

# EXPOSER DE L'ART BUSHMAN EN SUISSE

## Retours sur l'exposition *Kuru. L'art d'un monde en mutation*

*Leïla Baracchini, Elodie Gaille et Blaise Mulhauser*

### Résumé

Cet article revient sur le processus collaboratif qui a présidé à la conception de l'exposition *Kuru. L'art d'un monde en mutation* tenue en 2019 au Jardin botanique de Neuchâtel (Suisse). Cette expérience, alliant des artistes san naro du Botswana, des anthropologues et des professionnel-le-s des musées, avait pour ambition de repenser l'approche muséale de l'art san contemporain et de développer d'autres modes d'exposition, plus inclusifs. Cet article documente les stratégies de représentation de Soi et de l'Autre mobilisées dans ce contexte et propose une réflexion sur les apports, les enjeux et les limites de cette collaboration à la croisée de l'art, de l'anthropologie et de la botanique. Il met en lumière les effets involontaires, les adaptations constantes et les asymétries persistantes à l'œuvre dans les échanges, et discute de l'intérêt de faire sens de ces dynamiques interactionnelles au sein même de l'espace muséal.

**Mots-clés :** *art san/bushman contemporain, exposition, muséographie inclusive, Suisse*

## EXIBITHING BUSHMAN ART IN SWITZERLAND REVISITING THE CURATORIAL PROCESS OF THE EXHIBITION *KURU. L'ART D'UN MONDE EN MUTATION*

### Abstract

This article discusses the collaborative process that led to the conception of the exhibition *Kuru. L'art d'un monde en mutation* held in 2019 at the Botanical Garden of Neuchâtel, Switzerland. This project, which brought together San Naro artists from Botswana, anthropologists and museum professionals, aimed to rethink the museum's approach to contemporary San art and to develop more inclusive modes of exhibition. This article documents the strategies of representation of the Self and the Other mobilized in this context and proposes a reflection on the contributions, the stakes and the limits of this collaboration at the intersection of art, anthropology and botany. It highlights the unintended effects, constant adaptations, and persistent asymmetries at work in the exchanges, and discusses the value of making sense of these interactional dynamics within the museum space.

**Keywords:** *contemporary San/Bushman art, exhibition, inclusive museography, Switzerland*

## Introduction

Comment exposer de l'art san contemporain en Suisse ? À partir de quels discours ? Et sous quelle forme ? Ou encore comment mettre en dialogue l'art et l'anthropologie autour d'un projet muséal ? Telles sont les questions qui nous, une anthropologue, une ethnobotaniste et un directeur de musée, nous ont réuni durant plus de deux ans. Cette collaboration a débuté en septembre 2016, lorsque nous avons décidé de concevoir au Jardin botanique de Neuchâtel une exposition de peintures et de gravures réalisées par un collectif d'artistes naro<sup>1</sup> san du Botswana, le Kuru Art Project. Son but était d'initier, à partir des créations graphiques inspirées de la flore et de la faune du désert du Kalahari, une réflexion publique sur les savoirs et les usages qui lient ces femmes et ces hommes au territoire. La relation esthétique, sensible, économique et symbolique des artistes aux plantes devait ainsi servir de fil conducteur pour penser les manières dont se négocient aujourd'hui le rapport au territoire, à la culture et au savoir dans un contexte globalisé. Ce projet avait également pour ambition de rompre avec une vision exotique de ces sociétés et de développer des modes de représentation plus inclusifs, dans le but de repenser la place de chacun dans le musée et de favoriser ainsi d'autres formes de rencontre. Cette expérience a abouti à l'inauguration en mars 2019 de l'exposition *Kuru. L'art d'un monde en mutation*.

Cet article documente la mise en place de ce projet, en portant une attention particulière aux négociations qui ont entouré les choix muséographiques et aux stratégies de représentation de Soi et de l'Autre mobilisées dans ce contexte. Il revient sur les diverses étapes de ce processus, allant du développement du contenu (notamment la création et le choix des œuvres), à l'élaboration des discours qui accompagnent les objets et à la conception des dispositifs de présentation. Nous y décrivons la manière dont les artistes ont été impliqués lors de ces différentes phases ainsi que les limites de leur engagement dans ce projet muséal. Notre propos ne porte ainsi pas sur la réception de l'exposition et l'impact qu'elle a eu pour le public et les artistes<sup>2</sup>, mais propose plutôt un retour critique sur le processus d'élaboration dialogique mené dans ce contexte. À partir d'une analyse détaillée de cette expérience muséographique, nous explorons de manière concrète comment expressions artistiques, institutions muséales et recherches anthropologiques entrent en dialogue, et dans quelle mesure – mais aussi avec quelles limites – ce dialogue amène à repenser les modes de représentations, les formes et les lieux du discours, ainsi que les asymétries qui structurent nécessairement la *mise en sens* tout comme la mise en scène de ces œuvres.

---

<sup>1</sup> Il existe une vingtaine de groupes linguistiques san (ou bushmen), répartis sur cinq pays (Botswana, Namibie, Angola, Zimbabwe et Afrique du Sud). Dans la région de Ghanzi où se trouve le Kuru Art Project, la langue naro prédomine.

<sup>2</sup> Cet article n'a pas pour but de documenter les retours des artistes sur l'exposition, qui feront l'objet d'un travail particulier de documentation lors d'ateliers de discussion à D'kar.

## Art, anthropologie et musée

La manière d'exposer les arts extra-occidentaux dans des galeries et des musées situés en Occident a fait, depuis les années 1980, l'objet de nombreuses critiques, analyses et expérimentations. En effet, marquant une rupture dans les modes de représentation des créations plastiques extra-occidentales, les expositions *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art* (MOMA, New York, 1984) et *Les magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1989) ont ouvert d'intenses débats quant aux façons d'exposer les objets des « Autres », au statut (objet ethnographique/art) qui leur est accordé, aux conséquences de leur intégration au sein d'une histoire occidentale de l'art ou encore au biais primitivistes dont sont porteurs ces projets (Araeen 1989, Clifford 1996 [1988], Kasfir 1992, Price 1995 [1989], Myers 2006). En remettant en cause la conception ethnographique qui prévalait jusqu'alors, ces expositions ont entraîné d'une part une critique de l'engagement des anthropologues et de leurs discours dans la mise en scène de ces arts par les milieux artistiques – y voyant là un risque de dévalorisation allant à l'encontre d'une appréhension esthétique des œuvres (Fisher 2012, McLean 2011) – et d'autre part des analyses critiques des politiques représentationnelles et des formes d'appropriation herméneutique dont témoignent les expositions des arts extra-occidentaux en Occident (Clifford 1996 [1988], Errington 1994, Fisher 1992, McEvelley 1999). Dans le cadre de ces débats, la difficulté des institutions muséales européennes à sortir du prisme du primitivisme a été mise en évidence, tout comme la tendance de ces mêmes institutions à prolonger une certaine idée de l'authenticité culturelle, confinant l'Autre à l'extérieur de l'expérience moderne (Myers 1998, Thomas 1999).

Plus récemment, de nombreux travaux ont mis en lumière la géopolitique de la connaissance à l'œuvre dans l'internationalisation des arts contemporains extra-occidentaux, susceptible de fonctionner à la fois comme un « moteur épistémologique » accélérant la reconnaissance de modes de pensée subalternes et comme un lieu de reproduction de nouvelles formes de domination culturelle (Barriendos 2009, Mosquera 1992, Uzel 2016).

Régulièrement prise en tension entre perspective artistique et dimension ethnographique, l'exposition des arts contemporains extra-occidentaux en Occident soulève ainsi des enjeux de représentation particuliers. Quelles valeurs, discours et conceptions mobiliser dans la mise en scène de ces arts ? Dans quelle mesure une contextualisation a-t-elle le pouvoir de favoriser une véritable rencontre (ou confrontation) avec d'autres conceptions artistiques (Weibel 2013) ou au contraire, n'induit-elle pas un risque d'introduire un biais essentialiste, exotique ou primitiviste dans leur appréhension (Fisher 2012) ? Enfin, dans quelle mesure les dispositifs visuels et discursifs de présentation des œuvres renforcent-ils les stéréotypes sur ces populations ou à l'inverse ouvrent-ils les possibilités d'un dialogue, à même d'amorcer une redéfinition de ces représentations (Myers 1991) ?

