



**MAKHUBU, SERITI SE, BASUPA TSELA**  
OÙ NOUS EN SOMMES SELON LERATO SHADI

Katja GENTRIC  
(UNIVERSITY OF THE FREE STATE DE BLOEMFONTEIN  
& CENTRE GEORGES CHEVRIER DE L'UNIVERSITÉ DE DIJON)

Pour citer cet article :

Katja GENTRIC, « *Makhubu, Seriti Se, Basupa Tsela – Où nous en sommes selon Lerato Shadi* », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 51-64.

### Résumé

Trois installations/performances de l'artiste sud-africaine Lerato Shadi, *Makhubu* (performée à plusieurs reprises depuis 2014), *Seriti Se* (depuis 2014 également) et *Basupa Tsela* (2017/2018), sont ici mises en dialogue avec une remarque faite par l'artiste dans un entretien de 2016. Shadi met en conflit deux façons de définir son identité, qu'elle perçoit comme fondamentales : la perception de soi par la phrase « *I am because you are* » (à positionner dans les traditions philosophiques particulières à l'Afrique du Sud) lui semble incompatible avec un « Je pense donc je suis » cartésien. Les réponses de Shadi aux questions du public montrent que cette remarque est à interpréter dans le contexte des protestations étudiantes présentes dans toutes les discussions quand aux revendications de reconnaissance décoloniale en Afrique du Sud depuis 2015, comme elle tient également des écrits de Frantz Fanon, de Steve Biko et d'Yvette Abrahams. Notre texte montre en quoi les deux premières des trois installations/performances (datées de 2014) sont une amorce de problématisation sous forme plastique, une anticipation du débat de 2016, alors que la troisième peut être lue comme un élément de réponse qui est en effet une façon de se positionner, de dire sa subjectivité en début du vingt-et-unième siècle. Selon Shadi ce positionnement se fait par le geste d'appeler celles qui sont passées avant elle.

art contemporain — *black feminism* — être humain — *Ubuntu*

### Abstract

*The focus of this text is on three installations/performances by the South-African artist Lerato Shadi: Makhubu (performed on several occasions since 2014), Seriti Se (also since 2014) and Basupa Tsela (2017/2018). The three performative installations enter into dialogue with a remark by the artist made during a public interview in 2016. Shadi contrasts two ways of defining one's identity which she considers essential: to express one's self-perception by the phrase "I am because you are" (which is to be situated within the philosophical traditions particular to South Africa) seems to be incompatible with the Cartesian "Je pense donc je suis". Shadi's responses to questions by the public show, that this remark should be interpreted in the context of the student protests which, since 2015, are dominant in all discussions on the recognition of each one's subjectivity in aiming towards a decolonised South Africa. Shadi's remark should also be understood in reference to the writings of Franz Fanon, Steve Biko and Yvette Abrahams. In this article I argue that the two first performative installations (those dated 2014) can be seen as an initial material exploration of the question, where the artist seems to anticipate the problematic she will express during the debate two years later. The third performance, Basupa Tsela, is an elementary experimental answer, a way of claiming a position, of self-confidently stating one's subjectivity in the beginning of the twenty-first century. According to Shadi, this position is claimed by calling out to those who have shown her the way.*

contemporary art — *black feminism* — to be human — *Ubuntu*

## MAKHUBU, SERITI SE, BASUPA TSELA

OÙ NOUS EN SOMMES SELON LERATO SHADI<sup>1</sup>

À travers trois propositions de l'artiste sud-africain Lerato Shadi il sera ici question de façons divergentes d'expliquer son « être au monde ». Dire « où nous en sommes » sous-entend que l'être-au-monde, tel qu'il sera abordé en tant que positionnement artistique, se construirait en réciprocity avec une constellation changeante de circonstances (historiques, politiques, philosophiques, géo-localisées etc.). Les trois ensembles interrogés ici sont des actions performatives, éventuellement avec utilisation d'une vidéo, aboutissant à des installations : *Makhubu* (performée à plusieurs reprises depuis 2014), *Seriti Se* (depuis 2014 également) et *Basupa Tsela* (2017/2018).

Le geste initial dans chacune des trois propositions est celui d'écrire ; il est suivi d'un geste d'effacement, de gommage plus précisément, un geste qui interpelle par la paradoxale matérialité qu'il produit en défaisant<sup>2</sup>. Par la mise en action de l'effacement les trois interventions forment un entrelacs dialogique à l'intérieur du travail de Shadi et peuvent être lues comme la déclinaison d'une réplique<sup>3</sup> expérimentale à la problématique de la

(dés)identification, telle qu'elle émerge à partir d'un entretien public<sup>4</sup> entre Lerato Shadi et la critique d'art Neelika Jayawardane tenu à Grahamstown, en Afrique du Sud, le 8 juillet 2016. Prenant appui sur les conversations entre elle et L. Shadi, menées au cours de la semaine qui précède l'entretien, N. Jayawardane<sup>5</sup> lance la discussion en se référant à la question de l'effacement historique (« *historical erasure* »). Comme tout chercheur qui veille à une relecture critique de l'Histoire<sup>6</sup>, elle est bien consciente que cet effacement est omniprésent dans les façons dont l'Histoire est présentée d'un point de vue occidental. Selon cette lecture, l'Histoire est trop souvent écrite comme si tous les acteurs décisifs étaient occidentaux et de sexe masculin et comme si le reste du monde avait joué un rôle marginal. Ce gommage des contributions de certains membres de la société n'est pas un simple oubli mais plutôt un mythe sciemment construit et artificiellement entretenu. Les deux interlocutrices (L. Shadi et N. Jayawardane) échangent ensuite leurs expériences des façons desquelles cet effacement se configure dans leurs relations à leur histoire familiale personnelle et dans leur travail artistique ou théorique. À un moment crucial du débat Lerato Shadi met en conflit deux façons de définir sa subjectivité, qu'elle perçoit comme fondamentales.

1. Les recherches pour ce texte ont été rendues possibles par une bourse de l'University of the Free State d'Afrique du Sud et par une invitation du Künstlerhaus Villa Romana de Florence.

2. Le titre du mémoire de master que Lerato Shadi est en train de compléter est *The violence of historical erasure*. Chez Shadi l'effacement est à voir comme un gommage (à la distinction d'une rature). Voir également Katja GENTRIC, « Labor and its aftermath, or : on the difficulty of catching oneself in the act of doing », dans *You were not expected to do this, On the dynamics of production*, D. BLANGA-GUBBAY, E. RUCHAUD (dir.), Düsseldorf, d|u|p – düsseldorf university press, 2017, p. 251-268. Ici il est question des paradoxales retombées matérielles de l'effacement en tant que « travail » et des implications sociopolitiques du travail dans une société qui nie l'identité du travailleur ; voir également Achille Mbembe qui parle de l'effacement dans le contexte de l'objectivation de l'esclave. Voir Achille MBEMBE, *Politiques de l'inimitié*, Paris, Éditions la découverte, 2016, p. 144-145.

3. Les autres voix dans ce dialogue hypothétique seraient celles de Franz Fanon, Steven Biko, Achille Mbembe, Yvette Abrahams, Sylvia Wynter, Gilbert Simondon et Michaela Ott ; voir plus loin.

4. LERATO SHADI, Entretien « Public conversation between Lerato SHADI and Manori Neelika JAYAWARDANE », « The beautiful ones will not be erased » », 8 juillet 2016, <<https://www.facebook.com/LeratoShadiArt/>> et <<https://vimeo.com/180144606>>, consultées le 1<sup>er</sup> septembre 2018. L'entretien du 8 juillet 2016 a lieu à l'Albany History Museum, National Arts Festival de Grahamstown en 2016.

5. Manori Neelika JAYAWARDANE, « The Beautiful ones will not be erased: Lerato Shadi's Performance Herstory » *Noka ya Bokamoso*, J. LEGALAMITLWA (dir.), Grahamstown, National arts festival, 2016, p. 19 et p. 21.

