviter un intervenant ou alors d'assurer soi-même un discours d'ouverture. En plus de cela, des conférences et des performances peuvent être organisées, de la documentation (catalogues, ouvrages) être mise à disposition, des films, des photographies ou des objets être présentés aux côtés des œuvres.

Des analyses des dispositifs visuels et discursifs qui entourent l'exposition d'art *san contemporain* ont déjà été proposées par Jessica Stephenson (2006a) et Mathias Guenther (2003). Ces auteurs ont démontré – au travers respectivement d'une analyse de plusieurs dispositifs muséaux et d'une analyse des articles de presse – que les choix de présentation tendent le plus souvent (et ce particulièrement hors de l'Afrique australe) à reproduire les stéréotypes du "Bushman", en reprenant les codes représentationnels – chasseurs-cueilleurs, art rupestre, transe, shamanisme, etc. – associés de longue date à ces populations. Cependant, si ces analyses permettent de porter un regard critique sur les représentations qui accompagnent la réception de ces objets et de les resituer dans un contexte institutionnel particulier, elles ne permettent pas véritablement de comprendre les raisons qui motivent ces choix d'exposition pas plus que les multiples négociations qui accompagnent la mise en œuvre d'un dispositif de présentation. Les expositions n'étant pas des « dispositifs statiques, mais des processus » (Thomas, 1996 : 320), il apparaît plus approprié non pas tant de juger le regard et les discours portés sur ces objets, mais de les resituer « à l'intérieur de ses conditions spécifiques de production » (Myers, 1998 : 110).

Dans ce qui suit, je propose de me pencher sur l'exemple précis d'une exposition du Kuru Art Project réalisée en Suisse, dans laquelle j'ai été impliquée en 2014 tout d'abord en tant que médiatrice durant mon terrain de recherche au Botswana, puis d'éditrice pour le catalogue d'exposition (Baracchini (éd.), 2014) et enfin de conférencière et de traductrice. Engagée comme intermédiaire et experte, ces positions multiples m'ont permis de suivre en détail tout le travail de mise en place de l'exposition, et d'observer un certain nombre d'enjeux inhérents à la présentation et à la réception d'un *art san contemporain* en Suisse. Une attention particulière sera portée ici au processus de médiation culturelle à l'œuvre lors de la présentation de ces objets auprès d'un public principalement suisse, encore peu familier aux

productions du Kuru Art Project ou même à toute forme d'art sans contemporain. En suivant les diverses étapes de la mise en place de cette exposition, il s'agira d'explorer les intérêts croisés ainsi que les négociations et les considérations qui ont structuré les choix de présentation de ces objets.

Une rencontre fortuite

En mars 2013, j'étais à D'kar lorsque Christian et Anne-Laure Dupré sont arrivés pour visiter le Kuru Art Project. Ils revenaient alors de Namibie, où, en raison du manque de pluie¹¹³, ils avaient dû renoncer à leur projet de tournage d'un film sur un guide du Brandberg. En lieu et place, ils avaient décidé de se rendre au Botswana pour visiter le site d'art rupestre de Tsodilo Hills. Mais la découverte au détour d'une lecture de l'existence du Kuru Art Project les avait motivés à modifier une nouvelle fois leur itinéraire pour venir à D'kar.

Arrivés sans plan préétabli, ils repartirent du projet d'art le lendemain avec trois linogravures, mon contact et deux projets en tête : relancer un concours de linogravures, la Triennale internationale XYLON¹¹⁴, à laquelle pourraient participer les artistes du Kuru Art Project, et organiser une exposition du Kuru Art Project dans leur galerie, *La Distillerie : Switzerland*.

Suite à cela, Christian et Anne-Laure Dupré allaient me recontacter en septembre 2013 pour me confirmer leur intention de monter une exposition d'art sans contemporain et me demander d'assurer le statut d'intermédiaire entre la galerie et le projet. Cette rencontre allait ainsi me permettre de suivre activement les diverses étapes de la mise en place de ce projet et d'analyser les divers paramètres entrant dans la conception d'une telle exposition en Suisse, où l'art sans contemporain et le Kuru Art Project étaient encore pour ainsi dire inconnus, une seule exposition ayant eu lieu auparavant à la galerie Kentaro (Bienne, 2002).

La Distillerie : Switzerland

La Distillerie est une galerie d'art marchande, se définissant en tant que « centre d'exposition pluridisciplinaire centré sur la promotion de créateurs professionnels dans le domaine des arts visuels » (La Distillerie, 2013). Ouverte en 2009 à Bulle (Fribourg, Suisse) dans les cuves d'une ancienne distillerie, il s'y alterne des expositions d'artistes suisses et des expositions d'artistes non-occidentaux, souvent encore peu connus voir méconnus du public européen. Les œuvres exposées demeurent, selon Christian Dupré, à des prix accessibles pour un public

¹¹³ L'ascension du Brandberg est conditionnée par la présence d'eau dans les puits.

¹¹⁴ Initiée en 1953 à Zürich, la triennale internationale XYLON (Société internationale des graveurs sur bois) n'est plus active depuis les années 2000 (http://www.xylon.ch/fr/informations/xylon_international.shtml).

suisse (allant d'une centaine de francs à quelques milliers). Elles y sont habituellement présentées sans aucun support explicatif, une liste avec un bref descriptif (nom de l'artiste, titre, date, technique, dimensions, prix) est disponible à l'entrée. Le plus souvent un court-métrage sur l'artiste est diffusé dans l'une des salles de l'exposition.

Par ailleurs, les directeurs de la galerie ont l'habitude d'inviter les "jeunes créateurs" au vernissage afin de les présenter au public. Une démarche devenue courante dans les marchés de l'art contemporain, où : « *Il faut la rencontre avec les artistes, ce minimum d'insertion dans leur monde, pour que les objets qu'ils proposent se mettent à exister* » (Heinich, 2014 : 173). S'agissant d'artistes étrangers, la présentation s'accompagne d'une performance culturelle, chant, conte, poésie, danse, artisanat ou musique, par l'artiste lui-même ainsi que d'autres « événements culturels » (conférence, spectacle, atelier de techniques artisanales) donnés par des spécialistes. Ces événements annexes fournissent un contexte culturel plus large et un panel de connaissances variées pour favoriser l'appréciation des œuvres. Les objectifs de la galerie s'articulent ainsi entre une visée artistique et un rôle plus social, voire éducatif, de valorisation et de développement « des échanges culturels entre les gens d'ici et d'ailleurs » (Dupré, 2014 : 5).

Toutefois, pour les galeristes, leur démarche s'inscrit clairement en dehors de toutes considérations ethnographiques ou humanitaires. L'un des enjeux avec des œuvres, telles que celles du Kuru Art Project étant, selon eux, d'amener le public à les acheter pour leur valeur esthétique et non pas « par simple charité » (comm. pers. mars 2013). A cet égard, ils soulignent le fait qu'ils n'ont pas cherché spécifiquement à exposer de l'art bushmen contemporain, mais que ce sont les qualités techniques et esthétiques de ces productions graphiques, se démarquant des autres ateliers visités alors, qui les ont poussés à organiser une exposition. « Au-delà de considérations ethnologiques », l'exposition d'un art bushmen contemporain devait selon les directeurs de la galerie permettre avant tout de mettre en avant « une beauté artistique saisissante »¹¹⁵, ce qui passe notamment par la définition et la promotion des objets en tant qu'art. Plus que de l'"art Bushmen", Christian et Anne-Laure Dupré souhaitaient ainsi mettre en avant des peintures et des gravures dont les « formes et les thèmes touchent sans détour » (Dupré, 2014 : 5).

Pourtant très vite confrontés à la question de comment rendre intelligibles, appréhendables et, bien entendu, vendeurs, des objets dont le fond et la forme restent difficilement assimilables à de l'art contemporain, et dont les auteurs sont encore totalement inconnus du public de la

¹¹⁵ Texte du flyer « Rêves de Kalahari/Kalahari Dreams ».

galerie, les galeristes ont progressivement été amenés à élaborer plusieurs stratégies pour rendre perceptibles ces objets aux spectateurs. Ce faisant, ils ont opéré une série de glissements du singulier au collectif et du particulier au général, révélatrice de l'ambiguïté du regard porté sur ces objets pris en tension entre d'un côté le désir que cet art puisse être découvert et apprécié pour soi au travers d'une expérience purement esthétique et de l'autre le besoin de procurer un contexte – culturel – afin d'enrichir l'expérience de ces œuvres.

Rêves de Kalahari – Kalahari Dreams

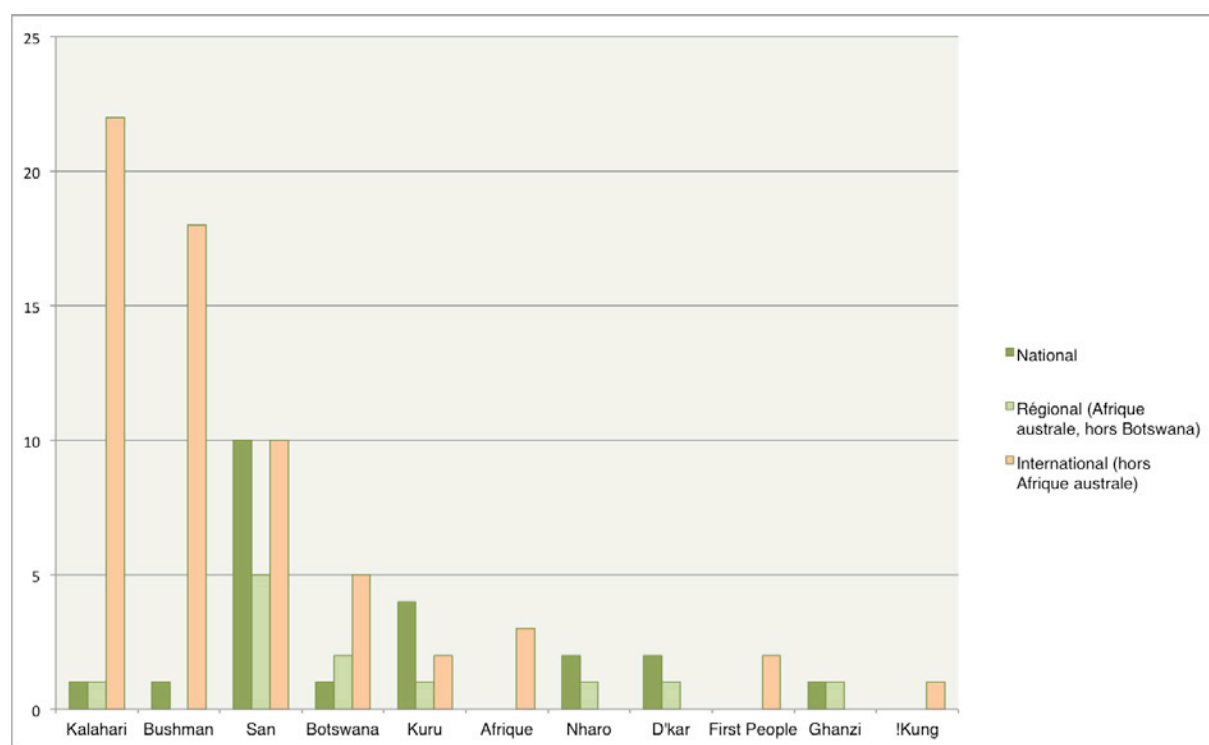
Le choix du titre de l'exposition fut à cet égard déjà révélateur des enjeux inhérents aux contraintes de visibilité. En effet, il fut très vite décidé du titre *Rêves de Kalahari – Kalahari Dreams*. Un titre à même d'évoquer une dimension onirique et de résonner avec d'autres références, que ce soit le film *Arizona Dream* d'Emir Kusturica (1993) ou le concept de Temps du Rêve (*Dreamtime*), élément central de l'art aborigène australien et qui a été passablement popularisé dans les années 1980 au travers d'expositions telles que *D'un autre continent : l'Australie, le rêve et le réel* (Festival d'automne, Paris, 1983) ; *Dreamings : The Art of the Aboriginal Australian* (New York, 1988) ; ou encore *The inspired dream : Life as art in Aboriginal Australia* (World Expo '88).

En revanche il apparut également très vite que pour beaucoup de personnes en Suisse le terme Kalahari était aussi vague qu'insignifiant. A défaut de pouvoir être rattaché à un quelconque référent, il était nécessaire d'y ajouter un qualificatif pour en clarifier le sens. De même, l'idée que je proposais de compléter le titre en ajoutant à sa suite le nom de l'atelier fut tout de suite abandonnée. Le nom de "Kuru Art Project" étant pratiquement inconnu en Suisse, il n'aurait pas amené à une plus grande visibilité de l'exposition. Finalement, ce fut l'expression « l'art des Bushmen » – plutôt que « l'art des San », appellation moins connue – qui fut retenue et ajoutée par les commissaires de l'exposition, afin de venir signifier plus clairement la provenance géographique et ethnique des objets et de leurs auteurs. Une association, qui à défaut d'être précise – le Kalahari s'étend sur plus de 900'000 kilomètres carrés, et il existe une vingtaine de groupes linguistiques San répartis sur le Botswana, l'Angola, la Namibie, l'Afrique du Sud, la Zambie et le Zimbabwe – est à même de résonner avec d'autres références populaires et un certain imaginaire (véhiculé notamment par des livres à succès tels que le *Monde perdu du Kalahari* de Laurens van der Post paru en 1958¹¹⁶).

¹¹⁶ Pour une analyse de l'impact de cet ouvrage sur l'imaginaire collectif sur les Bushmen voir les analyses de Masilela, 1988 ; Barnard, 1989 ; Tomaselli, 1995.

Marqueurs ethniques et géographiques : Les titres d'exposition

A l'instar du titre *Rêves de Kalahari : L'art des Bushmen*, la majorité des titres d'exposition se sont, depuis les débuts du Kuru Art Project, focalisés autour de la définition de marqueurs géographiques et/ou ethniques. Un passage en revue du vocabulaire employé dans les titres choisis lors d'expositions du Kuru Art Project entre 1991 et 2017 montre que, dans la majorité des cas, il s'agit de titres descriptifs incluant au moins une référence géographique (D'kar, Ghanzi, Botswana, Kalahari, Afrique australe, Afrique) et/ou ethnique (Naro, San, Bushman, !Kung). Le nombre et la nature de ces indicateurs ainsi que leur degré de précision varient ensuite considérablement en fonction des lieux d'expositions et du public auxquels ils s'adressent (voir graph. ci-dessous)



Ce graphique représente les marqueurs géographiques et ethniques utilisés dans les titres des expositions et leur variation en fonction des lieux (national, régional, international). Ce graphique porte sur l'analyse de quarante-huit titres d'expositions tenues entre 1991 et 2017. Les expositions collectives avec d'autres artistes n'ont pas été prises en compte.

Parmi les termes les plus fréquemment utilisés dans les titres d'expositions, on retrouve alternativement l'un des deux marqueurs ethniques : San et/ou Bushman. En effet, si Kuru Art Project est le nom officiellement enregistré du projet et reconnu encore aujourd'hui au niveau de l'organisation, des donateurs, du Botswana, des chercheurs et des milieux sensibilisés à la question autochtone, ce n'est en revanche pas le terme retenu pour présenter les œuvres au public. Bien qu'il apparaisse dans quelques rares titres d'exposition, ce terme naro inconnu du public d'acheteurs n'est le plus souvent pas utilisé dans les titres. En lieu et place, les peintures et les gravures ont été dès les

premières expositions présentées au public sous le nom de *contemporary Bushman art* ou de *contemporary art of the Nharo San*.