Dans le sillage du virage participatif qui a été opéré au sein des institutions muséales, ces critiques ont contribué à remettre en question les manières d'exposer, mais aussi en amont le processus même inhérent à la conception d'expositions. Ces réflexions ont notamment conduit à réviser la place accordée aux artistes, à leur discours et aux objets, et à élaborer des démarches plus inclusives, afin de repenser la mise en scène de l'art et les discours qui la traversent ainsi que d'essayer d'atténuer les hiérarchies qui structurent le champ de l'art

contemporain et des musées (Allain Bonilla et al. 2019, Durand 2010, Dussart 2014, Jérôme 2014, Kasarherou et al. 2017, Oswald et Tinius 2020). Toutefois, la plupart des auteur·e·s s'accordent sur le fait que malgré les efforts et les changements apportés, aucune de ces expérimentations « ne peut prétendre livrer une réponse satisfaisante » (Bawin 2018). Ceci ne revient toutefois pas à dire qu'il faut abandonner de telles expositions, mais plutôt que l'exercice qui vise à mettre en dialogue artistes, anthropologues et professionnels des musées, qui plus est dans le domaine des arts contemporains autochtones, est un champ de recherche et d'expérimentation en construction.

L'expérience relatée ici n'est donc en aucun cas le récit d'une démarche qui se voudrait exemplaire, ou exempte d'enjeux de pouvoir-savoir, mais plutôt une tentative d'approfondir les discussions qui animent la réalisation de tels projets en apportant un regard réflexif sur les effets volontaires et involontaires qu'ils génèrent ainsi que sur les limites rencontrées dans la co-construction créative d'un projet muséal.

### Le Kuru Art Project

Le Kuru Art Project est un atelier d'art créé en 1990 à D'kar par une ONG locale, le Kuru Development Trust, pour les populations san du Botswana. Sous le nom de *Kuru* signifiant « faire » ou « créer » en langue naró, ce projet a été fondé dans le but de procurer aux San vivant dans la région de Ghanzi un nouvel espace d'expression et d'expérimentation à travers l'art, afin de redonner fierté et dignité à un peuple dont la culture et les modes de vie ont été mis à mal par la colonisation (Kuru Development Trust 1990).

Depuis sa création, au total 27 artistes, hommes et femmes de langue naró, ont rejoint le Kuru Art Project. Au moment de débiter la conception de l'exposition, une quinzaine d'artistes y travaillait, certain·e·s présent·e·s depuis les débuts du projet, d'autres l'ayant intégré plus récemment<sup>3</sup>. Né·e·s entre les années 1940 et 1970, ils et elles ont pour leur majorité vécu à une période marquée par la privatisation progressive de leurs terres transformées en fermes occupées par des éleveurs afrikaners et anglais originaires d'Afrique du Sud entraînant une dépendance croissante envers les fermiers d'abord, puis envers les programmes d'aide au développement. Désignés en tant que « Ghanzi Farm Bushmen » par l'administration coloniale (Silberbauer 1965), puis en tant que « squatters » (Wily 1982) et enfin « indigents » par les programmes gouvernementaux d'aide aux plus démunis (Molebatsi 2002), ils et elles ont été, durant des années, ballotés dans les marges d'une nouvelle forme de nomadisme précaire qui les pousse à multiplier les lieux et les ressources pour survivre.

Aucun·e n'avait suivi au préalable de formation artistique et la plupart n'ont jamais été scolarisés, seul·e·s les plus jeunes artistes (né·e·s après les années 1960<sup>4</sup>) ont suivi quelques années de scolarisation. Les matériaux et les techniques – telles que peinture à l'huile, linogravures, lithographies – mis à disposition au Kuru Art Project constituaient en ce sens et à bien des égards un champ de création et d'expression nouveau pour ces personnes, qui se

<sup>3</sup> Pour une analyse détaillée des processus de sélection des artistes, voir Baracchini 2021a.

<sup>4</sup> La première école pour les San a ouvert en 1967 à D'kar.

sont depuis appropriées ces media pour affirmer leur culture, transmettre des connaissances et assurer un moyen de subsistance.

Leur art représente pour la plupart des scènes inspirées de la savane et de modes de vie passés. Y sont ainsi dépeints : la faune et la flore du Kalahari, des mythes, ou des activités quotidiennes (telles que chasse et cueillette). Ces contenus s'éloignent à bien des égards des expériences de vie actuelles des artistes, mais sont mobilisés à la fois comme moyen de valoriser et de pérenniser une différence culturelle et les connaissances qui s'y rattachent, et comme argument économique pour séduire un public, principalement occidental, supposément en quête d'une image mythique de l'Afrique et/ou du « chasseur-cueilleur bushman » (Baracchini 2021b). Les peintures et les gravures du Kuru Art Project participent ainsi d'un mouvement plus large de revitalisation et de marchandisation de la « culture san » qui passe par une forme d'essentialisme stratégique (Spivak 1993 [1988]) aux effets contradictoires (Comaroff et Comaroff 2009, Koot 2018, Mhiripiri 2009, Robins 2000, Sylvain 2014).

### Le mythe bushman à l'œuvre dans les musées

Les modes d'exposition retranscrivent les ambivalences qui accompagnent la circulation et la réception de l'art san contemporain tout comme le statut controversé et incertain de ces objets au sein des mondes de l'art. En effet, alors qu'historiquement les expositions consacrées aux San ont participé directement au renforcement d'une vision essentialiste et anhistorique de ces « Autres » au travers de mises en scène mettant en avant le biologique plutôt que le culturel (Davison 2018, Fauvelle 1999, Lane 1996), exposer de l'art san contemporain dans des galeries d'art et des musées a été vu comme une opportunité inédite de faire entendre les « voix des San » et de faire voir autrement des populations longtemps stigmatisées et figées dans un passé lointain (Le Roux 1991). Dans un contexte marqué par l'émergence des premiers mouvements politiques san, les expositions d'art allaient ainsi participer d'un mouvement plus général de transformation radicale des modes de représentation des San, aux côtés de muséographies critiques (Skotnes 1996) et de muséologies participatives (telles qu'au Kuru Cultural Centre (D'kar, Botswana) ou au !Khwatla San Heritage Centre en Afrique du Sud).

Toutefois, comme le montrent les nombreuses polémiques qui ont accompagné la nouvelle approche muséale adoptée dans l'exposition *Miscast* (South African National Gallery, Cape Town, 1996) (Bregin 2001, Coombes 2004, Jackson et Robins 1999), changer de modes de représentation ne signifie pas que les voix des San soient mieux entendues, ni que leurs perspectives soient mieux prises en compte, ni encore ne met fin aux dynamiques postcoloniales qui structurent les formes et lieux d'énonciation du discours.

Au contraire, l'analyse des dispositifs discursifs et scéniques des expositions du Kuru Art Project tenues en Europe en marge de l'Année, puis de la Décennie des Peuples Autochtones (1993–2004) montre que le vocabulaire employé, tout comme les mises en scène adoptées, ont contribué à prolonger une vision primitiviste de ces sociétés (Guenther 2003, Stephenson 2006). Alors même que le contexte politique international amenait à une prise de conscience nouvelle en Europe des enjeux contemporains des San, les manières de pré-

senter les œuvres reprenaient les codes du primitivisme, limitant ainsi leur portée politique (Guenther 2003). Plusieurs chercheur·e·s ont dès lors appelé à significativement modifier la manière d’appréhender l’art san contemporain, pour mieux rendre compte de l’engagement de ces objets dans le présent, de leur valeur identitaire, politique et esthétique, ainsi que des résistances aux sens qu’ils offrent (Barnabas 2010, Mboti 2014).