6. L'expression « *historical erasure* » est utilisée par un grand nombre de chercheurs, sans qu'on puisse attribuer son origine à un auteur en particulier. L'expression est utilisée par la plupart des écrivains auxquels notre texte fait référence, notamment dans M. N. JAYAWARDANE, *op. cit.* et dans A. MBEMBE, *op. cit.*

Exprimer la perception de soi par la phrase « *I am because you are* » lui semble incompatible avec un « Je pense donc je suis » cartésien<sup>1</sup>. Shadi fait remarquer que, si on utilisait l'un des postulats pour juger l'autre, les deux attitudes philosophiques seraient vouées à l'échec. En introduisant la notion du jugement, Shadi considère que le problème est de nature philosophique et non anthropologique, ethnographique ou sociologique. Puisque la première phrase (« *I am because you are* ») est fondée sur une idée de multitude, alors que la deuxième (« Je pense donc je suis ») raisonne par singularités et notions binaires, Shadi fait remarquer que les dialogues entre les deux perspectives, se positionnant à des points de vues diamétralement opposés, seraient condamnés à un malentendu perpétuel.

Plusieurs membres du public sud-africain reprennent la proposition de Shadi avec enthousiasme et élargissent la discussion par de nouvelles questions. Ce vif intérêt pour la remarque de Shadi peut montrer que, dans le contexte sud-africain, il s'agit d'une préoccupation importante et que la remarque de Shadi pouvait être intégrée sans trop de problèmes aux débats en cours. En effet les interlocuteurs sud-africains sont le premier public visé par cette remarque<sup>2</sup>. Dans le contexte européen par contre sa réception s'annonce compliquée. Alors que les hypothétiques interlocuteurs européens de Shadi sauraient sans trop de difficulté placer « je pense donc je suis » en tant que postulat cartésien, ils auront besoin davantage d'explications afin de savoir saisir la complexité des raisonnements attachés à « *I am because you are* ». Cette tâche peut être entamée en analysant les trois performances de Shadi puisque cette analyse permettrait de complexifier et contextualiser la tension entre les deux appartenances identitaires. Le fait que les deux premières

performances, *Makehubu* et *Seriti Se*, sont mises au point avant l'entretien de 2016 montre que Shadi a pensé et matérialisé ce problème sous forme plastique avant de l'exprimer sous forme de parole articulée. La troisième performance, *Basupa Tsela* qui intervient deux années plus tard, constitue une forme de synthèse provisoire de l'ensemble des questions. Avant de préciser la question de (dés)identification telle qu'elle est posée par Shadi, et pour comprendre son urgence, sa mise en contexte dans l'histoire récente de la création artistique sud-africaine s'avère nécessaire en préliminaire.

**« *I'm not who you think I'm not* » :  
contexte sud-africain et questions  
de (dés)identification**

L'Afrique du Sud, aux premières élections démocratiques du 27 avril 1994, sort d'un demi-siècle de ségrégation raciale imposée par la législation d'un État<sup>4</sup>. Les habitants d'Afrique du Sud vivent alors un moment où toute l'interprétation du passé est à revoir, et, avant tout, ils doivent opérer une radicale révision de leurs façons de se percevoir<sup>5</sup>. Alors que, avant 1994, tout était compartimenté selon deux façons ségréguées d'habiter le pays, il faut désormais « apprendre à désapprendre » de penser en ces catégories, processus qui s'avère déchirant. Un vaste travail de mémoire qui ne cherche pas à esquiver les malentendus<sup>6</sup> et

1. L. SHADI, Entretien 2016, *op. cit.* Lors de l'entretien qui dure 90 minutes la remarque se trouve à [00:22:15] ; un peu plus tard un membre du public prend la parole apportant des précisions sur ce qui a été dit de façon plutôt intuitive par Shadi. L'intervenant propose un approfondissement et une contextualisation de la remarque que Shadi confirme sans réserve.

2. J. LEGALAMILWA, « Introduction, *Noka Ya Bokamoso* », *op. cit.* p. 8.

3. (Je ne suis pas qui tu crois que je ne suis pas) Il s'agit d'un titre utilisé par Gabi Ngcobo. La première utilisation date de 2012 à l'occasion de la conférence *Encounters with the African Archive*, New York University. La deuxième utilisation à Berlin en 2017/2018, pour la programmation en vue de la Biennale de Berlin 2018 <<http://berlinbiennale.de/calendar/i-m-not-who-you-think-i-m-not-i>>, consultée le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

4. Achille MBEMBE, « Différence et répétition. Réflexions sur l'Afrique du Sud aujourd'hui », dans *Être là. Afrique du Sud, une scène contemporaine*, Paris, Fondation Luis Vuitton, Éditions Dilecta, 2017, p. 25.

5. Voir Gabeba BADEROON, « Intimacy and history, The art of difference and identity in South Africa », dans *Visual Century, South African Art in Context, volume 4, 1990-2007*, T. GONIWE, M. PISSARA, M. MAJAVU (dir.), Johannesburg, Wits University Press, 2011, p. 74-91.

6. Voir Carli COETZEE, *Accented Futures, Language Activism and*

les violences est encore à fournir avant qu'une société non-ségrégulée puisse devenir opérationnelle.

Avant 1994 le gouvernement nationaliste imposait sa version de l'Histoire qui passait sous silence les histoires de la grande majorité de la population dans un acte d'effacement délibéré. Depuis la sortie de la législation de l'apartheid le souci de combler le vide ainsi produit est devenu une préoccupation principale des sciences humaines en Afrique du Sud. Dans ce contexte, il peut avoir semblé aller de soi que les interrogations identitaires<sup>1</sup> aient été la question principale posée aux artistes lors des premières années « postapartheid ». La pléthore de réponses<sup>2</sup> écrites au texte critique d'Okwui Enwezor « Reframing the Black subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation »<sup>3</sup> (Repositionner le sujet noir : Idéologies et fantaisies des représentations contemporaines d'Afrique du Sud) démontre les rebondissements parfois malsains que ces débats ont pu prendre. Enwezor

faisait remarquer un manque d'autocritique de la part d'artistes déjà reconnus par le système qui trahissait la complète absence de lucidité quant à la complexité et la gravité des enjeux d'identité. L'ensemble du débat faisait émerger l'écrasante prédominance de l'attention donnée à la subjectivité masculine dans certaines lectures quelque peu hâtives de la critique d'Enwezor<sup>4</sup>.

La période 1997 – 2007 voit nombre d'expositions pour lesquelles les artistes sont sélectionnés selon leur capacité à se faire ambassadeur ou ambassadrice d'une présumée nouvelle identité nationale. Parmi les artistes pionnières de cette période, Tracey Rose et Berni Searle ont pour Lerato Shadi une signification tout particulière, tout simplement parce qu'elles représentaient des personnalités dans lesquelles Shadi, en tant que femme de couleur, a pu se reconnaître<sup>5</sup>. Malgré la critique qu'une forme exagérée des « *identity politics* »<sup>6</sup> (politiques de l'identité) doit susciter, cette génération d'artistes a posé les fondements à partir desquelles la génération qui émerge après 2000 peut construire leurs contributions.

Les polémiques de remise en question identitaire, débattues avec le sérieux imposé par la situation politique des années de l'immédiat postapartheid, sont reprises une génération plus tard sous forme de détournement ou par des prises de position qui se revendiquent de l'urgence d'aller au-delà de la construction d'une identité officialisée qui laissait peu de place aux équivoques et aux nuances. Sous le titre « *I'm not who you think I'm not* » (Je ne suis pas qui tu crois que je ne suis

*the Ending of Apartheid*, Johannesburg, Wits University Press, 2013.

1. Cette supposition implicite convient d'être relativisée pour deux raisons. Selon certains points de vue la gestion de la question de l'identité se faisait trop souvent dans le cadre institutionnel (au niveau national ou étranger) cherchant à établir des catégories afin d'orchestrer une prétendue identité « sud-africaine ». Nombreux artistes auraient préféré qu'on les interroge sur les complexités et les subtilités sous-tendant leur travail artistique plutôt qu'au sujet des divers marqueurs de leur « identité » (famille, religion, langue etc.) Mais il est vrai également que la question de l'identité se posait avec autant d'urgence puisque, comme le fait remarquer Sharlene Khan d'après Stuart Hall, il faut savoir trouver la position à partir de laquelle parler pour pouvoir participer à un dialogue. Khan introduit la notion d'un processus de re-définition collective. Sharlene KHAN, *Postcolonial Masquerading: A Critical Analysis of Masquerading Strategies in the Artworks of Contemporary South African Visual Artists Anton Kanemeyer, Tracey Rose, Mary Sibande, Senzeni Marasela And Nandipha Mntambo*, Goldsmiths, University of London PhD in Art, 2014, p. 24&26.