A cet égard, il est intéressant de constater que l'association utilisée lors des premières expositions des mots San et Nharo [Naro] fut rapidement abandonnée. Alors que San continua d'être abondamment utilisé, Nharo, un mot spécifique pas ou mal connu se rapportant à un groupe linguistique d'environ 10'000 locuteurs, disparut quant à lui des titres des expositions et ne fut, à ma connaissance, même jamais utilisé hors de l'Afrique australe. Par contre, c'est le nom d'une autre langue khoisan, le !Kung, qui a été donné de manière incorrecte à l'exposition *!Kung - Contemporary African Bushman Art* organisée à Londres en 1994. En l'occurrence, !Kung est le nom d'une langue khoisan parlée principalement par les !Xun, dans le Nord-Ouest du Botswana et au Sud de l'Angola (Biesele & Hitchcock, 2011 : 4-5), et qui n'est par conséquent pas familière aux artistes du Kuru Art Project. Le choix étrange de ce terme peut s'expliquer par le fait que le mot !Kung a été popularisé par les nombreuses études consacrées aux Ju/'hoansi, groupe linguistique¹¹⁷ appelé dans un premier temps "!"Kung" par les ethnologues¹¹⁸ (Lee & DeVore, 1988 [1976] ; Lee, 1979, 1984 ; Katz, 1982 ; Biesele et al. , 1986 ; Marshall, 1999). L'emploi de ce terme accompagné de surcroît des qualificatifs *African* et *Bushman* montre bien toute la difficulté à appréhender ces tableaux et à les faire voir à un public pour lesquels les mots vernaculaires ne font pas sens et les distinctions inter-groupes ne sont pas connues. A noter qu'à l'exception de l'exposition *!Kung*, aucune autre exposition en dehors de l'Afrique australe n'a, à ma connaissance, jamais intégré dans un titre une référence ethnique autre que San et/ou Bushman.

Les difficultés que représentent la présentation de ces réalisations graphiques auprès du public, et ce tout particulièrement dans le cas d'exposition hors de l'Afrique australe, se retranscrit particulièrement bien dans la multiplication et/ou le dédoublement des repères spatiaux-culturels dans les titres des expositions. De la sorte, si le terme San a été quelque fois utilisé en dehors de l'Afrique australe, ce fut le plus souvent sous la forme dédoublée *San (Bushmen)*, voire même triplée comme ce fut le cas aux Pays-Bas, de *San/Bushmen (bosjesmannen)*. De fait, contrairement au terme *Bushman* qui non seulement est un terme anglais mais qui, en plus, circule depuis longtemps en Occident, le terme nama de *San* a été introduit relativement récemment par les milieux académiques dans le but de remplacer le terme *Bushman* par « un terme plus digne et respectueux » (Lee & DeVore, 1988 [1976] : 5). Alors qu'en Afrique australe, les nombreux débats autour de l'usage de ces termes ont contribué à populariser le terme de San et à le préférer souvent à Bushman, en Occident

¹¹⁷ Les Ju'hoansi sont probablement l'un des groupes khoisan les plus étudiés et les plus connus, au travers notamment des écrits et films des Marshall puis des nombreux travaux du Harvard Kalahari Research Group (Lee, 2003 : 12-13).

¹¹⁸ A noter que dans le livre pour enfants *Ostrich and Lark* (Nelson, 2012) pour lequel les artistes du Kuru Art Project ont conçu les illustrations, les artistes sont également présentés comme étant des !Kung San.

son emploi est resté marginal en dehors des travaux de recherche. Ainsi, tandis qu'en Europe, en Asie et en Amérique du Nord, c'est l'appellation d'art Bushman qui prévaut, en Afrique australe, le terme de San a été largement privilégié et à l'exception d'une exposition à Maun en 1994 intitulée *Art of the Bush people*, "Bushman" n'a jamais été utilisé dans aucun titre d'exposition.

De même, lors d'expositions internationales le plus souvent l'appellation d'art San ou d'art Bushman n'apparaît pas seul dans les titres, mais est accompagnée du terme Kalahari, parfois encore lui-même renforcé par le terme Afrique australe, comme dans *Arts from the Heart of Southern Africa: An exhibit honoring the Bushmen of the Kalahari* (Marcus Center for the Performing Arts, Milwaukee (USA), 1996) ou *Bushman Art from the Kalahari of Southern Africa* (Inyaka African Art Gallery, Sydney, 1994). En revanche, en Afrique australe, le terme de Kalahari n'a figuré qu'à deux occasions dans des titres et d'autres marqueurs géographiques plus précis sont utilisés : comme Botswana, Ghanzi et même parfois D'kar. Au Botswana, une bonne partie des titres d'exposition n'inclut aucune indication géographique.

Enfin, si une large majorité des titres donnés aux expositions demeurent purement descriptifs (par ex. : *Contemporary San Art: An exhibition of paintings and prints made by Kuru San artists in D'kar through the Kuru Cultural Project*), certains titres intègrent également une dimension plus métaphorique ou poétique (par ex. : *Eland and moon, Dromen van het Paradijs* ou *Kaleidoscope Collective*). Toutefois, à nouveau, les éléments mobilisés ne sont pas toujours nécessairement en relation logique avec l'environnement direct des artistes. L'exposition intitulée "*Mongongo - Paintings and Works on Paper of the African Bushmen*" (Londres, 1993), dont le titre fut repris une année plus tard en Allemagne (*Mongongo: Bilder aus der Kalahari-Wüst*), fait référence aux noix de Manketti [*Schinziophyton rantaneni*], communément désignées sous le nom de *Mongongo*, notamment en langue !Kung. Très connues et prisées dans le nord du Botswana et de la Namibie, ces noix constituent l'un des aliments de base pour les Ju/hoansi (Lee, 1973). Toutefois, cet arbre ne pousse pas dans la région de D'kar. S'il n'est pas inconnu des artistes, en revanche, ils ne le consomment pas et ne le représentent pas dans leur art.

En outre, ce qui est frappant à la lecture de ce graphique, c'est qu'il n'y figure aucun nom d'artiste. A l'exception d'une exposition intitulée *Two Thamae's* organisée en 2002 à la Gallery Ann à Gaborone, aucune autre exposition n'a été jusqu'à présent consacrée à un artiste particulier (à noter qu'une exposition solo de Cg'ose Ntcõx'o avait été prévue en 2013, mais a été annulée suite au décès de l'artiste). La promotion de ces objets ne passe ainsi pas par la promotion d'un nom d'artiste, mais par l'ancrage de cette expression dans un collectif ethnique ; la valeur et l'attrait de ces objets se fondent sur leur appartenance culturelle et leur origine géographique.

Présence des artistes

Conformément à leur habitude, les commissaires de l'exposition ont souhaité inviter des artistes. L'idée initiale était de leur demander une démonstration des fameuses danses de soin ou danses de transe, élément culturel tout aussi typique que mystique, à même d'amener le public à la rencontre des "artistes Bushmen", et qui rythme fréquemment les expositions du Kuru Art Project. A cette fin, il était prévu d'inviter deux ou trois personnes qui soient à la fois artiste-peintre au Kuru Art Project, danseur ou chanteur et idéalement aussi à même, au moins pour l'une d'entre elles, d'assurer des traductions du naro vers l'anglais.

Toutefois, s'agissant d'artistes ne parlant souvent pas anglais, ne sachant ni lire, ni écrire et n'étant pour la plupart jamais sortis d'Afrique australe, ce projet initial s'est confronté rapidement à une série d'obstacles. Le tout premier fut de combiner la possibilité d'une performance culturelle avec le désir d'avoir par ailleurs un ou une artiste à même de pouvoir communiquer en anglais. Au Kuru Art Project, seuls Thamae Kaashe et Jan Tcega John parlent anglais. Mais, en revanche, ils n'ont pas l'habitude de performer leur culture, que ce soit sous la forme de danse, chant, musique ou artisanat. J'avais alors évoqué l'idée d'inviter Xgaiga Qhomatcã, danseur et musicien professionnel et possédant une base suffisante en anglais pour pouvoir communiquer. Toutefois, ce dernier n'était plus très actif au projet d'art à ce moment-là et une seule de ses œuvres allait être exposée. Il ne paraissait de ce point de vue pas justifié de l'inviter.

En outre, l'une des difficultés était de pouvoir faire venir des gens, illettrés et n'ayant pour certains encore jamais pris l'avion, du Botswana jusqu'à la Suisse, un trajet pour lequel il n'existe aucun vol direct. Dans le doute de ne jamais voir arriver les artistes en Suisse, les commissaires de l'exposition, désireux de mettre en valeur tout le travail nécessaire au bon fonctionnement de l'atelier, ont finalement décidé d'inviter également la coordinatrice du projet, Maude Brown. Le financement du voyage n'étant par ailleurs pas encore assuré, ils ont préféré également limiter l'invitation à un (ou une) seul(e) des artistes et renoncer à leur projet initial de danse, qui au vu du contexte et du petit nombre de personnes présentes aurait risqué de paraître inauthentique.

Il restait ensuite à sélectionner parmi la quinzaine d'artistes du Kuru Art Project, un(e) d'entre eux pour venir en Suisse. L'envie d'inviter une femme, malgré le fait qu'aucune d'elles ne parle anglais, fut alors évoquée par Christian et Anne-Laure Dupré, désireux de donner un focus particulier sur les femmes lors de leur exposition. Je proposais alors d'inviter Coex'ae

Bob, artiste avec laquelle j'avais beaucoup travaillé et entretenu des relations proches. La proposition fut transmise à Maude Brown, qui après avoir communiqué avec Coex'ae Bob répondit : « *J'ai parlé à Ennie [Coex'ae Bob] ce matin du projet d'aller en Suisse pour l'exposition. Elle est très enthousiate à l'idée mais elle veut que son amie proche Sarah [Qgocgae] vienne avec elle. Ce sont les deux femmes les plus âgées au Kuru Art Project et ce voyage serait le voyage de leur vie car toutes les deux n'ont jamais voyagé au loin auparavant. [...] Elles sont tellement enthousiastes qu'elles m'ont déjà amené leurs passeports pour voir s'ils étaient valables. Qu'est-ce que tu en penses ?* » (correspondance 11.07.2014). La demande de Coex'ae Bob fut validée par les commissaires d'exposition et l'invitation étendue ainsi à Qgõcgae Cao, Coex'ae Bob et Maude Brown.

Au final, le décalage entre l'idée initiale (celle d'avoir des artistes-danseurs et un locuteur naro-anglais) et sa concrétisation a amené les commissaires d'exposition à abandonner la démonstration de danse initialement prévue pour la remplacer par une démonstration d'artisanat local. Mais surtout, cela a impliqué de se passer de la présence d'un traducteur, pour ne compter plus que sur les connaissances de base en afrikaans de Qgõcgae Cao (suffisantes pour communiquer avec la coordinatrice) et sur mes propres compétences linguistiques en naro. Un choix qui, s'il peut paraître anodin, a néanmoins conduit à reléguer la communication au second plan, la production de discours étant déléguée aux curateurs, à la coordinatrice et à l'ethnologue, pour ne privilégier plus qu'une présence physique des artistes, élément jugé quant à lui essentiel et central à la promotion de cet art.

Nommer, c'est reconnaître

« For many years we have cried tears because of our talk of identity. If you are called by many names, labelled, and that same person asks you what is your name? or who are you? when you reply truthfully you are seen to be a liar. If I should go on to comment on the direction or research, I would suggest direction of research in finding a name is needed - a correct and suitable name for our peoples. Because [as things stand] now, I don't care what I am called and therefore have no self-esteem. » (Hunter Sixpence, délégué du Kuru Development Trust, 1995 : 34)

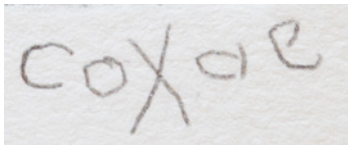
Il restait ensuite à concevoir un flyer pour l'exposition. La rédaction de ce flyer allait mettre en lumière un certain nombre de confusions quant à l'identité des artistes invitées et les difficultés propres à l'usage de noms dont la transcription et la prononciation sortent des cadres de compréhension et de connaissance d'un locuteur francophone. En effet, n'étant restés que quelques jours à l'atelier, Christian et Anne-Laure Dupré, n'étaient au moment de la conception de l'exposition pas encore familiers avec les noms des artistes et surtout n'avaient pas de repères clairs sur le lien entre une personne et ses réalisations.

A cet égard, il faut préciser que les noms d'artistes, c'est-à-dire les noms utilisés dans les signatures, ne sont souvent pas les mêmes que les noms utilisés au quotidien et qu'en plus la lecture d'une signature ne fait pas nécessairement sens par rapport au son entendu. Ainsi, Coex'ae sera probablement lu phonétiquement [Koeksae], alors qu'une fois prononcé ce sera un clique dental, suivi du son [oe] et d'un nouveau clic latéral suivi d'une respiration puis du son [ae]. Ces variations, le changement parfois des signatures et les difficultés inhérentes à la langue naro et à son système d'écriture impliquant des clics et des tonalités ne sont pas sans entraîner régulièrement une certaine confusion. Lors d'une précédente exposition, j'avais, en effet, d'ores et déjà été sollicitée par une commissaire d'exposition m'envoyant une série de portraits intitulés « Is this Bau ? », « Is this Koaba ? », « Is this... ? », accompagnée de ce message :

« I am not sure who these two ladies are, I am missing or failing to ID, Bau, and Koaba and not sure if these two ladies are them. If not them, then I need photos of both those ladies as well.

I'm not sure who Xaga T is or Xare T is either, I have a photo of this man and not sure if he is one or the other. It doesn't help when they change the spellings of their names I suppose! So I am missing those two men as well. »

La difficulté propre à la reconnaissance et à l'identification de noms complètement étrangers en Europe et aux consonances aussi improbables qu'imprononçables allait, dans le cadre de la préparation de l'exposition *Rêves de Kalahari*, amener à brouiller l'identité des artistes. En effet, la coordinatrice et moi-même avons proposé aux curateurs d'inviter Ennie et Sara, utilisant de la sorte les noms occidentaux donnés aux artistes afin de faciliter leur compréhension. Toutefois, ces noms ne correspondent pas aux signatures des deux femmes signant de leur nom naro, respectivement Coex'ae et Qgōcgae. Ils ne correspondent également pas aux noms inscrits dans les passeports reçus par la galerie, étant donné que Coex'ae Bob est enregistrée civilement comme Thamae Buidumelo (Thamae étant le prénom de son père et Buidumelo un prénom d'emprunt setswana) ; Thamae étant par ailleurs le prénom d'un autre artiste, un homme.

Nom complet	=	Coex'ae Bob
Lecture phonétique	=	[kɔɛksae bob]
Prononciation	=	[/oe//'ae bob]
Signature	=	
Nom afrikaans	=	Ennie ou Enni
Nom enregistré dans le passeport	=	Thamae Buidumelo

Le passage récurrent d'un nom à l'autre a suscité un tel méli-mélo qu'à un moment donné les directeurs de la galerie n'étaient plus certains de savoir qui étaient les deux personnes invitées, ni même s'il s'agissait d'hommes ou de femmes. Aussi, après un premier essai reprenant les noms des passeports, les galeristes, par ailleurs dans le doute de qui allait effectivement venir ou pas¹¹⁹, ont finalement pris la décision de retirer les noms du flyer d'exposition pour les remplacer par un plus neutre « deux artistes ». Cette décision a eu pour effet de déplacer l'attention initiale portée sur l'individu-artiste. Un procédé qui a de quoi surprendre lorsque l'on sait l'importance que revêt l'identification individuelle dans le passage à l'art : « Lors de telles opérations, l'important est que les artistes individuels occupent une place proéminente, à la fois dans les média et aussi – au final – au travers d'expositions solo, ce qui sont les conditions *sine qua non* d'une reconnaissance au sein des beaux-arts par une emphase mise sur le talent artistique individuel et sur des chefs-d'œuvre singuliers » (Myers, 2006b : 116).