De fait, contrairement aux explorations créatives qui ont pu avoir lieu par ailleurs avec d’autres artistes autochtones dans le sillage du *virage participatif*<sup>5</sup>, les réflexions menées sur les politiques représentationnelles avaient encore au moment de notre projet peu ou pas transformé les pratiques muséales à l’égard de l’art san contemporain. Les observations menées par l’une d’entre nous (LB) entre 2008 et 2016 dans divers lieux d’exposition en Europe devaient en effet montrer que l’inclusion des peintures et gravures du Kuru Art Project dans la scène artistique globale impliquait le plus souvent pour les artistes d’être coupés de toute discursivité, la production de discours étant déléguée aux intermédiaires (commissaires d’exposition, ethnologues, personnalité politique, etc.). Intégrer la scène artistique internationale entraînait ainsi une série d’opérations de traduction au cours desquels l’objet, détaché du contexte social de production, en venait progressivement à symboliser une image quelque peu standardisée, homogénéisée et stéréotypée de l’Autre. Avec pour effet de limiter une véritable prise en compte des réalités socio-économiques actuelles et passées des artistes, leur perspective disparaissant le plus souvent pour un discours général et généralisant sur les « cultures san ».

Dans ce contexte, notre projet avait pour ambition de donner à voir autrement ces objets en les inscrivant d’une part dans des problématiques et des intérêts qui concernent directement les artistes et d’autre part en reconsidérant la place accordée à leurs expressions visuelles et verbales tout au long du processus.

### Genèse d’un projet d’exposition

L’idée d’une exposition autour de l’art du Kuru Art Project et des plantes a germé en été 2016, à partir d’échanges autour des méthodes d’identification botanique entre les deux premières contributrices de cet article (LB et EG).

Leïla travaillait alors depuis sept ans au Botswana sur les mouvements circulatoires inhérents à la création d’un art san contemporain et en était venu à s’intéresser aux plantes, comme moyen d’explorer les réseaux de connaissances et d’expériences qui entourent les images. Les plantes étaient en effet apparues au fil des échanges avec l’une des artistes du Kuru Art Project, Coex’ae Bob, comme une manière de contourner une certaine violence épistémique qui conditionnait les discours autour de l’art et comme une manière alternative d’explorer le paysage expérientiel dans lequel s’inscrivent ses œuvres picturales au-delà de l’apparente simplicité de formes et de contenus évoquant une image primordiale de l’Afrique et des San (Baracchini 2021a). Créer une exposition autour de la thématique de l’art et des

<sup>5</sup> Par exemple dans le cas des expositions *INDIGENA : perspectives autochtones contemporaines* (Musée Canadien des Civilisations, 1992) et *Sakahàn, art indigène international* (Musée des beaux-arts d’Ottawa, 2013) (McMaster et Martin 1992, Uzel 2016).

plantes avec le Jardin botanique de Neuchâtel était ainsi pour elle un moyen de prolonger ces réflexions et d'explorer concrètement des modes de représentation alternatifs de cet art, mieux à même de prendre en considération et de rendre compte des manières d'être et de penser le monde des artistes, et ce faisant d'amener à un questionnement et à une transformation auprès du public suisse des représentations associées aux San.

Conservatrice en ethnobotanique en place depuis trois ans, Elodie y voit quant à elle une formidable opportunité de présenter au public du Jardin une des facettes du lien intrinsèque qui unit les humains au monde végétal à travers le monde.

Directeur du Jardin botanique, Blaise Mulhauser a rapidement adhéré au projet. Biologiste et écologue de formation, il souhaite investir les espaces offerts par l'institution comme lieu d'exposition pour sensibiliser la population locale aux enjeux environnementaux et écologiques actuels. Il a ainsi vu immédiatement tout le potentiel de cette thématique pour mettre en lumière la façon dont les changements environnementaux affectent les modes de vie des populations san du désert du Kalahari et aborder ainsi la question de la relation existante entre perte de diversité écologique et perte de diversité culturelle.

Le pari était risqué : les trois visions initiales du projet ne s'accordaient que partiellement. Toutefois, nous nous sommes très vite entendus sur le fait que ce projet ne serait pas pensé comme une exposition d'art *stricto sensu*, mais intégré dans un discours plus large mêlant histoire, anthropologie, art, botanique, écologie et enjeux contemporains autochtones. Exposer de l'art san contemporain dans un jardin botanique devait ainsi être une opportunité d'explorer les relations à la terre et aux plantes que tissent les artistes de D'kar au travers de leur art et de faire voir la manière dont ils et elles font face et répondent aux contraintes qui conditionnent leur accès et leurs usages des ressources naturelles.

Un des défis était notamment de trouver des moyens de faire voir ces œuvres à un public suisse encore peu ou pas familier de cet art et des réalités au sein desquelles il prend forme. Sachant que l'imaginaire évoqué dans les peintures et les gravures des artistes du Kuru Art Project était susceptible de renforcer une vision de leur art comme primitive et apolitique, il est d'emblée paru essentiel que l'exposition puisse réussir à décoloniser cette vision en travaillant sur les zones de contact existantes. Si les solutions de médiation adoptées lors des expositions d'art san contemporain étaient le plus souvent l'usage de référents culturels bien établis et connus d'un large public (tel que l'art rupestre Guenther 2003, Baracchini et Monney 2017), notre idée était au contraire de montrer en quoi « ce qui se passe là-bas n'est pas déconnecté de ce qui se passe ici »<sup>6</sup> au travers notamment d'une réflexion sur les usages liés aux ressources naturelles – telles que certaines plantes – dont le public suisse n'avait pas forcément connaissance, mais qui pouvaient être prises au sein de réseaux qui le concernaient directement.

Dans cette perspective et dans la continuité des expérimentations muséographiques menées en amont par Blaise et Elodie (Mulhauser et Gaille 2019), il est également très vite apparu essentiel d'intégrer les artistes du Kuru Art Project aux réflexions et de mettre en œuvre des moyens pour donner une place à leurs voix dans le projet muséal. Plusieurs démarches ont ainsi été élaborées pour favoriser le développement des contenus et de la

<sup>6</sup> Citation tirée du journal de bord de Leila.

représentation de Soi par les artistes, à savoir : (1) les engager par la création d'œuvres dans la réflexion sur les problématiques abordées ; (2) aller à leur rencontre sur le terrain et les impliquer dans la documentation des œuvres collectée ; (3) intégrer leur voix à l'exposition (et ce faisant limiter la nôtre) ; et enfin (4) favoriser une forme de polysémie et de polyphonie.

Les considérations esthétiques n'étaient pour autant pas absentes du projet. Au contraire, dès le départ s'est posé la question du statut et de la valeur artistique des œuvres. Ceci s'est exprimé notamment au travers d'un souci constant d'allier sens et esthétisme conçus non pas comme deux valeurs antithétiques mais comme deux façons complémentaires de mettre en dialogue l'objet et le spectateur (Phillips 2007).

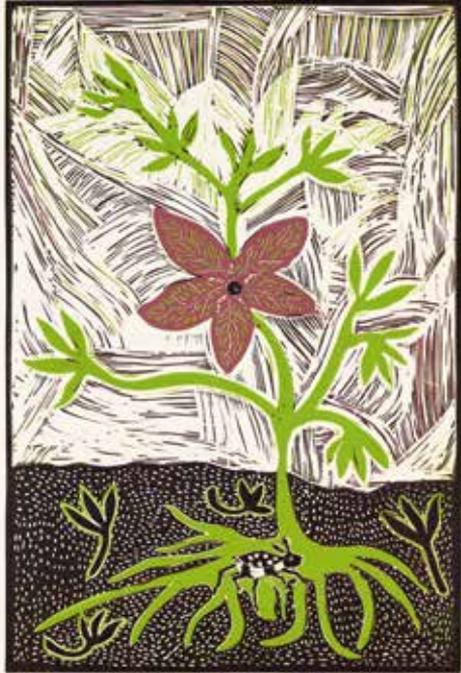
La localisation de l'exposition – la Villa du Jardin botanique, un espace conçu ni comme galerie d'art, ni comme salle d'exposition d'un musée, mais ancrée au contraire dans un cadre environnementaliste rattaché à l'idée de « Nature » – a été à cet égard un véritable défi tout au long du processus. En effet, comment dans un tel contexte réussir à articuler art et discours anthropologique, qui plus est autour de la thématique des plantes, sans pour autant enfermer les artistes dans leur différence et donner lieu à une vision faussement romantique d'une proximité harmonieuse et intègre des « Bushmen » avec la « Nature » ?