2. Les réponses ont été publiées dans Brenda ATKINSON, Candice BREITZ (dir.), *Grey Areas, Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art*, Johannesburg, Chalkham Hill Press, 1999.

3. Le texte initial : Okwui ENWEZOR, « Reframing the Black subject : Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation », dans *Contemporary Art from South Africa*, M. HOPE (dir.), Oslo, Riksutstilliger, 1997, p. 21-25.

4. Robert GREIG, « Knives drawn as the Band-aid Rainbow Nation shows it's true colours », dans B. ATKINSON, C. BREITZ (dir.), *op. cit.*, p. 310-313.

5. Shadi se réfère particulièrement à Rose et à Searle lors d'un entretien avec Katja Gentric à Berlin, 14 et 20 novembre 2017.

6. Ashraf JAMAL, *In the World, Essays on Contemporary South African Art*, Milan, Skira, 2017, p. 11-13. Jamal fait remarquer que les questions d'identité aboutissent, en Afrique du Sud contemporaine, à une forme de « *dangerously exclusionary identity politics* ». Le lecteur familier avec la politique sud-africaine récente pensera ici aux attaques xénophobes de 2008, dans lesquelles plus de 60 migrants ont perdu la vie.

7. Gabi NGCOBO, « Im not who you think I'm not », dans *African Photography from the Walter Collection, Distance and Desire, Encounters with the African Archive*, Tamar GARB (dir.), Göttingen, Steidl, 2013, p. 237-240.

pas), Gabi Ngcobo voudrait voir une remise en question « des identités et des savoirs qu'on suppose aller de soi <sup>1</sup> », afin de parler des façons inattendues de construire et de déconstruire sa subjectivité. G. Ngcobo décrit ce processus comme « *the unknowing grammar of inhabiting an identity or a subjectivity*<sup>2</sup> » (l'obscur grammaire d'habiter une identité ou une subjectivité).

L'esprit de détournement peut être exemplifié par une mise en parallèle du travail d'Athi-patra Ruga avec celui de Barend de Wet<sup>3</sup>. Le premier, sous un air joyeux et carnavalesque, met en action un « *slow, time-inspired unveiling of identities*<sup>4</sup> » (lent dévoilement des identités d'après une inspiration temporelle). Athi-patra Ruga revêt un « costume » en ballons de baudruche remplis de peinture liquide, qui, une fois percés, inondent le performeur de multiples couleurs – Athi-patra Ruga fait remarquer que ce travail serait une « *utopian counter-proposal to the sad dogma of the division between mind and body*<sup>5</sup> » (un contre-proposition utopique au triste dogme de la séparation entre esprit et corps) une référence critique à un jugement extérieur, occidental, qui semble coller à la peau. À l'envers du geste de « dévoilement » de Athi-patra Ruga, Barend de Wet<sup>6</sup> demande à ses amis de l'habiller, dans une série interminable de possibles identités. Se créent ainsi différentes versions possibles de leur ami. Même si les deux approches (s'habiller ou se dévoiler) peuvent être vues comme un détournement humoristique du sérieux des exercices d'introspection des années précédentes, les deux cas révèlent néanmoins les tensions sous-jacentes. Créés respectivement en 2012 et en 2013, ces travaux précèdent de très peu un nouveau changement radical dans la société sud-africaine.

1. G. NGCOBO, dans le texte de la biennale de Berlin de 2018, *op. cit.*
2. G. NGCOBO, art cit. p. 237.
3. Les deux font partie du cycle d'expositions *MINE*, dont un catalogue est publié sous le titre *The Film will always be you*, Berlin, Revolver Publishing, 2015.
4. *Ibid.*, p. 66.
5. *Ibid.*, p. 68.
6. *Ibid.*, p. 26-29.

Depuis mars 2015, la résurgence de conflits sous la forme de protestations étudiantes sur tous les campus sud-africains montrent à quel point la nouvelle société non ségréguée est fragile, et les remises en question sont loin d'être résolues. Parmi d'autres revendications, dirigées contre leur intenable situation financière sous la politique néo-libérale du gouvernement actuel, les étudiants dénoncent le très flegmatique processus de décolonisation<sup>7</sup> et la lenteur du démantèlement du privilège blanc. Une performance de Stheembile Msezane est devenue emblématique du mouvement, car elle semble condenser la complexité des enjeux en un seul geste. Son intervention porte le titre *Chapungu - The day Rhodes Fell*<sup>8</sup> (L'aigle *chapungu* - le jour où Rhodes tomba). En même temps qu'elle attire l'attention sur les problématiques liées aux positionnements des femmes dans l'espace public, S. Msezane montre l'urgence avec laquelle on cherche une nouvelle organisation, laissant une place à la dimension ancestrale<sup>9</sup> dans le quotidien de la génération connectée<sup>10</sup>. Certaines des collectifs d'activistes cherchent à appliquer le changement de mentalités qu'ils espéreraient voir devenir une réalité sociale en expérimentant des formes d'organisation où le groupe fonctionne à l'horizontale, où toutes les décisions sont prises en commun, où on pense « en réseau<sup>11</sup> ». Les activistes femmes se montrent de plus en plus vigilantes quant au respect des lois de parité après que les leaders, qui étaient dans la pre-

7. Voir par exemple Asher GAMEDZE et Leigh-Ann NAIDOO (dir.), *Publica[c]tion*, Johannesburg et Delhi, Publica[c]tion Collective + NewText, disponible gratuitement sur <[https://gorahtah.files.wordpress.com/2017/11/publicaction\\_pdf-for-web\\_pages1.pdf](https://gorahtah.files.wordpress.com/2017/11/publicaction_pdf-for-web_pages1.pdf)>, consultée le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

8. *Être là. Afrique du Sud, une scène contemporaine*, Paris, Fondation Luis Vuitton, Éditions Dilecta, 2017, p. 52.

9. Cette dimension est représentée ici par la référence au *chapungu*, l'aigle du « Great Zimbabwe ».

10. Présente dans l'image à travers les innombrables appareils portables dont se servent les manifestants/activistes. Voir également Lien HEIDENREICH-SELEME et Sean O'TOOLE (dir.), *African Futures, Thinking about the Future in Word and Image*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2016.

11. Thenjiwe Niki NKOSI, « Radical sharing », dans *African Futures, op. cit.* p. 255 - 273. Voir également Leigh-Ann NAIDOO, « Publica[c]tion Reflection », dans *Publica[c]tions*, A. GAMEDZE et L.-A. NAIDOO (dir.) *op. cit.*, p. 37.

mière phase du mouvement exclusivement masculins, se permettaient un comportement dominant, même abusif<sup>1</sup>.

Lors des discussions autour de ces défis très complexes à relever on rencontre fréquemment des références à une vision du monde qui serait capable d'englober des dualités apparemment irréconciliables et de dépasser les catégorisations imposées par l'apartheid. Les débats ont à leur tour un historique qu'il convient ici d'esquisser en quelques lignes. Dans les publications du *Truth and Reconciliation Commission* (La Commission de Vérité et de Réconciliation, 1996-1998) par exemple se trouve en effet la définition de la notion d'*Ubuntu*<sup>2</sup> qui est interprétée comme une attitude sociale fondée sur le partage et le respect. En isiXhosa elle est transcrite par la phrase : « *umuntu ngumuntu ngabantu*<sup>3</sup> » (l'homme est humain par les hommes) alors qu'en Sepedi on dirait : « *motho ke motho ka batho* ». Comme cette phrase l'exprime, il s'agit d'une philosophie où l'individu se définit à partir de son appartenance à la communauté. Ce principe d'interdépendance peut être élargi à la relation que l'individu entretient avec ses environs matériels<sup>4</sup>.