Le terme « Bushmen » sera repris quant à lui pas moins de neuf fois dans le flyer de l'exposition, mettant en évidence l'importance accordée à ce critère, distinctif et généralisant, comme élément déterminant dans la promotion de cet art. Au terme de cette série de glissements, où l'on est progressivement passé de Coex'ae Bob et Qgõcgae Cao à Bushmen, les deux invitées n'apparaissent plus en leur qualité d'individus, mais en tant que représentantes des "artistes bushmen" et plus généralement des "Bushman" dans leur ensemble.

Ce gommage de l'individualité de l'artiste, pour un générique « artiste bushman », s'est retrouvé ensuite dans les articles de presse consacrés à l'exposition. En effet, dans un seul des trois articles publiés (Bongard, 2014), le nom des deux artistes invitées est précisé. Toutefois, ce sont alors les formes occidentalisées – Sara et Ennie – qui ont été utilisées et non pas leurs noms naro, Coex'ae Bob et Qgõcgae Cao, ou leurs noms d'artistes (Coxae et Qgõcgae). La mention de leurs noms ne procure ainsi pas pour le lecteur les repères adéquats permettant d'identifier un artiste particulier et de les relier ensuite aux réalisations de cet individu. Leur usage reproduit, par ailleurs, involontairement des rapports de domination, en réduisant le nom des artistes à un simple prénom – contrastant avec les noms complets utilisés pour les autres acteurs mentionnés – et en les ramenant à un cadre de prononciation familier à un

¹¹⁹ En raison de l'âge avancé de Coex'ae Bob et de Qgõcgae Cao, il a été compliqué de trouver une assurance voyage qui accepte de les couvrir. Par conséquent, leur venue était encore incertaine au moment de la conception du flyer.

lectorat francophone, mais qui pour le coup manque à reconnaître la spécificité linguistique et l'identité naro des deux artistes.

L'absence du nom des artistes est particulièrement frappante dans le magazine d'art *Accrochages*, magazine mensuel consacré aux expositions d'art en Suisse romande. Alors que les autres expositions présentées dans le numéro mettent en avant la personnalité des artistes exposés, l'article consacré à l'exposition *Rêves de Kalahari* ne mentionne aucun nom d'artiste ("L'art des Bushmen du Botswana", 2014 : 22). Plus que cela, les deux linogravures qui y sont reproduites sont présentées sans le nom de l'artiste, ni précision quant au médium employé, seul le titre – traduit en français, créant ainsi à nouveau une rupture avec l'idée d'un objet particulier avec un nom qui lui est propre¹²⁰ – est indiqué. L'article figure, en outre, dans la rubrique *Des bushmen du Botswana au curieux destin des objets : petites nouvelles du monde de l'art*, aux côtés de deux autres encarts consacrés au Musée d'Ethnographie de Genève et au Museum der Kulturen de Bâle. La position du texte – dans un magazine d'art, mais dans une rubrique consacrée aux objets ethnographiques – retranscrit bien la place à part accordée à ces objets, oscillant entre art et ethnographie, ainsi que le traitement particulier qui est réservé à ce type d'objets, appréhendés en tant que créations ethniques et communautaires, plutôt qu'œuvres individuelles.

¹²⁰ A noter que les titres en anglais ou en italien des œuvres d'autres artistes présentées dans le même numéro n'ont pas été traduits.

Modes de représentation des artistes dans la presse nationale et internationale

Les difficultés rencontrées avec l'usage des noms des artistes se retrouvent de manière plus générale dans bon nombre des articles consacrés au projet d'art. Il est ainsi relativement fréquent de voir les noms des artistes mal orthographiés, induisant parfois des transformations telles que le nom en devient difficilement reconnaissable, comme par exemple Qhaqhoo transformé en Quaaïto dans un article du magazine anglais *Chic* publié en octobre 1994. Dans certains articles de journaux, le nom des artistes est interverti, à l'instar d'un article du *Namibian Weekender* (Paton, 1998) présentant une photographie de Thamae Setshogo avec comme légende « Thamae Kase pose [...] ».

De manière générale, en Europe, l'absence de toute mention quant au nom des artistes est loin d'être une exception, de même que l'absence de toute légende pour les reproductions des œuvres. Au contraire, une large majorité des articles revus (43/68) ne contient aucune indication quant au nom des artistes. De ce point de vue, les articles mettant le plus souvent l'accent sur l'individualité de l'artiste (au travers de la mention de son nom, de photos-portraits voire dans quelques rares cas de propos rapportés) sont ceux qui ont été écrits à propos d'expositions lors desquelles des artistes avaient été invités (par exemple, à l'occasion de la venue de Dada Coe'xae Qgam et de Thamae Setshogo en Suède en 2000 (Carlberg, 2000 ; Nordberg, 2000)). A

l'inverse, au Botswana, les individus sont dans la majorité des cas mis en avant. Seuls 14 articles sur 77 consultés (soit 18%) ne mentionnent aucun nom. Plus d'un quart des articles publiés au Botswana sont par ailleurs consacrés non pas au collectif Kuru Art Project, mais plus spécifiquement à l'un des artistes. A plusieurs reprises, des portraits d'artistes ont été publiés dans diverses revues botswanaises (tels que *The Zebra's Voice*, *Kutlwano*, *Peolwane*, *Marung*, *Sunday Standard*, *The Botswana Guardian* ou *Daily News*). De façon intéressante, alors qu'il ressort régulièrement des discours menés au sein de la sphère artistique du Botswana l'idée que le public international réserve un meilleur accueil à l'art du Kuru, dans les faits, si cet art est comparativement peu acheté par les Batswana, en revanche le statut institutionnel qui lui est accordé s'inscrit quant à lui plus clairement dans une perspective artistique qu'ethnographique.

Cette différence s'explique notamment par le contexte institutionnel dans lequel s'est déroulée l'entrée sur les marchés de l'art du Kuru Art Project. En effet, lorsque le Kuru Art Project a été initié en 1990, la pratique des arts visuels au Botswana était encore, selon les mots du directeur du National Museum and Art Gallery, « *pratiquement inconnue* » au niveau mondial (Williams, 1990 : 37). Malgré l'inauguration du National Museum and Art Gallery (NMAG) en 1968, peu après l'Indépendance, les arts demeuraient un domaine peu investi et généralement perçu comme secondaire face à la nécessité d'un développement économique et social rapide pour sortir le pays

de la pauvreté¹²¹. L'époque était alors marquée par un faible nombre d'artistes, une absence de formation en art proposée au niveau primaire, secondaire et tertiaire, la présence d'une seule institution muséale (le NMAG), et plus généralement un manque de soutien institutionnel et économique pour les arts. Relégué dans les écoles comme un sujet mineur et secondaire, réservé le plus souvent aux élèves en difficulté, l'art n'était au début des années 1990 pas conçu comme une activité sérieuse et encore moins comme une option professionnelle valable (Matome, 2007 ; Mannathoko, 2009: 9) ; la majorité des artistes du Botswana était alors autodidacte ou avait suivi une formation à l'étranger (Williams, 1990 ; Matome, 2007).

Au tournant des années 1990, le développement économique fulgurant du pays et son engagement dans un capitalisme affirmé¹²² transformèrent les rapports entretenus avec les objets artistiques et culturels. Ces derniers ont commencé à être appréciés en tant qu'éléments constitutifs d'une identité nationale et évalués en tant que marchandises dotées d'une valeur monétaire (Williams, 1990 : 37). Sous l'impulsion d'expatriés principalement, les premières infrastructures pour valoriser et promouvoir les arts visuels apparurent durant cette période : la *Botswana Artists Association* (1983) ; la première filière artistique au niveau secondaire, ouverte au Molepolole College of Education (1986) ; *Artists in Botswana*, première compétition d'arts pour artistes adultes (1986) ; *le Thapong International Artists' Workshop* favorisant des rencontres entre artistes locaux et internationaux (1989) ; et Gallery Ann, première galerie d'art privée (1989).

Dès lors, les artistes du KAP allaient bénéficier à la fois de structures émergentes pour accueillir et valoriser l'art et d'une vacance liée à un manque d'artistes locaux. Ces conditions ont favorisé une intégration fulgurante des artistes aux diverses structures institutionnelles existantes sans que cela ne soulève réellement de débats¹²³. Récompensés par deux prix lors de la compétition *Artists in Botswana 1991*¹²⁴, les "nouveaux artistes" allaient incarner au travers des médias botswanais les espoirs non seulement d'un développement artistique original dans le pays, mais aussi de l'émergence d'artistes locaux au rayonnement international : « [Les artistes du Kuru Art Project] représentent une nouvelle affirmation saisissante de la culture San dans les années 1990 et parmi les œuvres-d'art les plus significatives à avoir jamais été produites au Botswana. » (Botswana National

¹²¹ Pour un état des lieux au sujet des arts visuels au Botswana, voir Matome, 2007.

¹²² Au cours des trois décennies qui suivent son indépendance, le Botswana connaît une croissance spectaculaire, passant de l'un des pays les plus pauvres d'Afrique à l'un des plus riches (Shipambe, 2007 : 6).

¹²³ Cette situation contraste fortement avec ce qui a été observé en Australie par rapport à l'art aborigène contemporain dont l'introduction dans les musées et les galeries d'art s'est accompagnée de vifs débats quant au statut de ces objets. Les peintures acryliques de Papunya Tula dans le centre de l'Australie ont ainsi dû attendre près de dix ans pour qu'un processus de légitimation commence avec l'achat en 1980 d'une première peinture par l'*Australian National Gallery* de Canberra, puis l'achat successif par la *South Australian National Gallery* d'une autre peinture qui sera incluse pour la première fois dans une exposition sur l'art contemporain australien (Myers, 2002 : 193).

¹²⁴ Thamae Setshogo a reçu pour sa linogravure *Untitled* le prix de *Most promising young artist* et Dada Coex'ae Qgam, le prix de distinction dans la catégorie arts graphiques pour sa linogravure peinte à la main, *Untitled*.

Museum, 1991: 3). Sans formation artistique, les artistes du KAP allaient répondre à une recherche d'un art qui soit "un véritable art africain", et non pas une production issue des canons des écoles d'art occidentales : « Au Botswana, nous sommes encore à la recherche d'un rôle pour l'art. De ce point de vue, l'art du Kuru a joué un rôle essentiel en ce qu'il est venu avec une esthétique différente, une autre manière d'appliquer la peinture. Ce n'est pas une production scolaire » (Philippe Segola, directeur de la Division des arts visuels et conservateur du NMAG (2000-2011), juillet 2013).

Il faut bien se rendre compte de l'exceptionnalité de ces commentaires dans le Botswana du début des années 1990. En effet, même si, d'un certain point de vue, les qualités esthétiques et individuelles ainsi que l'ancrage national de cet art étaient au début des années 1990 plus sûrs à penser que leur dimension "bushman" – spécificité ethnique devenue alors le centre d'enjeux politiques sans précédent dans le pays (Saugestad, 2001) – le fait qu'une production artistique réalisée par des Basarwa sans formation, venant de la région la plus pauvre du Botswana et d'un milieu rural, soit tout à coup reconnue en tant qu'art et que son succès soit relayé dans les médias comme un exemple à suivre pour le développement artistique et économique du pays constituait un événement unique. « Est-ce que quiconque avait jamais pensé que des Basarwa illettrés représenteraient le Botswana, et même l'Afrique, avec un art d'un tel niveau ? » écrivait à cet égard le coordinateur du KDT en 1993 (Le Roux, 1993 : 6). Soudain, des objets fabriqués par des Basarwa étaient à même de symboliser un potentiel encore peu développé et dont l'importance pour une nation en construction commençait alors à se faire sentir : l'affirmation d'un art contemporain botswanais comme marqueur d'une identité nationale et comme ressource économique.

Seul collectif d'artistes actifs botswana au début des années 1990, le Kuru Art Project allait être soutenu et mis en avant par le NMAG comme exemple d'un « développement artistique au niveau local » favorisant l'émergence de « talents issus de toutes les régions du pays » (Williams, 1991b : 1). D'emblée exposées selon les standards propres aux mondes de l'art (murs blancs, sans explications ou commentaires), l'identité ethnique voire la valeur ethnographique apparaissent alors avoir été des éléments secondaires dans la médiation de ces objets. Si les expositions ne furent pas dénuées de marqueurs ethniques, notamment au travers des titres donnés aux expositions, ces derniers n'ont pas été traités comme des éléments centraux. Ainsi, lorsque Thamae Setshogo fut récompensé en 1991 lors de la compétition *Artists in Botswana*, ce fut l'apport de son œuvre dans le champ de l'art contemporain africain, et non pas son identité ethnique qui fut soulignée dans les revues de presse : « Pour moi, la star de l'exposition est Thamai Setshogo qui a reçu le prix du jeune artiste le plus prometteur. [...] Cet artiste de D'kar dans le district de Ghanzi est à même d'amener le Botswana sur le devant de la scène du monde de l'art africain du 21^{ème} siècle. » (Mason, 1991 : 19).

Alors qu'à la même période, les mouvements politiques san émergents peinaient à se faire reconnaître (Saugestad, 2001 : 175-190) et que l'affirmation de particularités ethniques était dénoncée comme une mise en danger de l'unité nationale, les peintures et les gravures du Kuru Art Project allaient ouvrir un espace dans lequel intérêts nationaux et particularités culturelles allaient pouvoir se rencontrer. La reconnaissance et l'intégration des peintures et gravures du Kuru Art Project en tant qu'objets d'art allait contribuer à amorcer non seulement une ouverture nouvelle à une forme "d'expression culturelle san", mais aussi à l'émergence de l'idée que des artistes d'origine naro puissent participer d'une identité nationale et même éventuellement servir d'« excellents ambassadeurs pour le Botswana » (Gron, 1995) à l'étranger. A cet égard, la sélection en 1996 par la British Airways d'une peinture de Cg'ose Ntc'õxo pour la reproduire sur huit avions de ligne a incarné la nouvelle visibilité et la mobilité de ces images, tout en validant leur importance artistique et leur pouvoir représentatif pour les San et le Botswana. Le succès de Cg'ose Ntc'õxo a été salué dans un article du *Botswana Guardian* ("Flying high with Ntcox'o", 1997) comme une opportunité d'apporter « une immense publicité pour le peu connu Botswana », « d'attirer l'attention sur le sort des communautés marginalisées des Basarwa » et « de changer les attitudes envers l'art local en général ». L'ensemble de ces facteurs a favorisé une intégration rapide de ces objets en tant qu'objets d'art dans les diverses institutions existantes et un procédé de singularisation des artistes, mis en avant pour leurs qualités individuelles et pour un style lié au collectif Kuru plus que pour des caractéristiques collectives et ethniques.

En Europe, l'entrée en 1993 de l'art san contemporain sur les marchés de l'art s'est déroulée dans un contexte institutionnel et politique tout autre. La réception de ces objets a, en effet, été initialement liée aux divers forums politiques et manifestations organisés dans le cadre de l'Année (1993), puis de la Décennie internationale des Peuples autochtones (1995-2004). L'attention internationale portée à cette occasion à la question des peuples indigènes dans le monde favorisa une intégration rapide des œuvres du KAP, avec l'organisation en l'espace de douze années de cinquante-six expositions, dans dix pays¹²⁵. Toutefois, le contexte politique lié à ces événements allait donner une coloration particulière aux peintures et gravures, appréhendées non pas tant pour leur qualité esthétique, mais principalement en tant que « voix des San » et comme medium à même de sensibiliser le public européen à la question san. L'implication d'acteurs humanitaires et/ou activistes, tels que Survival International (sponsor des expositions *Mongongo - Paintings and Works on Paper of the African Bushmen*, Rebecca Hossack Gallery (Londres, 1993) ; *!Kung - Contemporary African Bushman Art*, Barbican Centre (Londres, 1994) ; *Spirit of the San: Contemporary Art of the San people of Southern Africa*, October Gallery (Londres, 2001)), SNV et HIVOS (sponsors de l'exposition *De terugkeer van de*

¹²⁵ Les Pays-Bas, la Grande-Bretagne, la Norvège, la Suède, la Finlande, la Pologne, le Danemark, l'Allemagne, la Macédoine et la Suisse.

maan, *Bushmen-kunst uit de Kalahari*, Volkenkunde Museum (Rotterdam, 1993)) ou encore le Kalahari Support Group (principal sponsor et organisateur d'expositions aux Pays-Bas depuis 1993 jusqu'à aujourd'hui) contribua également à donner une dimension politique à ces expositions.