Ce questionnement a pris une réalité particulièrement forte au sein même de la collaboration avec certains artistes qui ont fait précisément le choix dans leur discours et leurs représentations graphiques de mettre en avant, de façon parfois essentialisée, leurs liens à l'environnement. De fait, nos objectifs initiaux se sont trouvés passablement refaçonnés au contact des artistes aboutissant à une nécessaire redéfinition de la ligne muséographique. La suite du texte détaille les négociations et les adaptations successives qui ont parcouru la mise en place de ce projet.

### **Impliquer les artistes dans la création**

En février 2017, Leïla contacta la coordinatrice du Kuru Art Project pour lui communiquer la thématique générale de l'exposition et pour lui commander la réalisation d'une série d'œuvres. L'idée était d'inviter les artistes à partager par leur pratique picturale la réflexion initiée au travers de peintures et d'impressions qui seraient ensuite intégrées à la muséographie. Consciente des effets potentiellement formatant d'une telle demande, pour les avoir observés à plusieurs reprises durant sa thèse et encore incertaine sur le contenu effectif de l'exposition qui à ce moment-là n'était pas encore défini, Leïla décida de formuler sa demande en des termes relativement larges pour éviter de restreindre trop fortement le champ de création, notamment autour des plantes, et laisser à l'inverse aux artistes la possibilité d'une libre interprétation du thème et des axes significatifs.

Toutefois, cette demande allait déclencher une série de mises en relation qui allait lui donner un tout autre sens. En effet, au moment de la formuler, nous avions sous-estimé l'écho que cette dernière allait trouver avec une autre expérience muséale. Quatre ans plus tôt, les artistes du Kuru Art Project avaient en effet déjà participé à un projet d'exposition consacré à l'usage traditionnel des plantes en Afrique australe avec un collectif d'artistes originaire



*Fig. 1: Thamae Kaashe Qae-qane, 2013 Linogravure, 25×18 cm, © Kuru Art Project, Collection JBN, Crédit photo: Michel Villars, JBN; Qae-Qane [Sesamum triphylla], Crédit photo: LB.*

*Fig. 2: Thamae Kaashe, Hunter looking for traditional medicine plants, 2010 Linogravure. 10×20.5 cm, © Kuru Art Project, Collection JBN, Crédit photo: Michel Villars, JBN.*

d’Afrique du Sud, le Keiskamma Art Project, dans le cadre de la *Kirstenbosch biennale* au Jardin botanique de Cape Town.

À cette occasion, des sorties de cueillette et des cours de botanique avaient été organisés en présence d’une botaniste sud-africaine, qui avait alors formé les artistes à l’utilisation d’un microscope et à l’observation des caractéristiques particulières de chaque plante. Ces échanges ont abouti à la réalisation d’une série de linogravures et de broderies se démarquant par un style et des contenus inhabituels. Ces réalisations se distinguent à la fois par une attention naturaliste particulière portée aux détails morphologiques du végétal (les nervures, la disposition des feuilles, le nombre de pétales, etc.) et par le fait que les plantes y sont le sujet central et souvent unique (fig. 1). Ce type de représentation était alors inhabituel pour les artistes qui, d’ordinaire, soit ne représentent pas les organes végétaux particuliers (feuilles, racines, fleurs, fruits) de manière distincte et exhaustive (rendant souvent l’identification difficile ou impossible) soit n’accordent pas une place centrale aux plantes, qui demeurent un sujet secondaire, voire marginal, particulièrement dans les dessins des hommes (fig. 2).

### Demande de création et effet de formatage

Notre demande ainsi que le contexte général de la collaboration (une exposition pour un jardin botanique, avec l’implication d’un biologiste et d’une ethnobotaniste) allaient amener à la reproduction des mêmes schémas de création : un stage d’inspiration autour des plantes organisé par l’atelier, suivi de la réalisation d’une série de linogravures avec comme sujet principal les plantes dépeintes en un mode naturaliste (étonnamment même le format choisi était similaire au précédent).

Lorsqu’en juin 2017, nous avons découvert sur place ces linogravures, elles ont suscité à la fois de la déception chez Leïla, y voyant là le résultat d’une imposition indirecte et non-souhaitée d’une direction artistique, et de l’enthousiasme de la part de Blaise et Elodie qui ont perçu ces œuvres comme un magnifique portfolio artistique de la flore du Kalahari. Ces divergences de point de vue ont entraîné de vifs débats quant à la place à leur accorder. Que faire de ces objets créés par les artistes pour l’exposition, mais qui en même temps reflètent des mécanismes complexes de transferts de connaissances marqués par des dynamiques d’imposition-appropriation de conventions graphiques externes (Baracchini 2021b) ? Comment les inclure dans la démarche muséale ? Comment enfin rendre compte de façon critique de la dialogique des représentations à l’œuvre dans la réalisation de ces linogravures sans pour autant donner l’impression de parler de ces objets et de leurs auteur·e·s en termes négatifs ? Sans avoir encore de réponses à ces questions, nous avons décidé de prendre l’ensemble des dix-sept linogravures réalisées en 2013 et 2017 et de les documenter au travers d’entretiens filmés avec les artistes.



*Fig. 3: Thamae Kaashe documente les linogravures qu'il a réalisées pour l'exposition. Crédit photo: BM.*

### Donner la parole aux artistes

Dans notre projet, nous avons décidé d'impliquer les artistes dans la documentation des œuvres au travers d'entretiens filmés, qui seraient ensuite intégrés à l'exposition. À cette fin, nous avons initialement prévu d'effectuer deux séjours à D'kar, l'un consacré aux films et à la sélection des œuvres, l'autre à un approfondissement des aspects ethnobotaniques<sup>7</sup>.

En juin 2017, nous sommes donc partis pour un séjour de deux semaines et demi à D'kar. Dès notre arrivée, nous avons soumis aux artistes notre souhait de réaliser une série de portraits filmés autour des gravures et des peintures créées pour l'exposition et de quelques autres que nous pensions également acheter pour compléter la sélection. L'idée était de leur laisser quelques jours pour s'approprier les éléments de réflexions que nous amenions et déterminer les aspects à aborder ainsi que les lieux et la manière de se représenter.

Lorsque nous avons formulé nos intentions, nous nous attendions à ce que les artistes investissent l'espace discursif que nous leur proposons comme un lieu à partir duquel faire voir au public suisse les réalités socio-politiques et environnementales actuelles ou encore faire apparaître le processus colonial et son impact sur leur existence de sorte à construire une image complexe et diversifiée de leur condition de vie qui puisse ensuite être mise en dialogue avec leurs représentations graphiques (dépeignant pour leur majorité une vision idyllique de la flore et de la faune du Kalahari). Or, si les artistes allaient effectivement s'investir dans ces entretiens filmés, cela allait être d'une toute autre manière que celle que nous avions envisagée.

<sup>7</sup> Ce second séjour n'aura au final jamais lieu, faute de temps et de budget.

## Quand connaissances des plantes et discours identitaires se mêlent

Sans exception, l'ensemble des artistes s'est immédiatement emparé de ce médium. Sensibles aux potentielles retombées économiques et réputationnelles de l'exposition, ils ont montré une motivation notoire pour la participation aux entretiens filmés. Mais si nous souhaitons porter un regard sur les effets de la colonisation et réfléchir aux réalisations actuelles en regard de ces changements, les artistes tenaient à montrer, dans le cadre de cette expérience, leurs cultures, leurs connaissances et leur différence.