« *Ubuntu* », un mot de la langue isiXhosa a été adopté plus généralement pour désigner une conscience qui existe dans toutes les langues sud-africaines, comme dans une grande majorité des autres pays d'Afrique. Les observateurs occidentaux ont interprété cette forme d'organisation sociale comme une philosophie « holistique », une prémisse qui se retrouve dans la plupart des analyses scientifiques faites lors de la période de colonisation comme peut l'exemplifier le congrès du CNRS en 1971<sup>5</sup>. Un regard critique sur ces ana-

lyses montre que des simplifications grossières se faisaient à partir de l'observation de cet agir communautaire. Les descriptions scientifiques des organisations sociales « holistiques » servaient en fin de compte à justifier des formes d'administration qui effaçaient l'individu<sup>6</sup>. Une réinterprétation naïve du prétendu holisme se retrouve aujourd'hui encore dans les façons dont un libéralisme occidental est mis en valeur face à un déterminisme non-occidental, entre autres dans le domaine culturel<sup>7</sup>.

En ce qui concerne l'Afrique du Sud, la notion *Ubuntu* est dans un premier temps accueillie avec enthousiasme dans un vif espoir postapartheid<sup>8</sup>, impatient de prôner l'harmonie miraculeuse de la « *rainbow nation* » (la nation de l'arc en ciel). La lecture quelque trop idéaliste de la notion d'*Ubuntu* est contrée par un anthropologue camerounais vivant et enseignant en Afrique du Sud, Francis Nyamnjoh<sup>9</sup>. Au-delà de l'idéal ancestral à récupérer, il y voit un potentiel émancipatoire à mobiliser en tant que critique de la modernité à l'occidentale<sup>10</sup>. Mais il pointe également les abus qui peuvent être commis au nom de ce qu'il qualifie de « cul-de-sac *ubuntu-ism*<sup>11</sup> », où l'offre d'opportunités égalitaires va souvent de pair avec un opportunisme sans scrupule : « *To argue for inclusivity, domesticated agency, conviviality or Ubuntu-ism and the opportunities it affords individuals and collectivities does not imply the absence of opportunism and conflict in societies that ascribe to such aspirations. Indeed, opportunism and conflict are the products of inclusivity*<sup>12</sup> » (Plaider pour l'inclusion, pour un agir domestiqué, pour la

1. Dans certaines universités les protestations contre la culture du viol deviennent une préoccupation des activistes. Kopano RATELE, « When the poor are black, the blacks are women – and the Women are Queer » dans Asher GAMEDZE et Leigh-Ann NAIDOO (dir.) *Publica[c]tions*, op. cit. p. 55.

2. Commission, *Rapport of the Truth and Reconciliation Commission* volume 1, Cape Town, Truth and Reconciliation Commission of South Africa, 1998, p. 126.

3. *Idem*.

4. Francis B. NYAMNJOH, « *C'est l'homme qui fait l'homme* » : *Cul-de-sac Ubuntu-ism in Côte d'Ivoire*, Langaa Research & Publishing CIG, Bamenda, 2015, p. 2-10.

5. Voir la publication des actes : Roger BASTIDE et Germaine

DIETERLEN, *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, Harmattan, 1973.

6. Xavier GARNIER, « Personnage et principe d'individuation dans le roman africain », *Drôles d'individus, La singularité individuelle dans le reste-du-monde*, Emmanuel LOZERAND (dir.) Paris, Klincksieck, 2014, p. 389.

7. *Idem*.

8. Voir le concept « African Renaissance » formulé par Thabo MBEKI & Lydia SAMARBAKHSH-LIBERGE, « L'African Renaissance en Afrique du Sud : de l'utilité ou de l'utilisation de l'histoire ? », *Afrocentrismes : l'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, F.-X. Fauvelle-Aymar, J.-P. Chrétien et C.-H. Perrot (dir.) Paris, Éditions Karthala, 2000, p. 381-400.

9. F. B. NYAMNJOH, op. cit.

10. *Ibid.*, p. 127.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 83-84.

convivialité ou pour l'ubuntu-isme et pour les opportunités que ces derniers créent pour des individus et les collectifs, n'implique pas l'absence d'opportunisme ou de conflits dans les sociétés qui souscrivent à ces aspirations. En effet, l'opportunisme et les conflits sont les produits de l'inclusion.)

Dans ce même scepticisme les idées de partage des responsabilités dans une organisation horizontale prônées par les étudiants des mouvements de contestation de 2015 sont critiquées pour le fait de défendre une cause utopique. Leurs arguments sont souvent estimés irréalistes et irréalisables : une interprétation simpliste peut faire croire que la lutte pour une reconnaissance de la subjectivité de l'individu serait incommensurable avec les revendications d'une organisation sociale horizontale (cf. l'*ubuntu*). Cette analyse catégorique de la situation s'avère pourtant être une simplification : il est parfaitement possible de se comporter en individu autonome et responsable tout en souscrivant à une organisation sociale interdépendante<sup>1</sup> (« holistique »).

Outrepassant les complications inhérentes au terme « *ubuntu* », Achille Mbembe utilise la formule « l'éthique du devenir-avec-les-autres<sup>2</sup> » et décrit une façon d'opérer où :

le moi se forme au point de rencontre avec l'autre. Il n'y a pas de moi limité au moi : l'Autre est notre origine par définition. Ce qui fait notre humanité est notre capacité à partager notre condition<sup>3</sup>.

C'est dans un contexte de prise en compte des façons divergentes et parfois abusives de lire les notions d'« holisme », d'« ubuntuisme » et de « devenir avec les autres » qu'il faut placer la remarque de Shadi citée plus haut quand elle met en conflit « *I am because you are* » et le « Je pense donc je suis » cartésien. Ce faisant elle cherche une place pour son activité artistique parmi les récits dominants de la société, où les histoires personnelles de ses semblables – par où elle entend toutes minorités<sup>4</sup> ayant souffert sous l'apartheid

ou tout autre forme d'état colonial ou de pensée normative – ont été effacées avec succès. Le débat théorique auquel on se réfère comme le « *Black Feminism* » (un féminisme noir), menée par des penseuses telles que bell hooks<sup>5</sup>, tient compte de toutes les complexités de cette situation, et se formule partant d'un point de vue féminin. Suivant cette persuasion, nombreux sont les étudiants sud-africains de 2015 qui contestent le refus scientifique des savoirs locaux dans le même esprit qu'elles contestent la séparation entre corps et esprit à la base de la pensée occidentale. Ces débats ont des répercussions dans les dialogues autour de l'art contemporain en Afrique du Sud<sup>6</sup> et Lerato Shadi s'identifie aux questions posées dans ce contexte, se repérant de façon de plus en plus prononcée par rapport aux théories du *Black Feminism*.

À travers la description des trois performances de Shadi, il est possible de complexifier et de contextualiser la tension entre ces plusieurs appartenances identitaires et de décrire le chemin logique qui amène Shadi à mettre en conflit les deux postulats. Le travail artistique qui aboutit à concevoir les deux premières performances a précédé leur théorisation<sup>7</sup>.

### Où nous en sommes - le positionnement artistique dans *Makhubu* et *Seriti Se*

*Makhubu* peut être traduit par « vague », « le geste de remuer l'eau, produisant des vagues<sup>8</sup> » ou « se débattre et gesticuler ». Il s'agit plus généralement d'une action qui rencontre des répercussions – comme quand on remue l'eau, provoquant des petites vagues à sa surface – dont on peut déduire un « agir » plus général. Shadi écrit sur le mur de l'espace d'exposition sa biographie personnelle

*las in Einzelbänden*, Hamburg, Textem Verlag, 2018.

5. Gloria Jean Watkins, connue sous son nom de plume bell hooks.

6. J. LEGALAMITLWA, *op. cit.*, p. 7.

7. Shadi insiste sur ce fait en conclusion de l'entretien avec Jayawardane, *op. cit.*

8. *Macmillan Setswana and English Illustrated Dictionary*, Northlands, Bafokeng, Macmillan South Africa Publishers, 2012, p. 273.

1. *Ibid.*, p. 6-8.