Dès lors, les artistes du Kuru Art Project ont été principalement appréhendés en tant que "porteurs de messages", emblèmes des luttes et représentants des intérêts "du peuple autochtone san". Les peintures et les gravures contemporaines allaient quant à elles être principalement présentées comme une production collective et indigène, résultant d'un processus historique de marginalisation et de dépossession des terres. Plusieurs articles parus à l'occasion de deux expositions à Londres en 1993 et 1994 financées par Survival International mettent en avant non pas l'individualité des artistes mais un collectif engagé politiquement : « l'exposition illustre comment les Bushmen ont découvert une nouvelle sensibilité culturelle ainsi qu'une nouvelle voix au travers de leur art » (*Bushman art at the Barbican*, 1994) ou encore « au travers de leur art, ils [les Bushmen] espèrent être reconnus en tant que peuple avec des droits et une citoyenneté » (Ifill, 1993).

L'intégration des peintures et des gravures aux marchés de l'art européens est ainsi passée par le fait de leur attribuer une portée politique, identitaire et culturelle et de les rattacher non pas uniquement à des individus, mais plus largement aux *San*. Plus que les qualités esthétiques des objets, l'emphase a été placée sur ce qu'ils pouvaient venir dire ou témoigner du vécu actuel et passé des "populations san". Cette promotion des objets et de leurs auteurs en tant que représentants des *San* dans leur ensemble participaient d'une démarche plus générale initiée notamment par le Kuru Development Trust et First People of the Kalahari, visant à mettre en avant une "identité culturelle san" comme moyen d'affirmer une unité à des fins politiques. Néanmoins, tout en facilitant la réception de ces objets et en attirant l'attention sur les conditions de vie des "San", cette emphase sur le pouvoir de représentation des peintures et des gravures allait en même temps maintenir une forme d'indistinction du regard porté sur ces objets, appréhendés comme un produit collectif "san", indépendamment des différences intergroupes et interindividuelles. Alors que les peintures et gravures ont été largement promues en Europe comme une « nouvelle voix des San », cette voix a été pensée principalement en terme collectif et ethnique. En ce sens, même si les œuvres sont signées et les noms des artistes (voire même les biographies) présentes dans les expositions, la médiation de ces objets en Europe poursuit d'une certaine manière une forme d'« aveuglement à l'individualité et à la créativité » (Berlo, 1999 : 183 ; voir aussi Morphy, 1995 : 235), les objets étant pensés comme une catégorie d'artefacts ("art Bushman") plutôt que comme la création singulière d'un individu particulier.

Performance

Dans son ensemble, l'exposition *Rêves de Kalahari* adopta un dispositif de présentation résolument moderniste. Les peintures et les impressions furent présentées sans explication. Aucun cartel informatif ni aucune légende n'accompagna les œuvres, seul un numéro fut affiché en dessous de l'objet pour renvoyer à la liste des prix disponibles à l'entrée de la galerie. A l'exception du court-métrage réalisé par Anne-Laure Lambert Dupré et diffusé au sous-sol de l'exposition, dans un espace à part des œuvres, aucun élément de médiation susceptible de venir divertir le regard de l'expérience visuelle ne fut montré.



Coex'ae Bob et Qgöcgae Cao étaient présentes lors du vernissage, puis par intermittence les jours suivants, pour assurer la démonstration d'artisanat et pour rencontrer le public. Mais, au final, leur présence a donné lieu à relativement peu d'interactions, en raison des difficultés, voire impossibilités, de communication. Comme cela a été observé à plusieurs reprises dans d'autres contextes¹²⁶, malgré la présence des artistes, les possibilités de se représenter et d'interagir directement avec le public ont été au final limitées, et dépendaient dans une large

¹²⁶ Voir notamment l'analyse de Mathias Guenther (1995) sur les effets et limites de la présence d'artistes de D'kar et de Schmidtsdrift à l'occasion d'un symposium organisé en marge de l'exposition *People, Politics and Power* (Johannesburg Art Gallery, 1994), ainsi que les observations proposées par Laura Fisher (2012b : 261) sur le statut marginal des discours des artistes aborigènes issus de zones périphériques et rurales au sein des débats artistiques.

mesure d'une médiation externe, en l'occurrence assurée par Maude Brown, moi-même et dans une moindre mesure par les commissaires d'exposition. Dans cette configuration, la participation de Coex'ae Bob et de Qgõcgae Cao à l'événement a été pour l'essentiel une participation marginale et silencieuse. Ceci s'est retranscrit lors du vernissage par un retrait des deux artistes dans une salle connexe, délégrant ainsi le soin de leur représentation aux intermédiaires.

Cette présence-absence des deux artistes allait en retour susciter des perceptions contrastées de l'événement. Du côté du public, si pour certains la présence physique des deux "artistes bushman" apportaient les signes d'authentification de l'origine "bushman" des objets, pour d'autres, cette présence a généré interrogations et malaise. A cet égard, la démonstration d'artisanat n'a pas manqué d'attirer l'attention – notamment de plusieurs ethnologues, critiques à l'égard de ce genre de mise en scène d'une différence culturelle.



La présence de Coex'ae Bob et de Qgõcgae Cao, assises sur une couverture posée au sol dans l'espace supérieur de la galerie et montrant les techniques de fabrication de bijoux en œufs d'autruche à des enfants, a été rapprochée à deux reprises par des collègues anthropologues à l'expérience des « zoos humains » et des « foires internationales », dispositifs dans lesquels le

corps de l'autre est mis en scène pour l'œil occidental. La présence silencieuse de ces deux artistes, accompagnée parfois de commentaires ou d'explications par Maude Brown et Anne-Laure Lambert Dupré, était de ce point de vue appréhendée comme une nouvelle forme d'objectification de l'Autre, réifié en symbole d'une "bushmanité", et non pas comme une opportunité d'échange avec des alter-ego capables de s'exprimer sur leur art.

Dans ce cas précis, ce malaise est resté au niveau d'échanges informels et n'a pas été diffusé plus loin dans l'espace public. Toutefois, ce genre de configuration avait déjà auparavant, lors d'autres expositions en Norvège et en Suède, soulevé des réactions vives, notamment dans les médias. La présence silencieuse des artistes aux côtés des représentants de l'ONG et du projet d'art, tenant alors le rôle de porte-parole, de traducteurs-rices, et garant-e-s du "bon" déroulement du séjour avait été fortement critiquée et le rôle des médiateurs assimilé à du paternalisme (Maude Brown, comm. pers., 26.03.2015).

Du point de vue des médiateurs, ce type de configuration est également délicat étant donné qu'ils se retrouvent à devoir tenter de concilier les attentes du public en terme de sens avec des discours souvent laconiques ou alors se situant hors des cadres de compréhension du public. Chargés de représenter le projet d'art et les artistes, ils sont en même temps soupçonnés, de part ce rôle-même de porte-parole, de maintenir une forme de domination par le discours. Un rôle qui soulève nécessairement des interrogations inhérentes aux politiques de la représentation ainsi qu'à l'authenticité de l'œuvre :

"I remember the time we travelled together with Dada and Thamae Sethsogo to Sweden, there were many people trying to ask a lot of questions about their art, their techniques and their living conditions. And, well, Dada was laughing a lot at all these questions. But then it raised the question of how independent the artistes are, who direct them and who is telling them what to do." (Maude Brown, 03.12.13)

Lors du vernissage, j'ai fait moi-même l'expérience des tensions induites par le travail de médiation à l'intersection d'attentes et d'intérêts variés et parfois contradictoires. Chargée de traduire le discours d'ouverture des deux artistes, je me suis retrouvée en porte-à-faux entre d'un côté la volonté de donner à entendre leur voix – en traduisant leur discours le plus fidèlement possible, selon mes compétences linguistiques – et de l'autre le souci de retranscrire au plus près les intentionnalités des deux artistes. De fait, au moment de traduire, j'ai été confrontée à un décalage entre les objectifs explicites des deux femmes « *nous avons effectué tout ce trajet depuis le Botswana pour vendre notre art* » (Qgõcgae Cao, 07.11.2014),

et la forme de leurs discours susceptible de provoquer un effet inverse à celui escompté. En effet, comment traduire le triple « *Aidez-moi* » scandé par Coex'ae Bob au terme d'un discours dépeignant ses difficultés économiques, en conservant l'idée de la nécessité de cet art pour survivre, sans générer pour autant un sentiment humanitaire, voire misérabiliste, qui risquerait d'aller à l'encontre de l'appréhension de leurs productions en tant qu'objet d'art ? En l'occurrence, j'avais opté pour une traduction euphémique, solution qui reste fidèle aux objectifs de Coex'ae Bob, sans toutefois confronter directement le spectateur à la réalité autre et perturbante narrée par Coex'ae Bob. Le choix d'atténuer la dimension résolument économique du discours de Coex'ae Bob avait ainsi pour but de respecter les intentions – économiques – de Coex'ae Bob en adaptant les formes de son discours, mais en même temps ce choix a eu pour effet de laisser le spectateur dans un certain confort esthétique, conforme aux attendus des mondes de l'art, mais en décalage avec les paramètres socio-économiques dans lesquels il est produit et que Coex'ae Bob avait alors décidé de rendre visibles.

A un autre niveau, le décalage entre les attentes ou préconception du public et l'expression des deux artistes a également été visible au second jour de l'exposition. Coex'ae Bob et Qgōcgae Cao avaient alors été invitées à venir à la galerie pour échanger autour de leur art avec le public. Toutes deux assises sur des chaises à côté de la réception, elles ont été sollicitées à un moment donné par un visiteur désireux de les prendre en photo. D'un geste de la main, Coex'ae Bob lui signifia que pour cela il devait payer. Le visiteur chercha un instant du regard de l'aide de la part des galeristes, mais sans réponse, il donna finalement une pièce de 2.- CHF à Coex'ae Bob et prit sa photo. Du point de vue de Coex'ae Bob, cette demande s'inscrivait dans une tentative de contrôle sur son image, qui fait sens au sein d'un contexte plus général de rapports asymétriques à la photographie, le plus souvent associée à l'activité touristique et par conséquent à une mise en scène de soi pour un regard extérieur. Mais dans une galerie d'art en Suisse, aux côtés de peintures et de gravures vendues entre 800.- CHF et 2000.- CHF, cette demande de Coex'ae Bob induit un malaise, un décalage, puisqu'elle renvoie le visiteur à une position de spectateur-touriste, curieux du (et payant pour le) spectacle de l'Autre, tout en mettant, par ailleurs également, en évidence les nécessités économiques et les rapports asymétriques qui structurent la relation entre les acheteurs et les artistes.

Se représenter

Si la question de la représentation – qui est représenté ? qui représente qui ? et par quels moyens ? – se doit d’être posée et problématisée, il faut en revanche également s’interroger sur les « intérêts croisés » (Myers, 2002 : 260) qui structurent ce genre d’événements. En effet, tout en visant à dénoncer des inégalités dans les politiques de la représentation, parler de zoos humains, de paternalisme ou de colonialisme renvoie également, d’une certaine manière, les artistes dans une position de "victimes passives", sans prendre en considération la part d’intentionnalité et d’intérêts que les artistes projettent et investissent dans ces événements. De fait, l’une des ambiguïtés de ces performances culturelles conçues pour un public externe est que le plus souvent elles ne mobilisent pas uniquement des représentations imposées « d’en-haut » (voir à ce sujet Robins, 2000 et 2001a). Les artistes, ou les autres participants, sont également partie prenante de cette production culturelle.

A cet égard, il convient de dire quelques mots sur le court-métrage réalisé à D’kar par Anne-Laure Lambert Dupré et diffusé dans l’exposition. Lors de la réalisation de ce film, Anne-Laure Lambert Dupré avait fait le choix de ne pas interviewer les artistes, mais de les filmer dans leur quotidien à l’atelier. Le tournage du film s’est, par conséquent, fait en l’absence de traducteur. Par ailleurs, souhaitant saisir le quotidien, la réalisatrice a limité au maximum son intervention. Elle a posé la caméra à quelques endroits et a laissé filmer sans donner de direction aux six artistes présentes (Cgoma Simon, Coex’ae Bob, Qgõcgae Cao, X’aga Tcuixgao, Kg’akg’am Tshabu et Ncaote Thama). Laissées libres de se représenter comme elles le souhaitaient, les six femmes ont alors improvisé à plusieurs reprises des chants et des danses devant la caméra.

Ce choix de représentation n’est pas véritablement étonnant. En effet, les performances musicales et dansées ont, historiquement et jusqu’à aujourd’hui, occupé une place particulière dans la promotion de l’art du Kuru. Depuis les débuts du projet d’art, la présentation des œuvres du Kuru Art Project ont régulièrement été associées à une forme ou une autre de performance culturelle, bon nombre d’inaugurations en présence des artistes s’étant déroulé au rythme des chants et/ou des danses. En ce sens, pour les artistes, montrer des danses relève d’une habitude représentationnelle visant à répondre à des attentes supposées du public, sur la base d’expériences antécédentes. Plusieurs des artistes¹²⁷ ont d’ailleurs l’habitude de performer des danses pour des touristes, notamment dans le parc animalier de Dqãe Qare,

¹²⁷ Xgaiga Qhomatcã, Ncgabe Tãse, Qgam Khãnx’a, Gamnqoa Kukama, Bau Cukuri ainsi que Dada Coex’ae Qgam et Cg’ose Ntc’õxo.

également géré par le Kuru Development Trust. Et plusieurs d'entre eux font ou ont fait partie du Naro Giraffe Group, principal groupe de danses de D'kar, performant lors de manifestations telles que le Kuru Dance Festival ou à l'occasion des concours culturels régionaux et nationaux organisés par le Ministère de la Jeunesse du Sport et de la Culture.

Il faut également préciser que les actions du Kuru Development Trust, ainsi que d'autres organisations san du Botswana, à l'instar de First People of the Kalahari ou Tëemase, ont contribué à faire de la renaissance culturelle d'une "tradition bushman" un enjeu identitaire central : « *Cette culture [cau, littéralement manière de faire, habitude] est à présent éteinte. C'est pourquoi nous avons créé cette nouvelle organisation, Tëemase, avec pour but de protéger et de conserver notre culture. Nous avons fondé Tëemase pour que chaque groupe ethnique [qhàò] puisse avoir la maîtrise de sa propre culture, et ne pas la laisser aux mains d'autres personnes comme c'est le cas aujourd'hui, où ce sont les autres qui utilisent notre culture. [...] Tout est enjeu de culture.* » (Xgaiga Qhomatcã, 29.08.2013). Performer publiquement des danses est ainsi un moyen à la fois d'affirmer une identité propre et distincte et de capitaliser sur cette "culture", appréhendée comme une propriété ou un bien à protéger de l'usage d'autrui. Aussi gains économiques, enjeux identitaires et luttes politiques ont été et sont encore dans une large mesure aujourd'hui liés à la performance d'une "bushmanité". Incarner une "bushmanité", même si cela passe pas la reprise d'un imaginaire occidental laissant une large part à une vision essentialiste et stéréotypée de ces populations, est alors un moyen de reproduire également les chances d'une reconnaissance et d'une réussite.