À cet égard, les enjeux qui déterminent aujourd'hui l'accès et l'usage des ressources naturelles ont occupé une place secondaire dans la majorité des entretiens. Si plusieurs aspects tels que la commercialisation des ressources ont été abordés, l'essentiel des entretiens a tourné autour des connaissances de la flore et de la faune et des valeurs qui s'y rattachent. Comme devait nous l'expliquer Jan Tcega John, l'important pour lui était de montrer que : « Cela fait partie de ma vie. C'est ce que j'ai appris de mes ancêtres. Je veux à présent le montrer à d'autres personnes. Je veux leur montrer comment était la vie des San. »<sup>8</sup> Parler des animaux et des plantes qui les entourent était alors vu comme un moyen de sensibiliser les gens d'ailleurs aux réalités qu'ils perçoivent, mais ne comprennent pas nécessairement et de rendre ainsi apparent les liens historiques, affectifs et cognitifs qui les relient à leur territoire. [Les morama : Entretien avec Ogōcgae Cao, 2019.](#)

Toutefois, la caméra a également été instrumentalisée par les artistes comme un moyen pour affirmer un savoir-faire, pas nécessairement en lien avec leur propre vécu, mais qu'ils et elles considéraient être représentatif de leur culture et de leur identité. Nous nous sommes ainsi retrouvés avec des discours détaillés sur des plantes, que certain·e·s venaient juste de découvrir, à l'occasion des stages d'inspiration organisés pour l'exposition, sans les avoir jamais utilisées, ni cueillies auparavant. Plutôt que d'évoquer les changements survenus dans l'accès des ressources naturelles et les pertes éventuelles de connaissances que cela a généré pour elles, la majorité des personnes interviewées ont préféré faire valoir leur savoir-faire lié aux plantes. Ce que nous avons envisagé comme une démarche d'auto-représentation à même de rendre visible les enjeux contemporains auxquels les artistes sont confrontés allait ainsi nous laisser avec des matériaux audio-visuels qui s'inscrivaient pleinement dans une tentative positive de définition de Soi et d'une identité san, mais qui risquaient paradoxalement de renforcer une image figée et primitiviste des "Bushmen" vivant en harmonie avec la nature.

Ainsi, alors même que Leïla avait émis très tôt dans le processus sa crainte que l'exposition reproduise un idéal-type du chasseur-cueilleur détaché des réalités actuelles des artistes et que l'on se retrouve, comme elle l'écrivait alors, « dans une <vitrine culturelle> où sont exposés des morceaux de la tradition culturelle bushman »<sup>9</sup>, ce sont les artistes qui ont fait le choix de se représenter comme porteurs de connaissances culturelles traditionnelles san ; connaissances qui ne trouvaient pas nécessairement de champ d'application dans leur quo-

<sup>8</sup> Extrait de l'entretien, 8 juin 2017.

<sup>9</sup> Citation tirée du journal de bord de Leïla.

tidien, mais qui par un renversement devenaient non plus des stéréotypes primitivistes mais des savoir-faire valorisés et réappropriés en tant que différence et richesse culturelle.

Comment dès lors prendre une nécessaire distance critique vis-à-vis du *mythe Bushman* (Gordon 1992), tout en accordant la place et la reconnaissance nécessaires au savoir que les artistes revendiquaient comme étant le leur et essentiel à la redéfinition de leur place dans la société contemporaine ? Quelle place accorder à ces représentations de soi qui prolongent d'une certaine manière une vision essentialisée et figée des "San", mais (et c'est une différence essentielle) qui relève de leur propre choix et stratégie de représentation ?

### Concevoir l'exposition

De retour de D'kar, il nous restait à élaborer une scénographie à partir des éléments collectés, ce qui impliquait notamment de réfléchir à la manière dont l'exposition allait articuler les divers discours : les expressions graphiques des artistes, leurs paroles, notre discours et enfin le discours muséographique (entendu ici comme la mise en espace des objets). À défaut de pouvoir impliquer directement les artistes dans le commissariat d'exposition, pour des raisons tant budgétaires que logistiques<sup>10</sup>, l'enjeu a été de travailler ce dialogue et de trouver les moyens d'atténuer dans la mesure du possible et avec des limites évidentes les asymétries existantes dans la représentation de Soi et de l'Autre. Pour cela, plusieurs moyens allaient être mis en œuvre.

### Donner à entendre les voix des artistes

Dans la continuité de la démarche initiée en amont, l'exposition souhaitait donner la parole aux artistes au travers des œuvres, des films et de citations extraites des entretiens. La scénographie devait ainsi tout à la fois rendre visibles les connaissances culturelles qui parcourent les œuvres, faire découvrir les perspectives des artistes sur les changements environnementaux qui les affectent et mettre en avant leurs réponses aux défis et injustices qui en découlent. Le dispositif muséal devait inviter à réfléchir les œuvres picturales en relation avec le processus historique et actuel d'appropriation des territoires et des ressources, en rendant visible les multiples manières dont les artistes se positionnent à l'égard de ces transformations et les mobilisent dans leur création. En multipliant les formes de discours et leur angle d'entrée, nous souhaitions non seulement ancrer les objets dans les expériences de vie des artistes,

<sup>10</sup> Le jardin botanique ne dispose pas des mêmes ressources budgétaires pour les expositions que d'autres institutions muséales bien établies. Nous avons par conséquent dû fonctionner avec un budget restreint ne permettant pas l'organisation d'un second échange avec les artistes. Au moment de l'étude, la connexion internet à l'atelier de D'kar ne permettait pas d'organiser de visio-conférence. La réalisation de visio-conférences aurait impliqué par conséquent pour l'atelier des coûts logistiques, temporels et budgétaires conséquents, impliquant aussi bien la location de voitures pour se déplacer jusqu'à la capitale du district, que la location d'une salle de séminaire, et la mobilisation d'un nombre important de personnes (coordinatrice du projet, traducteur et conducteurs).



*Fig. 4: Dans la salle 2 (Le désert morcelé), cinq linogravures de Jan Tcega John et de Thamae Kaashe évoquent l'enfermement et la séparation. Elles sont exposées sur une image aérienne de parcelles privées tirées au cordeau qui entourent D'kar (photo du haut) et font face aux linogravures de plantes exposées à l'intérieur d'un meuble-mosaïque (photo du bas). Ce jeu de miroir venait mettre en relation indirecte la violence de l'histoire coloniale avec la violence en jeu dans l'exportation et l'usage du concept d'art au Kalahari. Des barrières, des lignes droites, des cadres, qui de part et d'autres séparent artificiellement, modifient le rapport au territoire, et le regard qui lui est porté. Dans un film, Jan Tcega John venait évoquer la rupture du lien avec la faune sauvage et son « rêve de vivre à nouveau aux côtés de ces animaux. » Au centre, une table-vitrine avec en son cœur un diaporama de la flore du Kalahari (focus botanique caché n'entrant pas en concurrence avec les œuvres) et autour des fiches avec le contenu ethnobotanique associé à chacune des linogravures. Crédit photo : Julien Monney.*



Fig. 5: En marge d'une réflexion sur la parcellisation des terres, la salle 2 présentait douze fiches ethnobotaniques en lien avec les linogravures exposées dans le meuble-mosaïque. Sur chacune d'elles, une citation de l'artiste (ici Gannqoa Kukama) et un texte évoquaient les usages et les connaissances liés à la plante représentée.

mais aussi faire des artistes des agents actifs dans l'interprétation et la mise en mots de leurs objets. Des discours fragmentaires, parfois contradictoires, se juxtaposaient tout au long de l'exposition et dressaient au final un paysage complexe de la relation à ces ressources.

Toutefois, il ne faudrait pas s'y tromper. Si l'exposition *Kuru. L'art d'un monde en mutation* a effectivement accordé une place importante à l'expression et aux points de vue des artistes, l'élaboration de la narration est demeurée quant à elle entre nos mains. De la dizaine d'heures d'entretiens réalisées durant notre séjour à D'kar, au final seules 24 minutes ont été conservées sous la forme de vidéos<sup>11</sup>, et plusieurs citations extraites des entretiens ont été reproduites dans l'exposition. Autant dire que peu de la documentation recueillie a été directement utilisée, et que notre travail de sélection a été conséquent. De même, bien que les artistes aient été engagés dans le processus créatif, la sélection finale des œuvres exposées a été réalisée depuis la Suisse<sup>12</sup> tout comme leur disposition et mise en sens. À cet égard, l'expérience proposée aux visiteurs résulte à la fois d'une sélection par les artistes de fragments d'expériences à desti-

<sup>11</sup> Nous avions initialement prévu plus de films, mais pour des questions de fluidités de la visite et d'équilibre de l'exposition, nous nous sommes limités à cinq vidéos réparties dans les quatre espaces de l'exposition.

<sup>12</sup> Au total 61 œuvres ont rejoint les collections du Jardin botanique. 43 d'entre elles étaient visibles dans l'exposition. Parmi celles-ci, 16 ont été créées spécifiquement pour l'exposition.

nation d'autrui (d'une construction d'une représentation de soi) – dont la narration procède comme nous l'avons vu précédemment d'un dialogue complexe, partiellement structuré par nos demandes –, de l'exercice de notre propre regard sur eux et de l'élaboration d'un réseau narratif à partir de ces éléments.