2. A. MBEMBE dans *Être Là.*, *op. cit.* p. 25.

3. *Idem.*

4. Voir Michaela OTT, *A - Affizierung, kleiner Stimmungs - At-*

complétée par ses projections du futur. Comment trouver la place de ces récits et comment retrouver la trace de ces vies<sup>1</sup>? Comment faire en sorte que ces agissements soient reconnus? Lors de l'action, qui dans son ensemble dure plusieurs jours, Shadi performe plusieurs cycles d'écriture et d'effacement. À la différence des actions précédentes, par exemple *Seipone* (montré à deux reprises en 2012<sup>2</sup>), *Makhubu* est performée dans une situation où le public peut voir l'artiste. Le corps de la performeuse se plie et s'étire en produisant trois cercles quasi vitruviens.

Choisissant la forme du cercle, Shadi est bien consciente que sa performance parle d'un espoir de trouver un équilibre en soi, son autonomie d'action. L'« agir » évoqué par le titre *Makhubu* se traduit ainsi par un « faire » suivi par un « défaire » perpétuel, comme l'eau qui s'en va et qui revient quand les vagues rencontrent le rivage. Le défaire laisse pourtant des traces bien tangibles sous forme de restes de gomme et de traces de crayon sur le mur. Pas moins que l'écriture, les épisodes de gommage demandent à l'artiste un investissement physique conséquent, les photographies prises pendant la performance montrent l'artiste prenant ses appuis afin d'effectuer la pression suf-



Lerato Shadi, *Makhubu*, dessin performé et installation, Iniva, Londres, 2014-2015  
images de dewil.ch (cc by-nc-nd 4.0 int) – 2014

fisante pour gommer les mots écrits en crayon rouge. La même implication corporelle de la part de la performeuse est convoquée pour la deuxième performance, *Seriti Se*, qui dans ses aspects chorégraphiques va plus loin, car elle implique également le corps du public.

*Seriti Se* peut être traduit à la fois par « son ombre », « son aura », « son charisme », « sa présence » ou « son statut<sup>3</sup> » (c'est-à-dire « ce par quoi on peut la reconnaître » et, *vice-versa*, « sa reconnaissance »). Ici Shadi effectue un long travail de recherche au sujet des femmes de couleur, ayant fait une contribution significative à la société, sans que leur nom soit pour autant devenu une référence de culture générale. Tout se passe comme si elles avaient été sciemment effacées<sup>4</sup> des livres d'histoire alors que, par leur contribution au bien commun, leur reconnaissance/présence (*seriti se*) dans ce panthéon aurait été tout à fait justifiée. Shadi recense les noms de chercheuses en physique nucléaire, sportives olympiques, pilotes d'avion, danseuses, activistes, femmes politiques, médecins, etc. Ces recherches nécessitent souvent

1. Steve BIKO formulait ainsi l'importance d'une réécriture de l'histoire : « Thus a lot of attention has to be paid to our history if we as blacks want to rewrite our own history and produce in it the heroes that have formed the core of our resistance to the white invaders... » (Steve BIKO, *I write what I like* (1978), Johannesburg, Picador Africa, 2004, p. 105) Voir également Yvette ABRAHAMS, « Ambiguity is my middle name : A research diary » dans *Basus'imbokodo, bavel'imilambo/ They remove boulders and cross rivers, Women in South African History*, N. GASA (dir.), Cape Town, HSRC Press, 2007, p. 421-452.

2. Voir K. GENTRIC, art. cit. au sujet de la distinction faite entre action et performance. En juin et en juillet 2012 Shadi montre *Seipone* à tour de rôle à Berlin et à Johannesburg.

3. *Macmillan Setswana and English Illustrated Dictionary*, *op. cit.*, p. 485.

4. Rappelons-le, le titre du mémoire de master de Lerato Shadi est *The violence of historical erasure*.

des voyages pour accéder à des archives spécialisées mais la plus grande partie du travail a pu être effectuée *via* internet. Ce processus de recherche est guidé par l'espoir de la possibilité de réviser les savoirs canoniques « par le bas ». Lors d'une première phase de la performance Shadi écrit les noms à même le mur de la galerie. Elle écrit à une hauteur où elle doit s'étirer, même monter sur un socle, et elle écrit très bas, ce qui l'oblige à se baisser. Ensuite, mettant à disposition du public un pinceau et de la peinture blanche, elle invite à rejouer le geste d'effacement dont ces femmes sont victimes. Par son implication le visiteur assume la responsabilité pour le nom qu'il vient d'effacer et en devient le gardien. Dans la galerie, Shadi ne donne pas d'informations sur l'identité de ces femmes, il appartient au visiteur-devenu-gardien d'effectuer ses propres recherches. Shadi met en évidence le cynisme de leur paradoxale absence de renommée par le fait que, mine de rien, « *they are googleable*<sup>1</sup> » (Vous pouvez les trouver en lançant une recherche Google). Tout en se montrant très critique des procédures de tri effectués par les moteurs de recherche opérant continuellement une hiérarchisation des savoirs à l'aide d'algorithmes, une condition qui a pour effet de renforcer les mauvaises habitudes inégalitaires en cours, Shadi insiste sur le fait qu'il est possible de se familiariser avec les noms de ces femmes par le simple geste de lancer une recherche *google*. Si le public continuait de nier connaître ces femmes alors que leurs noms, grâce à l'outil informatique globalisé seraient si faciles à intégrer à la culture générale, cette ignorance reviendrait à perpétuer l'acte d'effacement volontaire. Compte tenu des hauteurs inconfortables (près du sol ou à plus de deux mètres de hauteurs) choisies pour écrire les noms, les spectateurs-participants, comme Shadi avant eux, sont obligés de se « plier à la tâche », mettre à contribution leur corps, s'étirer ou se baisser afin d'accomplir (et assumer) l'effacement, comme ils seront contraints de se charger de la recherche qui leur a été confiée.

1. <<http://www.documenta14.de/de/calendar/19396/how-does-it-feel-to-be-a-problem>> consultée le 1<sup>er</sup> septembre 2018.



Lerato Shadi, *Seriti Se*, dessin performé et installation, Galerie-Wedding, Berlin, 2015 (en haut), GoetheOnMain, Johannesburg, 2016 (en bas) images de dewil.ch (cc by-nc-nd 4.0 int) – 2015 et 2016

Dans les deux performances, *Makebubu* et *Seriti Se*, Shadi implique pleinement son corps dans l'activité d'écrire et d'effacer. Lors de cette action elle fait preuve d'une endurance impressionnante, travaillant pendant plusieurs journées d'affilée sur un rythme qui ne laisse guère de temps pour le repos. Avec *Seriti Se* l'artiste demande au public de compléter une partie de la tâche, le public aussi doit s'y plier. Par l'ensemble des gestes exécutés se construit une relation de réciprocité entre parole et mouvement corporel. À l'opposé de *Seriti Se*, *Makebubu* est un travail cyclique, nous pourrions dire concentrique, à l'échelle de la longueur des bras de la performeuse. L'activité gravite autour de points centraux, déclinés en trois cercles. Dans *Seriti Se*, qui enchaîne une multitude d'éléments de façon linéaire, hiérarchiquement équivalents, Shadi inscrit les noms d'une multitude de femmes, alors que dans *Makebubu* elle écrit la biographie d'une seule, la sienne. *Makebubu* pourrait alors

sembler être une lutte individuelle alors que le *Seriti Se* serait un effort collectif. Dans les deux propositions l'organisation circulaire ou linéaire et l'effort individuel ou collectif ne sont pourtant pas attribuables à une signification métaphorique précise. Par un travail aussi circonspect que minutieux Shadi opère de multiples allers-retours, comme des répliques dans un dialogue, entre deux façons de percevoir son appartenance identitaire tout en effectuant leur mise en action par ses mouvements corporels répétitifs. Selon Shadi les deux projets sont appréhendés comme une forme de lutte et revendiqueraient le droit d'être là, d'occuper un espace, comme ils seraient pareillement une commémoration des vies par lesquelles on se repère, quand on parle, écrit, ou quand on fait une performance<sup>1</sup>. Le moment (le maintenant) de la performance semble dans chacune des deux propositions chercher à se positionner entre passé et futur, les deux seraient alors une mise en scène d'effacements répétés ainsi que de leurs dimensions historiques multiformes dans une continuité temporelle ouverte. *Makhubu* et *Seriti Se* sont deux performances dans lesquelles Shadi montre une radicale progression à partir de travaux précédents performés en 2010, par exemple *Thlogo* et *Se sa feleng* ou encore *Mmitlwa*<sup>2</sup> où il s'agissait uniquement du corps de la performeuse. Les deux performances de 2014 le corps de Shadi sert à lancer la trajectoire qui visera en priorité la présence ou absence de toutes les femmes auxquelles Shadi se réfère. Dans le contexte de notre recherche actuelle elles peuvent être comprises comme les investigations sous forme plastique d'une idée qui sera exprimée deux années plus tard sous forme de remarque philosophique.