Toutefois, du point de vue de Coex'ae Bob et de Qgõcgae Cao et contrairement aux perceptions que le public a pu avoir de leur présence, les raisons et les motivations de leur venue à l'exposition n'a pas été appréhendée en ces termes-là. Même si pour chacune il était évident que leur présence physique sur place jouait un rôle important dans la promotion de leur art : « *C'était une très bonne chose de pouvoir aller en Suisse, pour aider à vendre notre art.* » (Coex'ae Bob, 20.03.2015), cette présence physique n'a pas été appréhendée comme une manière de représenter une "identité bushman", mais comme une opportunité de se faire voir et entendre par le public suisse : « *C'était pour moi important de pouvoir parler directement et que les gens puissent entendre ma voix et me voir. Même si je ne pouvais pas comprendre tout ce qu'ils disaient, tu arrivais à traduire certaines choses, d'autres pas, mais dans tous les cas nous pouvions voir qu'ils nous appréciaient. Nous étions libres, tout était possible.* » (Qgõcgae Cao, 14.04.15).

Dans cette perspective, la possibilité d'un échange – aussi limité soit-il – avec le public a été investi comme une manière de rendre conscients les gens du contexte socio-économique dans lequel elles vivent et des difficultés auxquelles elles sont confrontées. Le discours de Coex'ae Bob, lors du vernissage, avait ainsi pour but d'attirer l'attention du public, non pas sur leurs traditions culturelles, dont elle n'a pas parlé, mais sur l'importance de l'art comme moyen de survie et sur la nécessité à vendre de l'art pour pouvoir vivre.



D'autre part, en terme de reconnaissance, il s'agissait pour Coex'ae Bob et Qgõcgae Cao de parvenir à se faire reconnaître, non pas en leur qualité de "Bushmen", mais en tant qu'individu : *« Je veux être vue comme n'importe quelle personne. Je suis seulement quelqu'un à la recherche de la vie. Je veux être reconnue pour ce que je suis et pour ce que je fais. »* (Qgõcgae Cao, 07.11.14). La possibilité d'un contact direct avec le public a été alors investie comme un moyen de déconstruire une vision essentialisée, pour au contraire, au travers d'une situation de co-présence dans un même espace-temps, de se faire reconnaître comme alter-ego.

Les enjeux de la médiation

L'articulation entre une préconception des attentes du public et les contraintes inhérentes à la nécessité de faire voir cet art ont ainsi dans un premier temps amené les galeristes à progressivement réduire la complexité et la diversité de leurs discours à quelques éléments clés, perçus comme recevables par un large public. La succession des événements survenus autour de la préparation de l'exposition *Rêves de Kalahari* et les décisions que cela a entraîné (le choix du titre, l'absence de traducteurs, l'occultation des noms des artistes) a conduit au final à la construction d'une image partiellement essentialisée, décontextualisée et impersonnelle de "l'artiste Bushman", rendant possible le glissement progressif de la mention de Coex'ae Bob, à celle d'artiste du Kuru Art Project, puis d'artiste Bushman. Ce alors même qu'en parallèle est maintenu un discours destiné à s'extraire de toutes considérations ethnographiques pour se focaliser uniquement sur l'attrait esthétique des toiles.

Cette ambiguïté n'est pourtant pas propre aux galeristes, mais se situe dans la définition même de l'atelier, qui s'est construit sur la double affirmation d'être de l'art et d'être San, fondant ainsi sémantiquement son identité et ses valeurs sur un rattachement à une démarche artistique bien identifiée en Occident – l'art contemporain – et sur l'appartenance culturelle, voire ethnique, des œuvres. Toutefois, plutôt qu'une référence directe au paradigme de l'art contemporain, on peut se demander dans quelle mesure le terme contemporain ne vise pas ici surtout à affirmer la co-temporaneité de ces productions, au sens défini par Johannes Fabian (2002 [1983] : 31), afin justement de démarquer ces objets et leurs auteurs d'une vision primitiviste et à en faire des acteurs à part entière des réalités présentes.

Paradoxalement, l'emphase portée sur la "Bushmanité" des œuvres et des artistes, tant par les galeristes et les journalistes que par le Kuru Art Project, tend tout à la fois à favoriser la visibilité des toiles et à mettre à mal leur statut d'objets d'art, en allant à l'encontre des valeurs propres aux mondes de l'art – notamment le régime de singularité. Plus que cela, cette emphase contribue à maintenir une vision exotique de ces productions qui les place dans un lieu à part et ainsi manque justement peut-être de les faire reconnaître pleinement comme contemporaines.

Si à l'instar des objectifs de *La Distillerie : Switzerland*, la rencontre et les échanges avec d'autres cultures sont devenus depuis plusieurs années un rôle de plus en plus souvent mis en avant par les musées (voir à ce sujet Bennett, 2006 : 59), ce qui ressort de l'analyse proposée ici est qu'au final la présentation de ces objets se déroule essentiellement à l'intérieur des

cadres conceptuels et des systèmes de valeurs définis depuis l'Occident. Dans cette perspective, on peut se demander à la suite de James Clifford (1988 : 213) dans quelle mesure l'exposition des peintures et des gravures du Kuru Art Project selon les standards propres aux mondes de l'art moderne – dispositifs neutres, destinés à une contemplation esthétique de l'objet – n'est pas problématique, en ce que ce mode de présentation non seulement conserve le spectateur dans un certain confort esthétique, mais tend également à le conforter dans ses représentations, plutôt qu'à le confronter aux sens que peuvent recouvrir la réalisation de ces objets pour les artistes de D'kar.

En ce sens, malgré les limites traductionnelles rencontrées et leur relatif silence, la présence de Coex'ae Bob et de Qgõcgae Cao lors de l'événement a fait une différence. En effet, même si, dans le choix de privilégier une présence physique à la possibilité d'une expression verbale, les deux artistes ont été, dans une certaine mesure, confinées à un rôle de représentation stéréotypé des "artistes bushmen", en même temps leur présence physique fit que tout à coup "Bushman" ou "San" ne pouvaient plus être des simples concepts abstraits, nécessairement inadéquats, mais se faisaient éclipser par les noms propres, les visages, les voix et l'expression de celles qui étaient présentes. A cet égard, en induisant un certain malaise, les décalages représentationnels ont permis de venir rompre avec une image largement fantasmée "du Bushman" afin non seulement de la remplacer par des individus précis, mais aussi de replacer ces personnes et le public suisse dans un temps et un espace commun.

VI. Le Portrait d'Ennie – Coex'ae Bob

Note préliminaire sur la forme

Généralisation, simplification, domestication, essentialisation, purification. Au fil des propos analysés, il ressort que les multiples médiations nécessaires à l'émergence et à l'institutionnalisation d'un art *san* contemporain ont tout à la fois le pouvoir de porter les artistes à la connaissance du public et d'amorcer de la sorte un processus de reconnaissance et en même temps pour effet *d'invisibiliser* partiellement les voix de leurs auteurs. De l'analyse des procédés d'artification, il apparaît en effet que la réalisation et la vente de peintures et de gravures a donné lieu à une reconnaissance partielle. Les voix des artistes du Kuru Art Project apparaissent au final ni absolument visibles, ni absolument invisibles, les artistes étant pris au sein de dispositifs discursifs et visuels, où ils occupent la place centrale, mais où leurs voix tendent à s'effacer. Alors qu'il est attendu des artistes qu'ils s'expriment – l'art doit être le lieu d'une expression sincère – leurs voix demeurent bien souvent inaudibles que ce soit en raison de leur forme non conventionnelle, du fait des procédés de traduction à l'œuvre dans la médiation de cet art, ou encore en raison du désengagement des artistes du discours.

L'analyse des négociations engagées au cours des diverses étapes de l'artification montre bien les difficultés à inclure d'autres conceptions au sein du système de l'art occidental ainsi que les difficultés rencontrés par les artistes pour se faire reconnaître en dehors de schémas attendus. Se faire reconnaître en tant qu'*artiste san contemporain* sur la scène internationale passe ainsi par une série d'opérations de traduction au cours desquels l'objet, détaché du contexte social de production, en vient progressivement à symboliser une image quelque peu standardisée, homogénéisée voire stéréotypée de l'Autre ; un lieu sans danger pour penser la différence.

Si indéniablement ces glissements font partie intégrante du processus d'artification et méritaient à cet égard d'être étudiés afin de comprendre les modalités et les effets du passage à l'art dans un contexte postcolonial marqué par des rapports asymétriques, il paraissait également important de trouver une manière de redéployer les réseaux relationnels et les champs expérientiels qui entourent ces images et qui ne sont sinon pas nécessairement perceptibles ou compris. En parallèle à l'analyse des processus au travers desquels l'art en est venu progressivement à être support, vecteur et acteur d'une image essentialisée des *San*, il semblait également important de trouver les moyens de recomplexifier le contexte social de réalisation de ces objets afin d'explorer ce qui n'est pas donné directement à voir dans l'image, ni à entendre dans les discours qui accompagnent l'image, mais qui tend justement à disparaître.

Le plus délicat n'étant pas de ne rien dire, mais de tenter de dire, il s'agissait dès lors de trouver un mode d'écriture qui puisse non seulement rompre avec une vision collective et culturelle de l'art, pour resituer au contraire l'activité artistique au sein de trajectoires particulières, mais aussi qui soit à même de contourner les limites discursives et d'atténuer les asymétries constatées au cours de ce terrain pour essayer de rendre visibles des formes de connaissances et des expressions qui ne sont sinon pas nécessairement ou totalement perceptibles.

C'est dans le cadre de ces questionnements et sur la base du travail entrepris avec Coex'ae Bob dès 2013 (voir Introduction, p. 37 à 41) qu'a été élaborée ce dernier chapitre dans le but d'expérimenter un autre mode d'expression formelle – le montage – à même de venir redéfinir le rapport entre image, discours et écriture. Le montage a semblé être la forme la plus appropriée pour tout à la fois rendre compte d'objets sans passer par un discours direct sur l'objet, donner une place appropriée aux caractéristiques distinctes et irréductibles du langage et de l'image (Foucault, 1966 : 25 ; Laplantine, 2013 : 15 ; Didi-Huberman, 2014) et tenir compte des enjeux propres à une écriture ethnographique sur l'expression d'autrui dans un contexte postcolonial.

Dans le cadre des réflexions sur l'image et son rapport à l'écrit qui ont accompagné ce travail, il est paru en effet intéressant, si ce n'est nécessaire, d'explorer le statut de l'image dans le texte et de chercher à tirer parti des spécificités de l'image auxquelles le texte ne saurait se substituer. Je pense ici tout particulièrement à la capacité des images (1) à condenser le sens sur une surface plane permettant de saisir d'un seul regard ce qu'il s'y passe (Latour, 1985) ; (2) à ne pas diriger – restreindre – le sens, mais au contraire à maintenir ouvert une polysémie de sens (Barthes, 1964 : 44-45), (3) à restituer un haut niveau de détails (gestes, textures, techniques, objets, couleurs, etc.) qui évite la « généralité du concept » pour se focaliser sur ce qu'il y a de particulier, d'unique (Laplantine, 2007 : 51). Pour autant, il ne s'est pas agi de proposer à proprement parler une *narration visuelle* ou une *ethno-photographie*, dans le sens où il n'y a pas eu de volonté de séparer spatialement l'image du texte pour construire une narration portée uniquement par les images (comme cela a pu être notamment proposé par Achutti, 2004 : 81-83 ; Attané et al., 2004 et 2008 ; Geslin & Baudin, 2016). Au contraire, photographies et textes ont été réfléchis de façon complémentaire. Le sens n'est pas contenu dans le texte dont l'image viendrait illustrer le propos, ni dans la photographie que la légende viendrait dire, mais s'institue dans un dialogue images-textes, où l'un et l'autre maintiennent une narration propre.

Dans cette perspective, la majorité des images n'est pas accompagnée de légendes¹²⁸, pas plus qu'elles ne sont coupées du texte et exposées dans un espace-temps différent. C'est alors non pas le texte (explicatif), mais le *montage* qui donne le sens et devient élément essentiel dans l'articulation des divers matériaux en tant que mise en coprésence d'éléments – de fragments – par ailleurs distincts. Dans cette logique du montage, les matériaux glanés au fil du terrain de recherche sont à même de se retrouver juxtaposés et agencés avec d'autres documents photographiques, issus des archives du Kuru Art Project ou d'autres regards, tels que celui de Julien Monney, mon compagnon, qui, outre une couverture photographique de l'ensemble des peintures et gravures disponibles à l'atelier, a également documenté des actions dans lesquelles j'étais moi-même engagée, apportant ainsi un regard sur mon implication dans les interactions.

Les séquences présentées dans *Le portrait d'Ennie - Coex'ae Bob* ne suivent pas nécessairement un ordre chronologique, une unité de lieu ou encore d'événement ; l'objectif de ce montage n'étant pas, pour reprendre les termes de Walter Benjamin, de « *faire [un] inventaire, mais [de] permettre [à ces documents] d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant.* » [N1a,8] (Benjamin, 1989 : 476). La démarche n'a, en ce sens, pas consisté à construire à partir de, mais à tisser du sens autour, ainsi qu'à jouer – à travailler à partir – de l'hétérogénéité et des discontinuités des matériaux propres à toute ethnographie. Des objets sans rapport direct peuvent se retrouver mis en relation au travers du montage, le paysage ainsi constitué émergeant alors « comme les effets visuels d'une certaine disposition de traces » (Latour, 1985 : 21). Le montage ouvre ainsi la possibilité de présenter en un tout cohérent « des fragments de vie disparates et hétérogènes sans unité de temps, ni de lieu, mais pourtant tous également susceptibles de participer à la trame narrative d'un discours » (Monney, 2015 : 52).

La documentation (écrite et photographique) ainsi réunie n'est par conséquent pas de l'ordre de l'exceptionnel. Elle retraduit plutôt une tentative de rendre compte d'un quotidien, dans ce qu'il a de plus ordinaire, et d'un contexte matériel, social et spatial dans lequel vient s'inscrire l'activité artistique de Coex'ae Bob. La densité de détails présents dans les photographies et dans les citations, tout comme certains décalages qui ressortent de la mise en relation des divers matériaux, visent à rendre compte des discontinuités et des articulations complexes d'idées, d'histoires, d'objets et de personnes qui interagissent et qui ne peuvent qu'imparfaitement être restitués dans le cadre d'une analyse plus générale.

¹²⁸ Pour une critique détaillée de l'usage des légendes en sciences sociales voir : Chaplin, 2006.

Il ne faut bien sûr pas s'y tromper, l'absence de commentaires et d'explications n'est pas une absence d'interprétation et de construction. Il s'agit bel et bien d'un montage, c'est-à-dire de l'élaboration et de la structuration d'une narration qui n'est pas préexistante, mais relève de l'agencement particulier d'éléments travaillés et sélectionnés. En ce sens, le portrait de Coex'ae Bob résulte à la fois d'un processus de sélection par Coex'ae Bob de fragments d'expériences à destination d'autrui (d'une construction d'une représentation de soi) – dont la narration procède d'un dialogue complexe, partiellement structuré par mes attentes et questions (voir p. 39-41) – , de l'exercice de mon propre regard sur Coex'ae Bob et de l'élaboration d'un réseau narratif à partir de ces éléments : « La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit et celui dont il se sert pour exhiber son art. » (Barthes, 1980 : 29).

L'usage du montage s'inscrit également dans une tentative de créer un certain niveau d'équivoque (*indirectness*) et de suggéré (*uncertainty*) (Chaplin, 2006 : 48), qui ne vient pas enfermer le sens dans un "c'est" catégorique, mais vise au contraire à conserver et à faire voir de multiples couches de sens. La mise en série, la juxtaposition, la composition contribuent alors à créer du lien et du sens là où il n'y avait que des instants séparés (Beyer, 2014), et à élaborer un contexte dans lequel peintures, gravures, photographies et textes puissent venir prendre sens (Becker, 2001). Dès lors, l'exercice ne revient pas à montrer une image, puis d'ajouter un commentaire textuel pour lui définir un sens, mais à multiplier les images, à travailler la série, à élaborer le contexte, jusqu'à ce que le discours ne soit plus structuré par l'image ou le texte, mais par un dialogue qui, à l'instar de la définition de l'essai donnée par Adorno (1984 [1958] : 27), « coordonne les éléments plutôt que les subordonner ». La démarche vise alors à repeupler ce qui entoure l'image au moment de sa création, mais qui disparaît au moment de sa mise en circulation ; de la resituer dans un tissu de relations, dans les parcours et les histoires qui accompagnent et conditionnent son émergence dans le but non pas d'expliquer, mais de resituer une compréhension par le biais de ses conditions de réalisation.