### Cadrage et découpage : rendre visible la dialectique des représentations

À défaut de pouvoir faire autrement et plutôt que d'essayer d'invisibiliser notre présence, il s'est alors agi de s'emparer et de rendre visible la dialectique des représentations à l'œuvre dans l'exposition et de travailler la mise en dialogue d'une part de notre voix et de celles des artistes, et d'autre part des objets et des spectateurs. Autrement dit, le traitement muséal devait permettre de rendre apparente la manière dont les discours et les pratiques des uns et des autres agissent mutuellement l'un sur l'autre, modifiant et reconfigurant constamment le sens et les représentations rattachés aux images et aux mots.

À cet égard, les contraintes imposées par la série de linogravures sur les plantes, en décalage avec la ligne que nous souhaitions donner à l'exposition, et les débats épineux qu'elles ont suscités entre nous, se sont au final avérées essentielles dans la construction de ce dialogue. En effet – signe de notre embarras – nous avons décidé dans un premier temps de les mettre dans un endroit à part de l'exposition principale, dans les salles du rez-de-chaussée où se trouvent la réception et un tea-room. Sorte de préambule à l'exposition qui accordait à ces dessins un statut un peu bâtard : ni vraiment absents, ni totalement intégrés au discours muséal, ni clairement objets d'art, ni objets de musée non plus, une décoration qui n'en était pas une.

Pourtant, le malaise créé par ces linogravures nous a finalement poussés à repenser leur place dans l'exposition en faisant sens de notre inconfort. Plutôt que de le contourner, nous avons ainsi décidé de placer au centre de notre réflexion muséale le questionnement que ces œuvres nous posaient autour de la problématique du cadrage et du découpage. Cette thématique de parcellisation est alors devenue le fil conducteur de notre exposition pour penser les relations entre art et plantes, entre histoire des lieux et créations artistiques, entre appropriation territoriale et œuvres picturales, entre local et global et entre discours et images.

Ce malaise nous a également amené à reconsidérer nos propres réactions ou préjugés à l'encontre de contenus visuels et discursifs qui, selon nous, reproduisaient des formes d'essentialisme stratégique. Sans évacuer totalement la question des essentialismes et des rapports de domination qui les structurent, il est apparu nécessaire de prendre pleinement en considération l'ancrage territorial souhaité par les artistes, en donnant à voir les savoirs traditionnels liés aux représentations graphiques.

Décliné en quatre espaces, intitulés *Désert nourricier*, *Désert morcelé*, *Désert commercialisé*, *Par-delà le désert*, le dispositif muséal faisait ainsi apparaître tour à tour le rapport intime et sensible des artistes à leur environnement (Salle 1), les relations entre appropriation territo-



*Fig. 6: Salle 3 – Le désert commercialisé. Entre confort et inconfort, le dispositif muséal invite le spectateur à revisiter les stéréotypes et les débats sur l'authentique en rendant apparent les stratégies de représentation de soi mise en œuvre par les artistes. Crédit photo: Julien Monney.*

*Fig. 7: Salle 4 – Par-delà le désert. Crédit photo: Julien Monney.*

riale et œuvres picturales (Salle 2) ainsi que les interactions en jeu dans la (re-)production « d'une image stéréotypée de la *Bushmanité* »<sup>13</sup> (Salle 3, fig. 6).

Bien que cela paraisse aller de soi, le choix des titres des salles a demandé un long processus de contextualisation afin de mettre en valeur les œuvres sans reproduire une vision essentialisée de l'autre. Le rapport à l'environnement nous a paru un moyen élégant de faire entrer le public dans les réalités multiples et co-existantes « d'un monde en mutation ».

Dans la dernière salle de l'exposition (fig. 7), les cadres se floutent, les lignes s'effacent pour laisser la place à un ciel étoilé. Plongé dans l'obscurité, le spectateur est laissé seul face à sept peintures et à quelques bribes du mythe de Qauqau<sup>14</sup>, un récit mettant en scène une héroïne à la fois femme et tubercule qui à sa mort se transforma en pierre. Créant un contraste incontournable, cette salle devait venir déstabiliser le public dans ses repères, en offrant une expérience esthétique et poétique des œuvres.

### Déplacer les lieux du discours

L'implication des artistes dans la création et la documentation des objets exposés a eu pour effet notoire de déplacer les lieux de notre discours. Il ne s'agissait ainsi pas de venir donner une (re-)présentation des objets et de leurs auteur·e·s à un public suisse, mais de les mettre en dialogue. Si depuis la Suisse, le passé, le présent et le futur des artistes du Kuru Art Project peuvent paraître lointain, voire même hors des préoccupations locales, il s'agissait ici de montrer au travers d'une scénographie mettant en résonance notre discours, les créations graphiques, les savoirs sur les plantes et une histoire du lieu, les liens existants et souvent inconnus qui relie des personnes, des pratiques et des objets géographiquement distants, mais dont les trajectoires aujourd'hui se croisent.

Ainsi, la linogravure de Coex'ae Bob intitulée *Xgaa tsi nxabo plant and duiker* (Griffe du diable et céphalophe) (fig. 8) était mise en relation avec un film dans lequel l'artiste évoque son usage de *Xgaa tsi nxabo* [*Harpagophytum procumbens*], la « meilleure des plantes médicinales » et sa collecte ces dernières années pour des revendeurs blancs chargés de son exportation auprès de firmes pharmaceutiques européennes. Elle était également accompagnée d'un cartel explicatif décrivant l'engouement international que cette plante a connu à partir des années 1990 et les problèmes de surexploitation que cela a généré amenant à l'instauration de contrôles sur l'usage des ressources. Dans une pharmacie en vis-à-vis de la linogravure, le spectateur pouvait enfin découvrir une large gamme de produits à base d'*Harpagophytum procumbens* contre les rhumatismes et l'arthrite aujourd'hui couramment vendus et consommés en Suisse.

La confrontation de ces divers éléments scénographiques devait amener à changer le regard porté sur la linogravure de Coex'ae Bob. A priori dépourvue de conflit et ancrée dans une image idyllique de la savane africaine, la scénographie venait relier la linogravure à des enjeux globaux (circulation et marchandisation des ressources, raréfaction et proto-

<sup>13</sup> Extrait d'un cartel.

<sup>14</sup> Qauqau est une variété particulièrement grande de *q'aru* (*Ceropegia* sp.), une plante dont le tubercule comestible peut atteindre jusqu'à 25 cm de diamètre.



Fig. 8: *Coex'ae Bob, Xgaa tsi nxabo plant and duiker. 1999. Linogravure 35×37.5 cm,*  
© Kuru Art Project, Collection JBN, Crédit photo: Michel Villars, JBN.

coles de protection de la flore, appropriation des savoirs traditionnels) à même de concerner directement un public suisse. [Xgaa tsi nxabo, la griffe du diable : Entretien avec Coex'ae Bob, 2019.](#)

L'exercice muséal devait alors servir d'une part à rendre visible la densité de sens, de savoir et d'expériences liée à la représentation d'une plante donnée tout en montrant d'autre part que les réalités des artistes et celles du public ne sont pas entièrement déconnectées mais se rencontrent en certains points et agissent l'une sur l'autre. Il est alors apparu clairement que notre rôle ne devait pas être de venir « dire » (Didi-Huberman 2014) les images, mais bien plutôt de les mettre en résonance avec des problématiques, des enjeux et des questionnements qui touchent et concernent le public. Autrement dit, de trouver ce qui nous regarde dans ces objets, ce qui est susceptible de nous ébranler, d'initier un mouvement, de créer un trouble, une perturbation dans un système de connaissances.

### En guise de conclusion

L'exposition a été inaugurée le 24 mars 2019 et est restée ouverte au public jusqu'au 15 décembre 2019. À bien des égards, on peut dire qu'elle a suscité un intérêt certain auprès du public suisse. La qualité artistique et scénographique, la dimension « esthétique et éthique » dans un mélange « instructif, poétique et beau », ouvrant à « l'exploration des imaginaires

bushmen» tout comme la capacité des films à nous «rapprocher» de l'univers des artistes ont été salués<sup>15</sup>.