Dans aucun des deux cas le constat de l'aller-retour entre deux perspectives identitaires ne saurait avoir l'intention d'instaurer un dualisme de plus : Le *Cogito* versus l'*Ubuntu*. Il ne s'agit pas de définir un schéma « soit – soit » binaire de deux ordres mondiaux mutuellement incompatibles. Lerato Shadi nous avertit plutôt du perpétuel dilemme auquel nous faisons tous face dans le

monde globalisé où de multiples façons de se positionner doivent être négociées au quotidien<sup>3</sup> et doivent tenir compte des différentes façons d'aborder un inconnu, d'entrer en dialogue, de s'entraider, de s'organiser, c'est-à-dire, de devenir un organisme cohérent. Elle prévient contre le danger de juger les autres selon une vision du monde personnelle, quelle qu'elle soit, tant qu'on oublierait de tenir compte du fait que la personne en face procède éventuellement selon un positionnement tout à fait autre. Quand Shadi choisit dans ses performances de citer uniquement les noms des femmes, ce qui revient à passer sous silence les noms des hommes, elle ne cherche pas à établir une nouvelle forme de discrimination. Elle fait ce choix dans le souci de rééquilibrer une situation qui a auparavant été scandaleusement déséquilibrée par le fait de nier les contributions des femmes<sup>4</sup>. Le travail de Shadi n'a pas d'emblée l'intention de militer pour la cause féministe, mais vise une forme de répartition des tords du passé sous forme de proposition artistique. Par le fait d'exécuter les mêmes performances à tour de rôle sur les continents africain et européen, son défi peut être interprété comme suit : demander au sujet cartésien d'imaginer comment le *Cogito* serait jugé en vue de l'éthique du « devenir avec les autres ». Ce jugement ne serait, en fin de compte, rien d'autre qu'une « attitude miroir » d'une tradition que l'observateur occidental n'a cessé de répéter depuis plusieurs siècles déjà, dès qu'il se trouvait confronté à une vision du monde qui n'était pas identique à la sienne<sup>5</sup>. Pire : au nom de cette capacité de juger, il se permettait de remettre en doute l'humanité<sup>6</sup> des personnes concernées et

1. Entretien L. SHADI, K. GENTRIC, Berlin - 14 et 20 novembre 2017.

2. Voir <<http://www.leratoshadi.art>>, consultée le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

3. Le livre de F. B. NYAMNJOH, *op. cit.*, conclut sur les possibilités paradoxales de ce dilemme pour la société du XXI<sup>e</sup> siècle.

4. Shadi, dans l'entretien des 14 et 20 novembre 2017, évoque à ce sujet le travail de Sara AHMED, *Living a Feminist Life*, Durham and London, Duke University Press, 2017, p. 15.

5. Argument avancé par des historiens tels que Y. ABRAHAMS, art. cit.

6. Suivons ici l'exemple choisi par Achille Mbembe, dans « Africa in the new Century » dans *African Futures, Thinking about the Future in Word and Image*, L. HEIDENREICH-SELEME et S. O'TOOLE (dir.), Bielefeld, Kerber Verlag 2016, p. 315-316. A. Mbembe cite les remarques Georg Hegel exprimées dans

se permettait de les traiter en fonction. Pour comprendre la spécificité de cette chaîne de raisonnements dans le contexte sud-africain, il convient d'approfondir à partir des écrits de Frantz Fanon, de Steve Biko et d'Yvette Abrahams.

### Se ré-organiser ? (l'activité d'« être humain »)

Pour articuler la ré-organisation que Shadi entame sous forme plastique dans les deux œuvres, il semble utile de faire l'esquisse d'un cheminement intellectuel qui pourrait prendre comme point de départ Frantz Fanon quand il se positionne en tant que sujet non occidental<sup>1</sup> pris dans la situation coloniale. Ce sujet se trouve face à la tâche de s'imposer lors d'une lutte pour sa reconnaissance en tant qu'individu pensant, ayant des émotions. Fanon écrit en 1952 : « amener l'homme à être actionnel, en maintenant dans sa circularité le respect des valeurs fondamentales qui font un monde humain, telle est la première urgence de celui qui, après avoir réfléchi, s'apprête à agir<sup>2</sup> ». Il serait erroné de dire que Lerato Shadi ait eu l'intention d'illustrer les propos de Fanon de quelque façon que ce soit, mais elle semble, par la performance *Makhubu*, avoir donné une forme plastique à ce souhait de Fanon. Sans avoir lu Fanon dans l'original, Shadi connaîtrait l'essence de sa pensée par le filtre des textes de Steve Biko, qui formule le *Black Consciousness Movement* au début des années 1970 (1969-72). Biko cherche à mettre des mots sur ce qu'il vit au quotidien. Il se fait fin observateur des clivages de la société concernant les différentes ontologies auxquelles il fait face en Afrique du Sud de la fin des années 1960, quand les lois de la ségrégation sont implémentées et que les habi-

tants d'Afrique du Sud les ressentent dans toute leur brutalité. Il s'agit en effet des années les plus « brutales » de l'apartheid – le meurtre en détention de Biko sera aussi un des actes les plus durs perpétrés sous le régime. Biko exprime un demi-siècle plus tôt que Shadi la même pensée qu'elle, mais, vues les circonstances politiques de son époque, il formule sa perception des clivages entre les deux façons de percevoir son humanisme de façon plus conflictuelle : « *Ours is a true man-centred society whose sacred tradition is that of sharing. We must reject, as we have been doing, the individualistic, cold approach to life that is the cornerstone of the Anglo-Boer culture. We must seek to restore to the black man the great importance we used to give human relationships, the high regard for people and their property and for life in general...*<sup>3</sup> » (Notre société est effectivement centrée sur l'être humain, elle honore la tradition du partage. Nous devons continuer de rejeter l'approche froide et individualiste qui est la pierre angulaire de la culture Anglo-Boer, comme il a été notre coutume depuis toujours. Nous devons chercher à rendre à l'homme noir l'importance que nous donnions aux relations entre humains, le regard respectueux de la personne, ses possessions et la vie en général). Il ajoute que, au nom de la *Black Consciousness*, la résistance ne peut se passer d'une reconnaissance intellectuelle car « *the most potent weapon in the hands of the oppressor is the mind of the oppressed*<sup>4</sup> » (L'arme la plus puissante entre les mains de l'opresseur est l'esprit de l'opprimé).

En 2015 ces paroles de Biko sont reprises parmi les revendications des mouvements étudiantes qui en même temps font remarquer de quelle façon la reconnaissance de l'égalité intellectuelle est compliquée par le fait que les savoirs et les critères scientifiques pour les faire reconnaître sont soumis à un système de pensée qui est diamétralement opposé au leur par sa façon de penser en catégories et en oppositions binaires<sup>5</sup>. Shadi

*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Voir également Frantz FANON, « Peau Noire, Masques Blancs » (1952), dans *Frantz Fanon Œuvres*, Paris, Éd. la découverte, 2011, p. 63-257. Comme le fait remarquer Y. Abrahams, (*op. cit.* p. 449) les atrocités commises contre les premiers habitants du point sud du continent africain n'étaient pas considérées comme des crimes contre l'humanité puisque les victimes n'étaient pas considérées comme des êtres humains.