Coex'ae Bob, *Untitled*. Huile sur toile. Non daté.

Coex'ae: « Avant de commencer à dessiner, je réfléchis à ce que j'avais l'habitude de faire quand j'étais enfant, à toutes les choses que j'ai faites, aux moments de ma vie qui ont été agréables, à ceux qui ont été difficiles. Mais parfois je me dis que tout cela est ennuyeux, alors je me mets à penser à autre chose, je réfléchis à quand j'étais plus âgée et que je me déplaçais d'un endroit à l'autre avec mes parents.

Et puis je dessine.

Je travaille sur ces souvenirs.

Parfois, je travaille aussi sur la période où je vivais avec mes grands-parents. Puis, je reviens à quand j'étais enfant et je représente les choses que j'ai alors vues. »

9 février 2013





Coex'ae Bob, *Kg'à-kgaràse Birds*, Huile sur toile. 2012. 46 x 61 cm

Coex'ae : « Quand j'étais enfant, j'adorais les oiseaux, j'avais l'habitude d'en prendre sur mon dos et de les emmener avec moi tout le temps, je jouais avec eux. Je les portais comme des bébés, même pendant que je trayais les chèvres. Je les nourrissais avec le lait des chèvres. Il m'arrivait même de pleurer lorsqu'ils mourraient. Encore maintenant j'ai cet amour pour eux.

Tout comme moi, les enfants aiment les oiseaux. Ils aiment jouer avec. Et lorsqu'ils les tuent, ils les font rôtir sur le feu et ils les mangent. Ils aiment les manger. Même nos enfants ici ils les tuent pour les manger. Maintenant on essaie de leur faire cesser ça, car ces oiseaux font aussi partie de notre famille et c'est la raison pour laquelle ils sont toujours ici. »

9 Février 2013



Coex'ae Bob, *Untitled*, Huile sur toile. 2012. 91 x 62 cm



Coex'ae Bob, *Qoa-qoase bird*. Eau-forte. 1998. 16 x 21 cm

Coex'ae: « Un jour, alors que j'étais en train de manger, un petit oiseau vint se percher sur la nourriture. Le pauvre se brûla et mourrut. Je me mis à pleurer: "Mon ami, mon bébé est mort !" Et je pleurais, et pleurais et pleurais. En m'entendant, ma tante accourut et vit ce qui s'était passé.

Elle me dit : "Amène-moi cet oiseau, que je le mange !"

Et je pensais : "Oh ! Mais qu'est-ce qu'elle me dit celle-là ? Elle ne pleure pas pour mon bébé oiseau." »

2 septembre 2013



Coex'ae Bob, *An eland and two birds*. Eau-forte. 1997. 10 x 15 cm

Coex'ae: « Il y a certains types de dessins que je ne sais pas faire. Je continue encore à apprendre.

Les arbres et les oiseaux, ce sont les parties que je connais.

Lorsque je vivais dans le bush, les oiseaux vivaient toujours autour de nous. C'est pour ça que c'est facile pour moi de les dessiner. »

Avril 2015



Coex'ae Bob, *Tree with birds*. Huile sur toile. 2014. 68 x 61 cm





Coex'ae: « Dans le passé, nous étions libres. Il n'y avait pas de Gouvernement. Nous chassions simplement des animaux, nous les mangions et en faisons du biltong¹.

Nous étions libres.

Nous pouvions aller, cueillir des plantes et ensuite juste nous reposer. Il n'y avait pas de Gouvernement pour interdire tout cela.»





Détails de:
Coex'ae Bob, *A woman and donkey*. Huile sur toile. 2011.
69 x 59 cm



Coex'ae Bob, *Women return with food, the men empty handed*.
Huile sur toile. 1996.



Coex'ae Bob, *Women collecting qubuta dcene dcene seeds to plant*.
Huile sur toile. n.d.. 69 x 118 cm

Coex'ae: « On mangeait alors des choses comme qàra [n.d.], dcùrù [*Vangueria sp.*], c'iri [*Vigna dinteri?*], nxam [*Cucumis Kalaharensis*], kãa [*Acanthosicyos naudianus*] et càam [*Tylosema esculentum*]². C'était ce que mes grands-parents me donnaient, pendant que les autres enfants mangeaient de la bonne nourriture.

On avait aussi l'habitude de sécher les ntcãa tcee [*Bauhinia petersiana*] pour les garder ensuite pour la saison sèche. On remplissait aussi les œufs d'autruche avec du miel pour le conserver. La résine était aussi conservée. On conservait tout cela et on n'y touchait pas jusqu'à l'hiver [la saison sèche]. Entre-temps, on se nourrissait d'autres plantes.

On connaissait le sucre, mais on n'avait pas d'argent pour s'en acheter. On conservait aussi les graines de cgùi [*Tylosema esculentum*] et les baies. On avait l'habitude d'écosser les graines de cgùi encore humides et de les mélanger avec du lait. On les cuisinait ensuite pour les manger comme du soft porridge³ ».

5 avril 2015



Nxam [*Cucumis Kalahariensis*]⁴



Coex'ae Bob, *Nxam and cãa*. Collographie. 2011.









Càmm [*Tylosema esculentum*]

Coex'ae: « A l'époque où je vivais avec mes-grands parents, il y avait deux enfants, plus âgés, qui vivaient avec nous. Eux aussi, vivaient avec leurs grands-parents. Ils étaient deux et j'étais seule. On jouait, jouait, jouait. Un jour, parce qu'ils connaissaient *dqubi*, ils essayèrent d'attraper ces fruits pour les manger. Alors j'ai pensé : « Oh, très bien, on mange la même plante. » Mais j'étais en train de cueillir les fruits sur la mauvaise plante. La plante sur laquelle je cueillais avait du lait et ses feuilles étaient plus larges.

J'étais seule, je chantais, chantais et cueillais les fruits. J'en ai mis un à la bouche. Mais ce n'était pas bon. Alors j'ai immédiatement recraché. Et je me suis dit : « Oh ! ces enfants, ils mangent ces fruits immondes et ils disent que c'est bon ! » Et je recrachais.

Alors qu'ils revenaient vers moi, j'ai commencé à leur crier après. Je criais et je les insultais : « Oh ! Vous m'avez fait manger cette immonde plante. » Tsebe ne dit rien, mais son frère me répondit : « Qui t'a dit de manger cette plante ? Tu l'as fait toute seule. Ce n'est pas le bon fruit que tu as mangé. C'est une autre plante. Nous, nous mangeons *dqubi*. » Alors, je n'ai plus rien dit.

A partir de ce jour, j'ai su ce qu'est *dqubi* [*Pentarrhinum insipidum*]⁵. »

5 avril 2015



Coex'ae Bob, *Young man gathering veldfood*. Linogravure. 2015



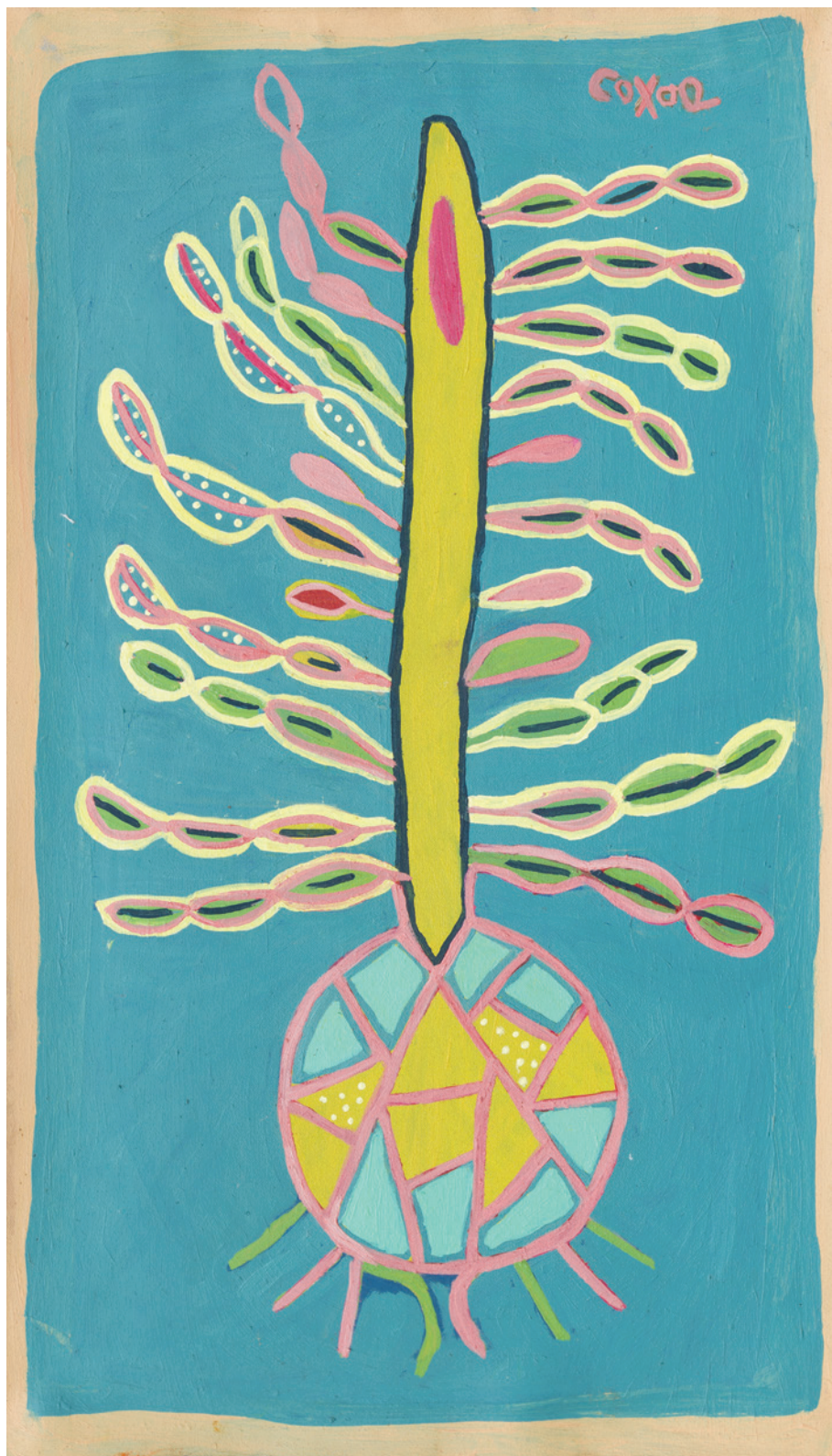
Dina Bob: « Moi, ce que je préfère ce sont les xâne [*Grewia retinervis*], les kg'om [*Grewia sp.*] et les cgùi [*Tylosema esculentum*]. Mais tu sais, ça dépend vraiment de la personne que tu interrogues. Quelqu'un d'autre te dira sûrement quelque chose de différent.

Par exemple ma mère [Coex'ae], ce qu'elle préfère ce sont les plantes du bush. Bien sûr, elle mange de la viande pour avoir de l'énergie et de la graisse.

Mais, pour elle, les fruits du bush, c'est ce qu'il y a de meilleur. Elle veut toujours en manger. Même les fruits, comme les bananes ou les pommes, que tu achètes au magasin, elle les apprécie, mais pour elle, ils ne sont pas aussi bons que ceux du bush. »

Mars 2015





Coex'ae Bob, *Tuber*. Huile sur toile. 2013. 79 x 46 cm



Coex'ae Bob, *Veldfood*. Huile sur toile. 2000. 60 x 90 cm

« Pendant que je vivais avec mes grands-parents, mes parents travaillaient sur les terres de l'actuel parc animalier de Dq̄ae Qare⁶. Je les ai rejoins là-bas. Je pensais alors que j'étais suffisamment grande pour comprendre les choses. Je jouais avec les enfants des Blancs. Je m'occupais de ces enfants, mais la présence de mes grands-parents me manquait. Je me sentais seule. Mes parents étaient là, mais je n'avais pas l'habitude d'être avec eux et j'adorais vivre avec mes grands-parents. Alors quand Dada est partie, je suis partie avec elle et j'ai laissé ces jeunes enfants blancs. Mais, une fois que j'ai été avec mes grands-parents, j'ai changé d'avis et j'ai décidé de retourner vivre avec mes parents sur la ferme.

Depuis, je n'ai jamais plus quitté les Blancs, j'ai toujours vécu avec eux.

Mes seins ont commencé à pousser, pendant que j'étais sur cette ferme. C'est à cette période que mes parents ont décidé de quitter leur travail et d'aller à Nxòàkg'ai⁷ [ferme du côté de Chobokwane]. Puis, de là, nous nous sommes rendus à Xg'áritsàù [le puit du scorpion, ferme au sud-ouest de Ghanzi] pour travailler pour un fermier Boer. Il y avait beaucoup de scorpions sur cette ferme, c'est pour ça qu'on lui donne ce nom.

Là, j'ai atteint ma puberté. J'ai commencé à me faire belle, à me pavaner jusqu'à ce que je rencontre mon mari. Après que Nx̄adom soit née, nous sommes partis ensemble pour la ferme de Tshobo [près de Kuke]. Et de là, on s'est encore déplacé vers la ferme de Dxoabazan. C'est la ferme de Bruno Lemikin, celle qui est le long de la route, mais les Ncoakhoe le surnommait Dxoabazan, qui est le nom d'une mouche qui aime mordre les gens. Plus tard, nous nous sommes de nouveau déplacés et on a trouvé un travail dans la ferme de Koux [le long de la route entre D'kar et Kuke]. Puis de Koux, nous sommes allés dans la ferme de Ben van Stady en direction de Mahata pour travailler [au sud-est de D'kar]. De là, nous sommes partis pour une ferme appelée Makati [proche de D'kar, au Nord], où on a aussi travaillé.

Et de là, nous sommes venus à D'kar et maintenant je vis mes vieux jours à D'kar. »

15 août 2013



Lorsque je suis arrivée pour la première fois à D'kar avec Dcõoki, ma belle-mère, nous avons vu beaucoup de personnes qui préparaient de la bière traditionnelle pour la vendre ensuite. Alors nous avons pensé : « Oh, ok, c'est comme ça que les gens survivent ici ». Mais la vérité était qu'ils le cachaient au pasteur. Mais, nous, nous ne le savions pas, et nous avons commencé simplement à en faire ouvertement. Un jour, un homme blanc vint vers nous. C'était le pasteur et il nous trouva en train de préparer la bière. Il nous harangua : « Qu'est-ce que vous faites à D'kar ? Qui vous a autorisé à venir? » et il prit les pots et en vida le contenu. Les enfants des gens noirs se moquaient de nous : « Regardez notre tante et notre grand-mère ! Regardez comment le pasteur les a traitées ! ».

Ils riaient, riaient, et nous avions honte, alors nous nous taisions. Une fois le pasteur parti, nous avons attendu que les aliments pour préparer la bière soient secs et nous ne les avons pas recouverts avec du sable. Après un moment, je dis à Dcõoki : « C'est sec, pourquoi tu n'y ramasses pas, et tu n'y remets pas dans la marmite, pendant que je vais chercher de l'eau ? »

Pendant que j'allais chercher de l'eau, ma belle-mère commença à récupérer toute la nourriture par terre et à la remettre dans la marmite. Elle ramassait et re-remplissait, ramassait et re-remplissait, ramassait et re-remplissait. Alors que de mon côté j'étais en chemin pour aller chercher l'eau, le pasteur me vit et m'interpela : «Ye, ye, boela ka koa, boela ka koa! [expression setswana signifiant : Retourne de là où tu viens ou Retourne là-bas] Je te dis de partir, mais toi, tu n'arrêtes pas de revenir. »

Mais, alors même qu'il me disait tout cela, je fis la sourde oreille et poursuivis mon chemin pour chercher de l'eau. Et je revins à la maison, versai l'eau dans la marmite et retournai par le même chemin. Peut-être bien que le pasteur désirait alors me battre, mais il se contenta de me regarder faire mes allers-retours, pour remplir et vider mes bidons d'eau.