Ce succès relatif ne doit bien sûr pas faire oublier les limites participatives rencontrées. Clairement, l'expérience relatée ici témoigne d'un manque de temps et d'échanges avec les artistes pour aller plus loin dans la co-création et pour éviter certains quiproquos et aprioris sur les intentions des un·e·s et des autres. En ce sens, le récit de cette expérience muséale fait apparaître l'un des défis majeurs de ce type d'expositions en Europe, à savoir la difficulté à maintenir tout du long les aller-retour nécessaires à un processus véritablement participatif ainsi que le poids des contraintes financières et temporelles, ce tout particulièrement pour des institutions de petites tailles.

Notre objectif avec cet article n'était ainsi pas de présenter cette exposition comme dépourvue de conflits et d'enjeux de pouvoir. Au contraire, si d'une certaine manière elle a, malgré tout et avec ses propres limites, été une réussite, c'est peut-être dans la capacité tout au long du processus de prendre acte de ces limites, des malentendus et des transformations qui en découlent, et d'adapter notre pratique muséale en fonction de ces contraintes. En ce sens, cette expérience a donné lieu à un véritable dialogue où nos systèmes de représentation et la ligne directrice proposée aux artistes ont contribué à modifier leur expression et modes de représentation, qui ont à leur tour changé notre discours et notre manière de penser l'exposition – le résultat final n'étant clairement pas celui qu'on aurait eu sans la participation des artistes dans le processus créatif.

Si, sans aucun doute, l'expérience aurait pu être menée plus loin, notamment en incluant les artistes dans la conception de la muséographie, la démarche adoptée ici a fait une différence. Non seulement les films et les citations ont permis d'ancrer les objets dans les discours et les expériences des personnes qui les racontent, mais surtout ce faisant ils ont radicalement modifié le rapport au discours dans l'exposition. La présence de ces matériaux a en effet permis de déplacer les lieux de notre discours, non plus conçus comme commentaires explicatifs des œuvres, mais éléments d'ouverture à une mise en dialogue et à une réflexion approfondie sur ce qui relie le public et l'objet afin de leur restituer une complexité. Interface, l'espace d'exposition devient alors un lieu de contact, qui vient inscrire ces œuvres dans le présent, qui nous questionnent et nous forcent à regarder au-delà du charme des couleurs et de la douce nostalgie d'une faune et d'une flore abondante, et qui cherche à instaurer un dialogue à même de transformer notre manière de concevoir notre rapport à l'Autre. Ainsi conçue, l'exposition amène à porter un autre regard sur les questions d'authenticité/inauthenticité, d'essentialisme et de tradition/contemporanéité qui entravent souvent la réception de ce type d'arts en Europe (Myers 1998, Durand 2010, Thomas 1999, Uzel 2016), pour ouvrir à une meilleure prise en compte des réalités multiples des artistes, de leur ancrage territorial et de leurs positionnements au sein d'un monde globalisé. Une démarche qui nous a paru ici essentielle pour faire reconnaître ces expressions dans leur spécificité sans pour autant les enfermer dans leur différence.

Au final, s'il y a quelque chose à tirer de cette expérience muséale et du récit que nous en avons fait ici, c'est précisément l'absence de valeur prescriptive attribuée à l'exercice collabo-

---

<sup>15</sup> Commentaires issus du livre d'or de l'exposition.

ratif qui est nécessairement imprévisible, imparfait et inattendu dans ces effets et qui requiert des ajustements constants des positions et des postures de chacun des participants. Au-delà des apports inhérents aux informations contextuelles, culturelles et ethnobotaniques, l'intérêt du regard anthropologique a été de porter tout du long une attention au dialogue qui se joue dans cet exercice, à la manière dont il transforme les discours et les pratiques de chacun-e, et d'en faire sens de manière réflexive à l'intérieur même de l'exposition.

## Références

- Allain Bonilla, Marie-laure, Fiona Siegenthaler, Yann Laville, Grégoire Mayor, et Boris Wastiau.** 2019. «Entre négociations et expérimentations : Les musées d'ethnographie et la décolonisation. Un entretien.» *Tsantsa* 24 : 67–77.
- Araeen, Rasheed.** 1989. «Our Bauhaus Others' Mudhouse.» *Third Text* 6, Spring: 3–14.
- Baracchini, Leïla.** 2021a. *Entre désert et toile : Création d'un art san contemporain au Kalahari*. Neuchâtel : Alphil.
- Baracchini Leïla.** 2021b. «Becoming Traditional: Contemporary San Art and the Production of (Non-)Knowledge.» *Ethnography*. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1466138120983845>
- Baracchini, Leïla, et Julien Monney.** 2017. «Past Images, Contemporary Practices: Re-use of Rock Art Images in Contemporary San art of Southern Africa.» In *Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, edited by Bruno David and Ian McNiven, 1044–1065. Oxford: Oxford University Press.
- Barnabas, Shanade, B.** 2010. «Picking at the Paint: Viewing Contemporary Bushman Art as Art.» *Visual Anthropology* 23, no. 5: 427–442.
- Barriendos, Joaquín.** 2009. «Geopolitics of Global Art: The Reinvention of Latin America as a Geo-aesthetic Region.» In *The Global Art World*, edited by Hans Belting et Andrea Buddensieg, 98–114. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bawin, Julie.** 2018. «L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la «promesse» d'un commissariat engagé.» *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 43, no. 2: 48–56. <https://doi.org/10.7202/1054382ar>
- Bregin, Elana.** 2001. «Miscast: Bushmen in the Twentieth Century.» *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 13, no. 1: 87–107, <https://doi.org/10.1080/1013929X.2001.9678095>
- Clifford, James.** 1996 [1988]. *Malaise dans la culture: L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*. Traduit par Marie-Anne Sichère. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts.
- Comaroff, John L., and Jean Comaroff.** 2009. *Ethnicity, Inc.* Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Coombes, Annie E.** 2004. *History After Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Durham: Duke University Press.
- Davison, Patricia.** 2018. «The Politics and Poetics of the Bushman Diorama at the South African Museum.» *ICOFOM Study Series* [Online] 46: 81–97. <http://journals.openedition.org/iss/921>
- Didi-Huberman, Georges.** 2014. *Essayer voir*. Paris: Minuit.
- Durand, Carine A.** 2010. «Indexing (in) Authenticity: Art and Artefact in Ethnography Museums.» *AlterNative* 6, no. 3: 248–260.
- Dussart, Françoise.** 2014. «Mise en intrigue»: quelques réflexions sur les expositions muséales de peintures à l'acrylique des Aborigènes du Territoire du Nord (Australie).» *Anthropologie et Sociétés*, 38, no. 3: 179–206. <https://doi.org/10.7202/1029024ar>
- Errington, Shelly.** 1994. «What Became Authentic Primitive Art?» *Cultural Anthropology* 9: 201–226.
- Fauvelle, François-Xavier.** 1999. «Des murs d'Augsbourg aux vitrines du Cap: Cinq siècles d'histoire du regard sur le corps des Khoisan.» *Cahiers d'Études Africaines*, 39 (155/156): 539–561.