1. F. Fanon préfère nommer les choses sans équivoque il choisirait de dire « homme noir » (*op. cit.* p. 64).

2. F. FANON *op. cit.*, conclusion du chapitre « Le nègre et la reconnaissance », p. 243.

3. S. BIKO, « Black Consciousness and the Quest for true humanity », dans *I write what I like*, Johannesburg, Picador Africa, (1978), 2004, p. 106.

4. S. BIKO, *ibid.* p. 101. Cette phrase a beaucoup inspiré les artistes de la génération des années 1970/1980.

5. Tumi MOGOROSI, « On the search of a widened epistemology: Critique on the classroom standard on centrality

se réfère à Yvette Abrahams<sup>1</sup>, qui, par ce qu'elle définit comme une « *womanist methodology* », promulgue la nécessité de montrer la force d'esprit nécessaire afin d'imposer une forme de savoir qui a pris corps<sup>2</sup>. L'historienne applique cette méthode à l'exemple de son approche des personnages historiques, les revendiquant comme membres de sa famille, et donc s'identifiant personnellement à son sujet de recherches, impliquant sa propre personne. Sans illustrer les revendications d'Yvette Abrahams, Shadi les met en action dans son travail par l'implication corporelle. La méthode d'Abrahams, combinant le corporel et le narratif<sup>3</sup>, ressemble à tout point de vue à celle suivie par Jayawardane et Shadi dans l'entretien de 2016<sup>4</sup> et également à l'approche de l'historienne Sylvia Wynter<sup>5</sup>. Cette dernière fait de l'essentiel narrativité sous-tendant la conscience humaine un point central de sa pensée. Wynter relit Fanon en mettant en valeur l'homme comme un être hybride : (« *hybridly human, both mythoi and bios*<sup>6</sup> » – un humain hybride, qui est à la fois *mythoi* et *bios*). Son argumentation introduit l'idée que, selon ce modèle, l'expression « être humain » ne serait pas entendue comme un substantif mais comme un verbe désignant l'activité d'être humain. Selon le modèle de Wynter, du fait de son essentielle hybridité, l'humain s'étendrait au-delà de sa présence corporelle et serait intimement interdépendant<sup>7</sup> avec son environnement. Une interdépen-

dance que Shadi revendique en s'identifiant aux noms des femmes, leur paradoxale présence sous forme effacée, mais également en se servant de l'outil numérique dans la réorganisation de savoirs, une logique qui voit l'interdépendance également dans l'inter-connectivité dans le sens numérique. Il s'agit ici d'une idée à laquelle adhère Achille Mbembe dans plusieurs de ses textes<sup>8</sup> surtout dans la distinction qu'il fait entre une lecture « Afrocentriste<sup>9</sup> » et une lecture « Afrofuturiste<sup>10</sup> » quand il s'agit de définir l'humanisme d'une « Afrique à venir », une expression empruntée à Frantz Fanon.

Par la notion d'Afrofuturisme Mbembe se positionne dans le contexte où les défenses philosophiques de la cause noire renouent avec les débats philosophiques dominants du début du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. L'inter-connectivité illimitée que nous entretenons avec cet environnement virtuellement étendu à toute l'humanité, et qui implique également les méthodes génétiques délimitant un organisme<sup>12</sup>, remet en doute la nature indivisible de ce que la philosophie (occidentale) tenait pour un individu. Pour cette raison Michaela Ott propose d'augmenter la notion d'individuation (telle qu'elle la trouve chez Deleuze<sup>13</sup> ou Simondon<sup>14</sup>) par la notion de « devenir dividual » (« *Teilhabeprozesse* » et « *Teilhabervielfältigung*<sup>15</sup> » – Les processus de participation et la participation multiple). Dans ce cas de figure se pose la question de savoir de

knowledge production and dissemination. », *Publica[c]tions*, A. GAMEDZE et L.-A. NAIDOO (dir.) *op. cit.*, p. 50–51.

1. Historienne sud-africaine, auteure d'une thèse avec le titre *The great long national insult: 'science', sexuality and the Khoisan in the 18th and early 19th century*, 2011.

2. Son texte commence par la phrase suivante « *This diary is about my inability to be a disembodied academic dispassionately analysing some objectified specimen* ». Y. ABRAHAMS, *op. cit.*, p. 422 (par quoi elle implique race et genre).

3. Y. ABRAHAMS, *op. cit.* p. 427.

4. Lerato Shadi entretien public avec N. Jayawardane et également Entretien Shadi/Gentric Berlin 14 et 20 novembre 2017.

5. Philosophe caribéenne ; Sylvia WYNTER, Katherine MCKITTRICK, « Unparalleled Catastrophe for Our Species? Or, to Give Humanness a Different Future: Conversations », dans *On Being Human as Praxis*, Durham Londres, Duke University Press, 2015, p. 9–89.

6. S. WYNTER, *ibid.* p. 23.

7. S. WYNTER, *ibid.* p. 43–45.

8. Par exemple A. MBEMBE, *Politiques de l'inimitié*, *op. cit.*, p. 23–24, et aussi Achille MBEMBE, Bregtje VAN DER HAAK, « The Internet is Afropolitan », entretien dans *Chimurenga*, by Chronic, 17 mars, 2015.

9. A. MBEMBE *ibid.* p. 145.

10. A. MBEMBE, *ibid.*, p. 146 – 151.

11. *African Futures, Thinking about the Future in Word and Image*, L. HEIDENREICH-SELEME et S. O'TOOLE (dir.), *op. cit.*

12. La figure du cyborg de Donna Haraway par exemple. Parmi la pléthore de publications à ce sujet citons ici Stefan Lorenz SORNGER, « The future of education: genetic enhancement and metahumanities », *Journal of Evolution and Technology*, vol. 25, issue 1, May 2015, p. 31–48.

13. Gilles DELEUZE, *Cinéma, 1. L'image – Mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 131.

14. Gilbert SIMONDON, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (thèse soutenue en 1958), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2013.

15. Michaela OTT, *Dividuationen, Theorien der Teilhabe*, Berlin, b\_books, 2015, p. 15, 36 et 40.

quelle façon ces interdépendances individuelles peuvent néanmoins permettre de penser selon des logiques d'émancipation<sup>1</sup>. Ce que Simondon décrivait comme une « problématique interne et externe toujours tendue », cette éthique par laquelle « le sujet reste sujet, refusant de devenir individu absolu, domaine fermé de réalité, singularité détachée » se réduirait dans la forme de dépendance de nos identités virtuelles ou « connectées<sup>2</sup> » à un *cul-de-sac-ubuntuisme* despotique auquel il serait désormais devenu impossible de s'extraire<sup>3</sup> si elle n'était pas une situation de mutuelle réciprocité<sup>4</sup> et de re-connaissance<sup>5</sup>.

Il s'avère que la question de l'individu se pose tout à fait autrement aujourd'hui en début du XXI<sup>e</sup> siècle. Il s'avère que cette forme de pensée interdépendante (qu'on veuille s'y référer comme une « éthique du devenir avec les autres » ou comme une forme de « dividualisation ») serait particulièrement efficace pour s'organiser dans notre monde contemporain « connecté ». Cette forme d'organisation peut être exemplifiée à travers le geste artistique. Par l'attention que Shadi porte aux implications éthiques de son positionnement, par le fait de contrevenir contre quelque jugement ou préjugé que ce soit, elle dépasse le cadre des « *identity politics* » sud-africains. À la place elle met en action « le faire » – c'est-à-dire l'« être » humain.

### ***Basupa Tsela (Dinonyane tse Pedi)***

Par un travail présenté à la *Documenta* de Kassel en 2017, Lerato Shadi aboutit à une synthèse des problématiques soulevées dans l'entretien et dans les deux œuvres de 2014. La programmation « *The parliament of bodies, How does it feel to be a problem ?* »

1. M. OTT complète dans un prochain volume (*A - Affizierung, op. cit.*) par une esthétique dite individuelle « des Unscheinbaren » du très peu spectaculaire, qui s'opère dans les pays loin des « *Inwertsetzungsprozessen* », et qu'OTT (*idem.*, p. 13) apparente à la pensée d'Achille Mbembe.