Et à nouveau, nous avons préparé de la bière et le jour suivant nous avons commencé à la vendre. Une fois que tout fut vendu, je retournai chercher de l'eau.

A nouveau, le pasteur m'interpela : « Qui t'a permis de venir à D'kar et de vendre de la bière ? Qui t'a dit que cet endroit est pour vendre des bières ? Aye ? Dis-moi qui t'a dit que c'est un lieu à bière ici ? Ce n'est pas un endroit pour la bière. Qui donc a osé te dire que tu pouvais venir ici, préparer de la bière et la vendre ? Qui t'a donné le droit de le faire ? ».

Le pasteur une fois parti, nous avons continué. Nous en avons produit, produit, produit, jusqu'à ce qu'on emménage chez Coti [propriétaire fermier avoisinant D'kar], mais Coti nous chassa aussi. Nous avons dû retourner vivre avec les gens qui ne voulaient pas de nous à D'kar. Oh ! C'était la galère. Coti prit notre toit en tôle ondulée et toutes nos affaires, les mit dans sa voiture et nous reconduisit à l'endroit que nous avons déjà quitté une fois.

Aie ! Qu'est-ce que nous courrions alors ! Partout où nous allions, nous courrions. Parfois, nous allions dans le bush, parce que nous n'avions pas peur de ce qui pourrait nous arriver, et nous mangions des teg'au [*Talinum crispatulatum*].

Et à chaque fois que nous entendions une voiture passer en faisant ce bruit « zimzim », nous courrions vers là où on habitait. Nous courrions, courrions, courrions, jusqu'à ce que nous arrivions près de chez nous et alors seulement nous marchions. Et je me souviens que je pensais alors : « Oh, si ce n'était pas pour toi vieille femme [en parlant de sa belle-mère], je serais déjà partie rejoindre mes parents et retournée là où je suis née. Maintenant, je suis ici avec toi et avec le vieil homme. »

Chaque fois, le pasteur essayait de m'empêcher de chercher ou de boire de l'eau. Il disait : « Non, non, non, non ! Personne ne doit boire ici, pars, pars ! ». Mais je continuais à venir chercher de l'eau.



C'était comme si je n'avais pas d'oreilles.

Oh ! Celui-ci, il aurait pu me battre. Je me demande vraiment d'où est-ce qu'il venait, parce qu'il pouvait parler setswana. Comment est-ce possible que quelqu'un puisse être aussi odieux, mais parler setswana ?

Il n'arrêtait pas de crier : "Ye, ye, ye! Tsamayakwa [retourne d'où tu viens], ye boelakakwa [retourne là-bas], boelakakwa." Mais, je continuais chaque jour à emprunter le même chemin et à récolter de l'eau pour l'apporter ensuite à Dcōoki qui préparait les bières. Les Herero venaient alors nous acheter de la bière et nous donnaient de l'argent. [...]

Tôt un matin, le pasteur vint et nous dit : « Vous êtes encore ici ? Vous êtes encore à D'kar ? Vous n'êtes toujours pas parties ? »

Nous lui répondîmes : « Non, nous ne sommes pas parties, nous sommes toujours ici. »

Il nous dit : « Nous vous avons dit de partir, mais vous êtes toujours ici. Voyez, je vais entrer dans votre hutte et y mettre le feu et ce vieil homme va brûler avec la maison. Je vais entrer et brûler ce vieil homme à vous. » Et je rétorquais : « Oui, allez-y, entrez et brûlez-le. C'est le travail que Dieu fait. Nos proches et nos anciens, nous sommes tous venus vivre dans un lieu où les mots de Dieu sont professés et c'est comme ça que Dieu nous brûle. Vous dites que vous voulez nous brûler, alors brûlez-nous. »

Le pasteur et les hommes qui étaient venus nous saisir ne dirent rien. Ils se regardèrent tristement. Mais le pasteur reprit : « Aich ! Regardez la taille de cette carriole [en pointant un char à ânes avec



six roues], toi, tu as beaucoup d'ânes. »

« Non, ce n'est pas ma carriole, elle a quelqu'un d'autre. » je lui dis. Mais le pasteur s'en saisit.

Alors nous sommes restés sans âne et c'était la lutte pour survivre. Je pensais alors : « Maintenant, nous sommes vraiment en difficulté, ils vont avoir de la peine pour nous ». Et ils demandèrent : « Est-ce que vous êtes en difficulté ? » et je dis : « Oui ! nous le sommes ». Alors, ils me dirent d'aller vivre là où résident les gens qui vont à l'église. Et nous y allâmes.

Un peu après, ils me dirent que pour pouvoir rester je devais inscrire mes enfants à l'école et aller à l'église. J'acceptai. [...]

Je suis restée et j'ai commencé à aller à l'église chaque dimanche et Dcōoki me rejoignit. Puis elle cessa de venir, parce qu'elle était maintenant déjà âgée.

Mais j'ai continué à m'y rendre. J'y participais, participais, participais. Et je mangeais le pain [*péré*, l'hostie], je mangeais, je mangeais. Je suis restée, restée, restée, jusqu'à ce qu'ils inscrivent mon nom dans leur livre.

J'ai beaucoup lutté, pour pouvoir rester à D'kar. J'ai lutté. Mais à la fin ils dirent : « Personne ne peut plus rien lui dire à présent. Elle peut rester pour toujours. »

Lorsque mes proches apprirent que j'avais réussi à m'installer à D'kar, ils commencèrent à m'amener leurs enfants "one by one, one by one". Je me mis à cueillir du tcg'aro [*Ziziphus mucronata*] et ils mangèrent du tcg'aro sur le chemin de l'école. Ils en mangeaient sur le chemin de l'école, ils en mangeaient sur le chemin de l'école.

Ils vinrent "one by one" (sic.). Freddyki fut la première à amener ses enfants, puis ce fut le tour de Titas d'amener les siens.

Je devais lutter. Mes chaussures devenaient vieilles, car je devais marcher dans de la terre humide pour cueillir des cgù [*Tylosema esculentum*]. Et j'en cueillais, et cueillais, et cueillais, puis je les cuisais et en donnais aux enfants. Ils revenaient après l'école, mais comme il n'y avait jamais assez de cgù, ils se disputaient.

Un jour, les enfants étaient en train de se disputer. Je les laissais seuls avec ma fille et je me rendis à une autre ferme. Je pris un bidon de 20 litres et unealebasse [*kg'aba*].

J'y allais pour leur demander du lait. Le frère de Dada travaillait là-bas et il remplit tous les récipients avec du lait pour moi. Il remplit, et remplit, et remplit. Je mis laalebasse sur mon dos et pendant que je marchais, le lait faisait "kgoboko, kgoboko" dans mon dos. Durant tout le chemin du retour il faisait "kgoboko, kgoboko".

Je préparais aussi vite que possible ce qu'on m'avait donné. Car j'étais allé là-bas tôt le matin, et maintenant l'école venait de se terminer et je pouvais entendre les cloches sonner pendant que j'étais chez moi en train de préparer la nourriture.

Et ils mangèrent, et mangèrent, et mangèrent. Je dis : "Oh ! Mes chaussures sont abimées maintenant". Mon frère Nqama apporta de nouvelles chaussures pour moi. Je les mis. Et je dis : "Oh, dis-leur maintenant de venir récupérer leurs enfants pour les nourrir, que je puisse enfin me reposer."

5 avril 2015



Coex'ae Bob, *Boots, beetle and unnamed flower*. Lithographie. 2005. 36 x 26 cm





Coex'ae: « Nous sommes de vieilles personnes. Comme nous n'écrivons pas, nous essayons de montrer nos histoires au travers de ces images, même si elles ne sont pas écrites et parfois ne peuvent pas être comprises. Nous racontons nos histoires et celles de nos ancêtres. »

9 février 2013





26 avril 2015

Je vais te raconter une histoire, l'histoire de vieux Chacal et de vieux Porc-épic⁸. Ils avaient un jour été tous deux employés pour creuser un puits. C'était un puits qu'ils creuseaient à la main. Bien qu'ils étaient tous les deux employés pour creuser, Chacal (*ciri*) ne travaillait pas. Seul Porc-épic (*nqoe*) creusait, creusait, creusait et creusait. Il creusa, creusa, creusa, et le soir ils retournèrent à la maison.

Quand ils arrivèrent à la maison, Chacal alla trouver l'homme blanc et lui dit : « Cet homme ne travaille pas. Je suis le seul à travailler. A cause de lui, je travaille beaucoup trop. »

Et l'autre écouta sans rien dire. Ils reçurent de la nourriture pour préparer leur repas. Mais seul Chacal mangea.

Le jour suivant, ils se réveillèrent et retournèrent au travail. La journée se déroula de la même manière que le jour précédent. Chacal était allongé sur le dos et jouait du *dqòmà* [arc musical] et Porc-épic avec sa faim s'éloigna dans le bush. Et il frappa, frappa, frappa. La journée finie, Chacal posa son *dqòmà*, alla dans le trou et se couvrit de terre sur tout le corps.

En sortant, il dit à Porc-épic : « Est-ce que tu cherches à t'éloigner de moi ? Pourquoi me laisses-tu derrière ? », et l'autre lui répondit : « Non ! J'ai fait ma part et tu dois travailler maintenant. » Porc-épic rentra et Chacal continua de se rouler dans la terre, puis le suivit.

Quand ils rejoignirent l'homme blanc [chõo khoe ba], Chacal dit : « J'ai creusé tout seul. Cet homme ne travaille pas. J'ai creusé tout seul. ». Et il dénonça à nouveau Porc-épic. Tout

ce temps, Porc-épic resta silencieux. Une fois la discussion terminée, Vieux Porc-épic alla dire à l'homme blanc : « Si tu crois cet homme, homme blanc, si tu es fâché contre moi, alors attends. Donne-lui de la nourriture. Laisse-nous dormir et aller au travail et viens voir ce qui se passe quand nous travaillons. Je travaillerai, même si j'ai faim, et on verra alors si je ne travaille pas et s'il travaille seul. Suis-nous la prochaine fois que nous allons travailler. Tu devras rester caché pour voir ce qu'il se passe quand nous sommes au puits. »

Ils dormirent et le lendemain quand ils arrivèrent au puits, Porc-épic sauta immédiatement dedans et commença à travailler. Pendant ce temps, Chacal alla sous un arbre et s'allongea sur le dos pour jouer du *dqòmà*. L'homme blanc vint et se cacha derrière un arbre. Il regarda, regarda, regarda. Chacal resta assis jusqu'à ce que l'autre ait terminé. L'homme blanc assis là-bas le regarda. Il regarda, regarda, regarda.

Porc-épic sortit du trou et remit ses vêtements. Et quand il fut sorti du puits, Chacal sauta dedans après avoir déposé son *dqòmà*. Comme ils avaient terminé leur journée, Chacal alla dans le puits et se couvrit le corps de terre. Il dit: « - Eh ! Tu ne m'attends pas ? Tu m'attends toujours d'habitude ! »

- Vraiment ? Est-ce que je t'attends toujours ? D'habitude, tu sautes, puis sors et me rejoins !

- Ah bon ?

- Oui.

L'homme blanc le regardait tout ce temps. Il le vit sauter, se couvrir de terre et sortir. Et après avoir vu tout ceci, l'homme blanc se retira et retourna rapidement chez lui. Chacal arriva plus



tard avec cette terre appliquée sur son corps. Puisqu'il était "the boss", Chacal alla directement voir l'homme blanc et lui dit : « Oh ! Tu ne m'entends pas. Je t'ai dit que je suis le seul à travailler. Seul, j'ai travaillé, travaillé, travaillé. »

Et l'homme blanc lui demanda: « Tu dis que tu es le seul à travailler? »

- Oui, vraiment, je suis le seul à travailler.
- Est-ce que tu m'as vu quand je suis venu vous voir là-bas ?
- Non, je ne t'ai pas vu.
- Mais moi, je t'ai vu ! Porc-épic était dans le trou à creuser pendant que toi tu dormais et jouais du *dqòmà*. J'étais là-bas pendant qu'il creusait, creusait et creusait et je t'ai vu aller dans le trou pour venir ensuite prétendre que tu as travaillé. Tu t'es couvert le corps de terre et maintenant tu me dis que c'est comme ça que tu travailles ?
- Oui, c'est comme ça que je travaille.
- Tu mens. Tu vas voir, ce soir, tu n'auras pas cette nourriture. Tu me dis que tu es le seul à travailler, mais aujourd'hui tu ne mangeras pas. Allez viens. Je vais te donner ton repas.

Ce n'était pas de la bonne nourriture, seulement de la farine de maïs. L'homme blanc pris sa *nqabà* [canne], tint Chacal par le bras et commença à le battre, battre, battre.

Et Chacal criait : « Aie, aie, ne me frappe pas, ne me frappe pas, ne me frappe pas ! ». Et l'autre le battait, le battait et lui dit : « Ne reviens plus jamais travailler ici ! Porc-épic reste, mais toi tu t'en vas chercher du travail ailleurs. »

Et il le chassa et donna la nourriture à Porc-épic. Chacal s'enfuit et parce qu'il a toujours été chanceux, trouva bientôt un emploi auprès d'un autre fermier.

« Est-ce que tu cherches un travail ? » demanda le fermier.

« Oui » répondit Chacal.

- Quel est ton nom ?
- Je m'appelle Naaigoukom [en Afrikaans l'expression gougou naai, gou gou kom signifie "fais l'amour rapidement, viens rapidement"].
- Ah bon ? Est-ce que c'est possible de se nommer ainsi ?
- Oui, c'est mon nom.
- Comment se fait-il que tu portes un tel nom ?
- Je ne sais pas, c'est comme ça que les gens m'appellent.

Comme Chacal voulait séduire la femme du fermier, il vint travailler le jour suivant. Il travaillait, travaillait, lorsque l'homme blanc lui demanda d'aller chercher une clé à molette : « Va, dis à ma femme de te donner une clé à molette et rapporte-la-moi. Dépêche-toi ! ». A peine Chacal

parti que déjà l'homme blanc s'impatientait et commençait à appeler : « Naaigoukom ».

Chacal dit à l'épouse du fermier : « Est-ce tu entends ce qu'il dit ? Il dit que nous devons faire l'amour et qu'ensuite je revienne vers lui. »

L'homme blanc appela de nouveau : « Naaigoukom ».

- Est-ce que tu l'entends maintenant ? Tu crois que je te mens, mais écoutes.

L'épouse s'approcha de la porte et écouta. L'Homme blanc cria encore : « Naaigoukom ! ».

- Ah ! Comment un homme peut-il dire ça à son épouse et lui envoyer un de ses employés.

Et Chacal était déjà en train de s'apprêter à s'allonger avec elle, lorsque l'homme blanc entra et lui demanda : « Que fais-tu ? » Et Naaigoukom s'enfuit. Ce n'était pas son vrai nom, il avait menti à l'homme blanc pour essayer d'abuser sa femme. Il s'enfuit et ne revint jamais plus travailler.

L'homme blanc dit aux autres fermiers : « N'employez jamais cet homme. Il est mauvais. »

Chacal s'en alla auprès d'un autre fermier, qui, peut-être parce que sa femme était morte, demeurait seul avec ses deux filles. Ses filles s'occupaient des chèvres.

Chacal ne pouvait pas travailler avec les deux sœurs, seule une femme y était autorisée. Alors le jour suivant, Chacal revêtit des vêtements de femme et plaça quelque chose à la place de la poitrine. Il alla vers l'homme et lui offrit de surveiller les chèvres avec ses filles.