- Fisher, Jean.** 1992. «In Search of the «Inauthentic»: Disturbing Signs in Contemporary Native American Art.» *Art Journal* 5, no. 13: 44–50.
- Fisher, Laura.** 2012. «The Art/Ethnography Binary: Post-colonial Tensions within the Field of Australian Aboriginal Art.» *Cultural sociology* 6, no. 2: 251–270. <https://doi.org/10.1177/1749975512440224>
- Gordon, Robert.** 1992. *The Bushman Myth: The Making of a Namibian Underclass*. Boulder (Colo.) [etc.]: Wetsview Press.
- Guenther, Mathias.** 2003. «Contemporary Bushman Art, Identity Politics and the Primitivism Discourse.» *Anthropologica* 45, no. 1: 95–110.
- Jackson, Shannon, and Steven Robins.** 1999. «Miscast: The Place of the Museum in Negotiating the Bushman Past and Present.» *Critical Arts* 13, no. 1: 69–101, <https://doi.org/10.1080/02560049985310051>
- Jérôme, Laurent.** 2014. «Présentation : Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées.» *Anthropologie et Sociétés* 38, no. 3: 9–23. <https://doi.org/10.7202/1029016ar>
- Kasarherou, Emmanuel, Gaye Sculthorpe, Nicolas Thomas, Michel Coté, et Vincent Négri.** 2017. «Dialogue des cultures et circulations des œuvres.» *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* 8. Consulté le 5 mars 2021. <http://journals.openedition.org/actesbranly/794>
- Kasfir, Sidney Littlefield.** 1992. «African Art and Authenticity: A Text with a Shadow.» *African Arts* 25, no. 2: 40–53.
- Koot, Stasja. P.** 2018. «The Bushman Brand in Southern African Tourism.» In *Research and Activism among the Kalahari San Today: Ideals, Challenges, and Debates*, edited by Fleming R. Puckett and Kazunobu Ikeya, 231–250. Osaka: National Museum of Ethnology.
- Kuru Development Trust.** 1990. *Project Memorandum for Kuru Art Project*. D'kar: Kuru Development Project.
- Lane, Paul.** 1996. «Breaking the Mould? Exhibiting Khoisan in Southern African Museums.» *Anthropology Today* 12, no. 5: 3–10.
- Le Roux, Braam.** 1991. «This is not the Full Story.» In *Contemporary Bushman Art of Southern Africa*, edited by Catharina Scheepers, 6–7. D'kar: Kuru Development Trust.
- Mboti, Nyasha.** 2014. «To Exhibit or be Exhibited: The Visual Art of Vetkat Regopstaan Boesman Kruiper.» *Critical arts* 28, no. 3: 472–492. <http://dx.doi.org/10.1080/02560046.2014.929212>
- McEvelley, Thomas.** 1999. *L'identité culturelle en crise*. Nîmes: J. Chambon.
- McLean, Ian.** 2011. *How Aborigines invented the idea of contemporary art. Writings on Aboriginal contemporary art*. Brisbane; Sidney: IMA Institute of Modern Art; Power publications.
- McMaster, Gerald, and Lee-Ann Martin.** 1992. *Indigena: Contemporary Native Perspectives*. Hull, Quebec: Canadian Museum of Civilization.
- Mhiripiri, Nhamo Anthony.** 2009. *The Tourist Viewer, the Bushmen and the Zulu: Imaging and (Re) Invention of Identities through Contemporary Visual Cultural Productions*. PhD Thesis. Durban: University of KwaZulu-Natal.
- Molebatsi, Chadzimula.** 2002. «The Remote Area Development Programme and the Integration of Basarwa into the Mainstream of Botswana Society.» *Pula: Botswana Journal of African Studies* 16, no. 2: 123–134.
- Mosquera, Gerardo.** 1992. «The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism.» *Third Text* 6, no. 21: 35–41.
- Mulhauser, Blaise et Elodie Gaille.** 2019. «L'exposition citoyenne «Objets de cultures. Ces plantes qui nous habitent», un laboratoire de littérature vivante.» *Plateforme internet sur la littérature* 2/2019 <https://www.forumlecture.ch/archivsuche.cfm?action=send>
- Myers, Fred R.** 2006. ««Primitivism», Anthropology and the Category of «Primitive Art»» In *Handbook of Material Culture*, edited by Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Mike Rowlands, and Patricia Spyer, 267–284. London: SAGE.
- Oswald, Margareta von, and Jonas Tinus, ed.** 2020. *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Leuven: Leuven University Press.
- Myers, Fred R.** 1998. «Question de regard: Les expositions d'art aborigène australien en France.»

*Terrain: Carnets du patrimoine ethnologique* 30: 96–111.

**Myers, Fred R.** 1991. «Representing culture: the production of discourse(s) for aboriginal acrylic painting.» *Cultural anthropology* 6: 26–62.

**Phillips, Ruth B.** 2007. «The Museum of Art-thropology: Twenty-first Century Imbroglios.» *RES: Anthropology and Aesthetics* 52: 8–20.

**Price, Sally.** 1995 [1989]. *Arts primitifs, regards civilisés*. Traduit par Geneviève Lebaut. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts.

**Robins, Steven.** 2000. «Land, Struggles and the Politics and Ethics of Representing «Bushman» history and identity.» *Kronos* 26: 56–75.

**Silberbauer, George B.** 1965. *Report to the Government of Bechuanaland on the Bushman Survey*. Bechuanaland Government.

**Skotnes, Pippa, ed.** 1996. *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen*. Cape Town: University of Cape Town Press.

**Spivak, Gayatri Chakravorty.** 1993 [1988]. «Can the Subaltern Speak?» In *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, edited by Patrick Williams and Laura Chrisman, 66–111. New York; London [etc.]: Harvester Wheatsheaf.

**Stephenson, Jessica.** 2006. *Art, Identity and Patronage: A History of Three Southern African Workshops for San/ «Bushman» Artists (1990–2003)*. PhD Thesis. Emory University.

**Sylvain, Renée.** 2014. «Essentialism and the Indigenous Politics of Recognition in Southern Africa.» *American anthropologist*, 116, no. 2: 251–264.

**Thomas, Nicholas.** 1999. *Possessions: Indigenous Art/Colonial Culture*. London: Thames and Hudson.

**Uzel, Jean-Philippe.** 2016. «Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale.» *Inter* 122: 26–29.

**Weibel, Peter.** 2013 (1997). «Au-delà du «cube blanc»». In *Décentremets: Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, édité par Catherine Grenier, 164–170. Paris: Centre Pompidou.

**Wily, Elizabeth.** 1982. «A Strategy of self-determination for the Kalahari San.» *Development and Change* 13: 291–308.

## Filmographie

**Baracchini, Leïla, Elodie Gaille, et Blaise Mulhauser.** 2019a. *Les morama: Entretien avec Oqōcōgae Cao*. (Doc, 3 min). Jardin Botanique de Neuchâtel.

**Baracchini, Leïla, Elodie Gaille, et Blaise Mulhauser.** 2019b. *Xgaa tsi nxabo, la griffe du diable: Entretien avec Coex'ae Bob*. (Doc, 4 min). Jardin Botanique de Neuchâtel.

## Auteur·e·s

**Leïla Baracchini** est anthropologue, docteure de l'Université de Neuchâtel et de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Lauréate du prix de thèse du Musée du quai Branly – Jacques Chirac 2019, elle travaille actuellement en tant que postdoctorante au Muséum national d'Histoire naturelle – MNHN Paris. Ses recherches en Afrique australe et dans la Caraïbe portent sur les politiques de la représentation dans un contexte de globalisation ainsi que sur les processus de marchandisation et de patrimonialisation de la culture. *Muséum national d'Histoire naturelle, Paris*  
[leila.baracchini@bluewin.ch](mailto:leila.baracchini@bluewin.ch)

**Elodie Gaille** a réalisé sa formation d'anthropologue à l'Université de Neuchâtel, qu'elle a complété par un diplôme en ethnobotanique appliquée à l'Université de Lille. Depuis 2017, elle est conservatrice au Jardin botanique de Neuchâtel. Ses recherches portent sur l'usage des plantes à travers le monde en général et l'histoire des plantes médicinales de Neuchâtel et de Suisse romande en particulier. En 2021, en collaboration avec Blaise Mulhauser, elle écrit le livre *Infusions des savoirs. Histoires de plantes médicinales à travers le monde* (Ed. Jardin botanique de Neuchâtel).  
[elodie.gaille@ne.ch](mailto:elodie.gaille@ne.ch)  
*Jardin botanique de Neuchâtel*

## SPECIAL ISSUE

**Blaise Mulhauser** est biologiste et écologue de formation (Université de Neuchâtel). Après 18 années passées comme conservateur au Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel, il dirige le Jardin botanique de la même ville depuis 2011. À sa formation académique, il ajoute celle de scénographe d'expositions. Il est l'auteur de nombreux

livres et catalogues dont celui sur l'exposition citoyenne *Objets de cultures. Ces plantes qui nous habitent* rédigé avec Elodie Gaille (Ed. Jardin botanique de Neuchâtel).  
blaise.mulhauser@ne.ch  
*Jardin botanique de Neuchâtel*