L'homme blanc lui répondit : « Oui, tu peux faire cela. Mais, qui va cuisiner pour ton mari, si tu travailles avec mes filles ? »



- Non, il n'y a pas de problème, nous cuisinerons la veille au soir, mangerons un partie et garderons les restes pour le lendemain midi.

- Très bien. Alors va, dors et reviens demain pour travailler avec mes filles.

Le jour suivant, ils sortirent les chèvres du *kraal* [mot afrikaans signifiant enclos] et allèrent dans le bush avec. Ils les surveillaient. Le bouc à présent bêlait en s'approchant de l'une des femelles et la monta. En regardant cela, Chacal dit aux sœurs : « Allez, imitons-les ! »

Les filles répondirent : « Non, nous voyons toujours les chèvres le faire, mais nous ne les imitons jamais. »

- Non, mais ce que je veux dire, c'est juste de jouer ensemble.

Et Chacal continua à le dire et continua à le dire, jusqu'à ce que la sœur aînée soit grosse. Ils continuaient chaque jour à s'occuper des chèvres et la fille commençait maintenant à se sentir fatiguée. Son père lui demanda : « Comment se fait-il que tu sois devenue si lente, alors que normalement je te vois toujours vive ? Je te connais. Ton estomac est toujours plat, mais maintenant il est plein. »

La fille répondit : « Père, cette femme nous dit toujours que l'on doit imiter ce que font les chèvres et elle nous le fait. »

- Vraiment ? Même si c'est une femme ?

- Oui.

- Hé bien, s'il en est ainsi, fais-la venir.

Le fermier alla dans la maison et fit un feu dans le fourneau. Quand le feu commença à brûler, il dit : « Personne ne peut traiter mes filles de cette façon. » L'homme alla chercher Chacal et l'emmena devant le fourneau. Il lui dit : « Entre dans le four et réchauffe-toi. »

Et Chacal répondit : « Non, je vais brûler. »

- Non, non, tu vas juste te réchauffer et après tu sors.

Il le mit dans le four et referma. Et Chacal commença à gémir : “Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù, Tshúù! [expression naró signifiant “C'est chaud”] Eh ! toi ! Je transpire, je transpire. Laisse-moi sortir ! Laisse-moi sortir pour que je me refroidisse. » Et il brûlait.

L'homme dit : « Oui, tu dois transpirer. Ce n'est pas un problème. »

- Non, je transpire, je transpire, je transpire. Laisse-moi sortir !

Mais l'homme blanc l'ignora jusqu'à ce qu'il meurt, brûlé. Ensuite seulement il le sortit et donna sa viande à manger aux chiens. L'histoire se termine ici.



Coex'ae Bob, *Hyena and jackal*. Linogravure. 2003. 25 x 34 cm



Coex'ae Bob, *Boy playing with plants*, Linogravure. 2012

Coex'ae : J'ai dessiné l'histoire [huwa⁹] de ce garçon très maigre qui avait été laissé seul au campement par les femmes parties faire de la cueillette dans le bush. Est-ce que tu la connais déjà celle-ci? Tandis qu'il demeurait seul, des *ntcùú khoe* [hommes noirs] s'en vinrent et repartirent en se cachant.

Lorsque les femmes revinrent de cueillette, elles virent leurs traces et demandèrent au garçon : “Qui est venu à notre campement ? Que s'est-il passé ici ?”

Mais le garçon répondit : “Personne n'est venu. Je suis resté seul tout le temps.”

Le matin suivant, les femmes laissèrent à nouveau le garçon seul au campement. Les hommes noirs revinrent , mais cette fois-ci le garçon les vit.

L'un des hommes dit : “Tuons ce garçon. Si on ne le tue pas, il dira aux autres qu'il nous a vus.”

Mais ses compagnons refusèrent : “Ne le tue pas. Regarde c'est un garçon tellement maigre, il ne dira jamais rien aux femmes.” Et lorsque l'un d'entre eux toucha le garçon, celui-ci se mit à pleurer.

L'homme dit : “Qu'est-ce qui ne va pas avec toi ? Pourquoi est-ce que tu pleures comme ça ?”



Il se mit à secouer le garçon, et celui-ci se mit à pleurer encore plus fort.

Les hommes noirs commencèrent à creuser un trou profond. Lorsqu’il fut suffisamment profond, l’un d’entre eux sauta dedans et ses compagnons recouvrirent son corps avec des feuilles de cgùi [*Tylosema esculentum*] et de ntcãa tcee [*Bauhinia petersiana*]. De sorte que les femmes ne le voient pas lorsqu’elles seraient de retour.

Ils avaient l’intention de rester là à attendre le retour des femmes, afin de toutes les tuer pendant la nuit.

Ce jour-là, les femmes rentrèrent tard, alors que le soleil était presque couché. Les cgùi et les ntcãa tcee étaient presque cuites, alors le jeune garçon, qui était un garçon intelligent, commença à en manger, et chaque fois il jetait les coques vides à l’endroit où l’homme se trouvait afin de montrer à sa mère que quelqu’un se cachait là. Et il pleurait, et pleurait, et pleurait. La mère regarda, et regarda et regarda jusqu’à ce qu’elle voie les grands yeux de l’homme noir.

Elle se tourna vers les autres femmes et leur dit : “Emmenez-moi maintenant avec vous dans le bush pour ramasser du bois de xana [*Acacia erioloba*] pour le feu, comme ça nous pourrions griller plus de cgùi et de ntcãa tcee tsoro. J’ai faim aujourd’hui.”

Elles y allèrent toutes. Une fois dans le bush, la mère expliqua aux autres femmes : “Hey les filles, il y a un homme couché là, nous devons faire quelque chose sinon il nous tuera.”

Ensemble elles ramassèrent un arbre mort avec encore toutes ses racines et elles le transportèrent jusqu’au camp. Pendant qu’elles le portaient, la mère demanda aux autres femmes de le tenir fermement de sorte à être prêtes à frapper l’homme. Lorsqu’elles arrivèrent à l’endroit où l’homme se cachait, elles enfoncèrent de toute leur force les racines dans le dos de l’homme, utilisant les racines acérées demeurées sur l’arbre comme autant d’armes pour le tuer.

L’homme noir commença à hurler, car cela lui faisait mal. Les autres hommes l’entendirent et se dirent les uns aux autres : “N’entendez vous pas qu’elles sont en train de le tuer maintenant? Tu avais dit que le garçon ne leur dirait jamais rien, mais il l’a fait ! Nous aurions dû le tuer.”

Après avoir tué l’homme, les femmes empaquetèrent tous ce qui se trouvait dans le camp, prirent leurs affaires et s’enfuirent vers un autre lieu. Les hommes noirs se mirent à leur poursuite, repèrent leurs traces et les suivirent jusqu’au nouveau campement.

Ils n’étaient désormais plus que trois. Deux s’en allèrent vers le campement, tandis que l’autre s’absenta rapidement pour aller faire ses besoins. Mais tandis qu’il était en train de chercher quelque chose pour s’essuyer les fesses, il ramassa par erreur un serpent qui était couché là. Le serpent le mordit aux fesses et l’homme se mit à hurler.

Les autres craignant que les femmes ne l’entendent essayèrent de le calmer : “Ne crie pas ainsi. Les gens vont t’entendre. Chuchote, et ne crie pas !” Il essaya mais sans succès, car la morsure était trop douloureuse. Les gens dans le campement l’avaient déjà entendu et avaient commencé à s’enfuir. L’homme mourut de la morsure de serpent.

Finalement, comme toutes les femmes s’étaient à nouveau enfuies, l’un des hommes noirs dit à l’autre : “Nous ne sommes plus que deux, laissons ces gens et rentrons à la maison.” C’est ainsi que les deux hommes décidèrent de laisser les femmes et rentrèrent chez eux.

Cela s’achève ainsi.

2 septembre 2013



Coex'ae: « Moi, je sais ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. Les images qui sont sur ton ordinateur sont toutes belles. C'est seulement ce garçon, très maigre, qui est affreux. Imagine seulement que ce garçon laissé seul ait été tué par les hommes noirs. Qu'est-ce que les femmes auraient pensé? »

2 septembre 2013







Coex'ae: « Peu après que j'aie commencé à travailler au projet d'art [en 1994], j'ai pu construire ma maison à D'kar. Nxādom [sa fille aînée] m'a acheté le bois pour les palissades et j'ai acheté le support métallique pour le toit avec l'argent gagné de l'art.

A présent, la maison est vieille et je n'ai pas assez d'argent pour la réparer ou pour en construire une nouvelle.

Durant la saison des pluies, je vais souffrir dans cette maison. »

27 août 2013





Coex'ae: « J'ai vu à la télévision qu'il existe des lieux prévus pour les personnes âgées. J'aimerais que le Gouvernement construise une ferme pour toutes les veuves de D'kar. Un bel endroit, où nous pourrions dormir la nuit à l'intérieur et sortir durant le jour pour aller cueillir dans le bush. »

14 mars 2013

27 août 2013

Leïla: Est-ce que tu as des chèvres?

Coex'ae: Avant, j'en avais beaucoup. Mais depuis que l'on a la ferme là-bas [du côté de East Hanahai¹⁰], mon fils Magu les a toutes emmenées et elles se sont toutes échappées. Personne ne les a ramenées. C'est pour cette raison que j'ai déposé une demande auprès du Gouvernement pour obtenir des chèvres¹¹. Je n'ai pas encore reçu de réponse, j'attends encore. Mais, tu sais, je ne vis pas dans de bonnes conditions. Je n'ai rien. D'une manière ou d'une autre, je n'arrive pas à avoir quoi que ce soit.

LB : Et ces premières chèvres comment tu les avais eues ?

CB : Elles m'avaient déjà été données par le Gouvernement, lorsque je vivais à West Hanahai. J'en avais aussi acheté quelques-unes avec l'argent obtenu avec l'art. Mais maintenant, tout s'en est allé.





Coex'ae: J'avais aussi des chevaux avant, mais ils sont tous morts. J'avais aussi des ânes, mais une fois ils ont bu une sorte d'acide et ils sont morts.

LB : Et des vaches ?

CB : Avec l'argent que je touche de la retraite, j'ai réussi à m'acheter deux vaches. Elles ont eu trois veaux. Maintenant, l'une des vaches est morte. Il reste une vache et trois veaux.

LB : Qu'est-ce que tu fais avec ?

CB : Comme il y en a peu, je ne peux rien faire avec. [...] Si à présent le Gouvernement me donne des chèvres, je vais dire à Maude que je quitte le projet d'art et je vais partir dans ma ferme pour m'occuper des chèvres. C'est l'une des conditions du Gouvernement. S'il nous donne des chèvres, on doit ensuite s'en occuper durant sept mois.



Leïla : Qu'est-ce que tu préfères comme viande ?

Coex'ae : Dùù¹² [éland du bush, *Taurotragus oryx*], parce que sa viande a le même goût que le bœuf. On ne trouve plus d'éland autour de D'kar aujourd'hui. Mais il y en a encore vers Rooibrak¹³ et dans la CKGR [Central Kalahari Game Reserve].

27 août 2013





7 mars 2015. A la fin de l'année 2014, Coex'ae, deux de ses filles, l'un de ses beaux-fils et l'une de ses petites-filles ont chacun reçu des chèvres du Gouvernement. Treize femelles et un mâle chacun. Coex'ae garde actuellement les siennes à D'kar dans un enclos chez son fils, Magu. Elle en a déjà perdu trois.

20 mars 2015. Quatre chèvres de Coex'ae ont à nouveau disparu ce matin. Il en manque à présent sept.

24 mars 2015 : Le nombre de ses chèvres ne cesse de diminuer. Coex'ae n'a pas la force, ni l'énergie de les emmener quotidiennement paître hors du kraal, alors elle les nourrit de cactus. Il en manque toujours sept.

27 mars 2015: Ce matin encore Coex'ae s'est réveillée avec comme préoccupation principale de retrouver ses chèvres. Ce matin, elle a été informée d'une piste qu'elle a décidé de suivre pour essayer de retrouver les quatre chèvres manquantes. Les quatorze chèvres qu'elle a reçues au départ ont eu trois petits. Mais maintenant, il ne lui reste plus que neuf adultes et un jeune.

29 mars 2015 : Pas de viande ce week-end. Coex'ae a donc décidé de faire abattre une de ses chèvres et d'en partager la viande avec sa famille.

Lessie [l'employée administrative au Kuru Art Project] me dit que vendredi passé, Coex'ae est venue chez elle pour chercher ses chèvres manquantes. Ils lui ont donné à manger un peu de porridge. Après ça, elle s'est endormie et n'a plus bougé jusqu'à la tombée de la nuit.

Aujourd'hui, ses fils, Thamae et Johannes, emportent dans un barky¹⁴ les chèvres de Coex'ae pour les emmener dans leur ferme familiale du côté de Hanahai.

5 avril 2015 : Vendredi matin, des chiens ont attaqué un chevreau de l'une des filles de Coex'ae. Un enfant a pu l'arrêter, mais le chevreau avait déjà été mordu. Il est décidé de l'achever et de le manger.



Coex'ae Bob, *Woman and her cow*. Monotype. 2014



Coex'ae Bob, *Goats and wildlife*. Huile sur toile. 2015

9 avril 2013

Tomku Bob : « Tu sais, Leïla, je n'ai pas bien dormi. J'ai rêvé de lions. Je suis vraiment inquiète à cause de ce ou de ces lions qui viennent dans notre ferme et qui tuent notre bétail. Ils en ont déjà tué quinze, surtout des ânes et des chevaux. On a contacté le Wildlife Department. Mais il leur a fallu deux semaines pour venir. Ils ont pris des photos pour voir si effectivement des lions venaient. Maintenant, on ne peut rien faire d'autres que d'attendre. »

11 novembre 2013

Coex'ae : « Je fais souvent le même rêve, même si je ne sais pas ce qu'il signifie. Je rêve que je suis avec ma mère et ma sœur dans le bush au crépuscule. On est en train de cueillir des plantes. Quand soudain ma mère et ma sœur voient un lion et s'enfuient en courant. Lorsqu'enfin je le vois, je pleure et me mets à courir. Je cours, je cours, mais le lion se rapproche. Il est presque sur moi.

Mais alors je trouve des ailes que j'accroche à mes bras et je m'envole. Le lion saute pour essayer de m'attraper, mais je suis déjà trop haut dans le ciel et il ne peut m'atteindre.

Je vole de plus en plus haut. Je vois de loin ma mère et ma sœur toujours en train de courir, mais je suis déjà trop loin. Alors que je vole, je vois en-dessous de moi des vaches en un large groupe tout autour d'un point d'eau. Elles empêchent le lion de passer.

Je continue à voler.

Lorsque j'atterris, je rejoins ma mère et ma sœur et nous rentrons ensemble chez nous. Je me réveille ensuite persuadée que je suis en train de mourir, mais je suis toujours en vie. »



Coex'ae Bob, *Dreaming of wild animals*. Huile sur toile, 2014









Coex'ae: « Quand j'ai rejoint le projet d'art, j'ai commencé à dessiner des motifs inspirés de ceux que je faisais dans mes bijoux de perles. Je me disais, que c'était quelque chose que nous, les Ncoakhoe, faisons, et que peut-être les personnes en dehors trouveraient cela beau et achèteraient.

L.B.: Est-ce qu'ils [les motifs] ont des significations particulières?

C.B.: Non, ils ne signifient rien. On les fait simplement pour décorer. On peut toujours en inventer de nouveaux, c'est comme faire de l'art. L'idée vient et tu essaies de le faire¹⁵. »

7 avril 2015



(De gauche à droite) Perles faites à partir de xana [*Acacia erioloba*], tcai tsi nqane [*Cephalocroton mollis*?], qg'ui [*Asparagus africanus*], cgüi [*Tylosema esculentum*], q'aro [*Commiphora africana*?] (11.04.2015)



Graine de xana [*Acacia erioloba*]