2. Gilbert SIMONDON, *op. cit.*, p. 325, *idem* pour les deux citations précédentes.

3. M. OTT (*Dividualisationen, op. cit.*, p. 26 et 38) évoque le « *Teihabenzwang* » et « *Teihabepflicht* », (coercition et obligation à la participation), l'interactivité forcée à l'ère numérique.

4. A. MBEMBE, *Politiques de l'inimitié, op. cit.*, p. 43-44.

5. T. MOGOROSI, *op. cit.*, p. 51.



Lerato Shadi, *Basupa Tsela*, vidéo, 2018  
image de dewil.ch (cc by-nc-nd 4.0 int) – 2018

(Le parlement des corps, comment se sent-on quand on est un problème ?) déclarait ne pas être à la recherche d'identités mais d'une « suite de processus critiques de désidentification<sup>6</sup> ». Shadi répond à cette invitation par une articulation esthétique combinant une performance qui porte le titre *Dinonyane tse Pedi* et une vidéo avec le titre *Basupa Tsela*.

La vidéo *Basupa Tsela*<sup>7</sup> montre une feuille blanche et les mains de l'artiste écrivant. À l'aide d'un crayon rouge, Shadi écrit les noms de son panthéon féminin, l'un après l'autre. Elle écrit le nom et ensuite l'efface, écrivant un nouveau nom à sa place. La bande sonore se limite aux sons engendrés par ce travail : le bruit sec et abrasif qui se produit quand le crayon gratte contre le papier, ensuite le bruit plus creux mais doux, quoique rythmique, comme un battement, de la gomme, enfin le bruissement soyeux quand Shadi passe la main sur le papier pour essuyer les restes de gomme. Mécaniquement Shadi écrit et efface nom après nom. Au fur et à mesure qu'elle travaille, la gomme se réduit, finit par se consommer, disparaît dans un émiettement de restes<sup>8</sup>, devenus rouges à cause du crayon – le papier retient les traces de chaque passage de l'écriture, impossible de l'effacer sans laisser une ombre rouge incrustée dans la feuille. Le papier, lui aussi se consume, se

6. Site Kassel <<http://www.documenta14.de/de/calendar/19396/how-does-it-feel-to-be-a-problem>>, *op. cit.*

7. *Basupatsela* est une combinaison du mot *-supa* « reconnaître », « témoigner » ou « montrer » et *tsela* « ligne » ou « sentier ». *Basupatsela* sont les guides qui montrent le chemin (*Macmillan Setswana and English Illustrated Dictionary, op. cit.*, p. 539-540).

8. K. GENTRIC, art. cit., p. 251-268.

fragilise, l'action perdure jusqu'au déchirement du papier après une trentaine de minutes. Les traits inscrivant les lettres des noms se sont superposés et ont formé une surface de lignes (« *Tsela* » signifie ligne, ou chemin) entrelacées, comme un tissage désordonné, finement texturé, graphique, organique et porteur de sens.

Shadi se tient face à la projection. Elle prononce les noms, en s'imposant un rythme en phase avec sa respiration. Avec le titre *Dinomyane tse Pedi* (deux oiseaux), Shadi utilise les paroles d'une chanson, imitant les mouvements de deux oiseaux en vol, virevoltant, devenant interchangeable comme dans un dialogue. Shadi pense à ses paroles qui s'envolent dès qu'on les émet, les mots se détachent de celui qui les prononce, en se répandant dans l'espace, elles l'occupent.

Dans nombre de ses performances précédentes Shadi se soumet à des exercices de méditation, rythmés par son souffle<sup>1</sup>. À Kassel Shadi se sert d'un microphone avec le but de s'assurer que, en plus de sa voix, sa respiration sera entendue dans toute la pièce. Dans la façon de prononcer les noms de ces femmes, sa voix les invoque<sup>2</sup>, les unes après les autres, les appelle à tour de rôle. Leurs noms prononcés, répandus dans l'espace, font que nous sommes désormais en leur présence. Shadi voudrait qu'on connaisse ces femmes, elles devraient chacune avoir leur propre présence. La racine sémantique « *-supa* » (on reconnaîtra la racine du mot *basupa*) signifie « attester », « rendre un témoignage », il s'agit donc d'un appel à la reconnaissance. Mais au-delà de ce témoignage, Shadi fait référence à une expression « *stand on the shoulders of giants*<sup>3</sup> » (prendre appui sur les épaules d'un géant), par où le titre se trouve doté d'une signification supplémentaire : *Basupatsela* signifie « guides ». *Basupa Tsela* (qui, dans sa première lecture signifie « La ligne du chemin ») s'avère être un titre qui peut être interprété de deux façons, ces femmes sont

aussi les guides qui ont montré le chemin (*tsela*) à la jeune artiste. Sans ces autres femmes (les géantes), Shadi ne serait pas ici, à Kassel, le 27 avril 2017<sup>4</sup> à 20h45, où elle peut prononcer leurs noms en présence d'une assemblée de corps attentifs et écoutants, sur un haut lieu de l'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle.

Quand Shadi interprète la déchirure du papier comme une représentation de la violence systémique et structurelle<sup>5</sup>, elle fait référence à la lutte des étudiants sud-africains revendiquant un curriculum décolonial grâce auquel ils entendent dépasser la pensée binaire et la ségrégation du passé. Shadi pense également à la sororité revendiquée par les penseuses du *black feminism* qui entend réorganiser les savoirs et les institutions de façon équitable suite à la violence de l'effacement historique. En prêtant allégeance à l'expression « *stand on shoulders of giants*<sup>6</sup> » Lerato Shadi dépasse ces violences car elle dissout la prétendue contradiction entre individu et société. Selon Shadi, la violence peut seulement être défaire par une action collective<sup>7</sup>.

L'invocation de Shadi passe par l'auditif et le visuel, elle prononce un nom à haute voix et elle l'écrit dans un double geste d'inscription/gommage. En prononçant les noms elle, comme celles qu'elle a choisi de suivre, s'empare d'un lieu dans un double mouvement passé/futur. Les traces des invocations persistent sous forme d'un « dessin » qui s'avère être un « effacement » toujours au bord de la déchirure : une histoire ou un récit entremêlé et infiniment complexe, une reconnaissance (*-supa*), faite d'écritures, d'effacements, de multiples couches, de déchirures systémiques, multiples individu(e)s, un ensemble, une éthique

1. Voir K. GENTRIC, art. cit.

2. Pour une logique comparable, et tout aussi complexe voir Tracey Rose et son périple d'invocations dans sa vidéo *Die nit man*, (Sean O'TOOLE, « Chaos Queen », *Frieze*, Issue 179, May 2016).

3. Entretien Shadi/Gentric Berlin 14 et 20 novembre 2017. Shadi compare sa démarche aux mouvements étudiants.

4. Le 27 avril 2017 est le 23<sup>e</sup> anniversaire des premières élections démocratiques de son pays.

5. Entretien téléphonique K. GENTRIC, L. SHADI, Florence, 2 mars 2018.

6. Darlene MILLER, « Excavating the vernacular: 'Ugly feminists', generational blues and matriarchal leadership », dans Susan BOOYSEN, *Fees must Fall, Student Revolt, Decolonisation and Governance in South Africa*, Johannesburg, Wits University Press, 2016, p. 270–291.

7. Entretien Florence 19 juillet 2018 – Selon Shadi chaque membre du public qui entreprend la recherche d'un des noms qu'elle invoque participe à ce dépassement collectif de la violence de l'effacement historique.

du devenir-avec-les-autres, qui, encore et encore, cherchent une façon de dire « je » par le fait de dire « nous ». *Makububu* : faire des vagues (un travail concentrique étendu vers le passé et vers l'avenir); *Seriti Se* : obtenir une reconnaissance (une multitude linéaire récupérant des noms du passé pour le futur); *Basupa Tsela* : suivre celles qui sont venues avant nous (appel et réponse entre image et son affirmant une présence dans un lieu) – Forte d'un agir, d'une reconnaissance, d'une mémoire et d'un à-venir, le sujet humain, qui est l'artiste, Shadi, s'aventure dans le XXI<sup>e</sup> siècle, s'étant positionnée dans les façons d'agir, dans le temps comme dans l'espace : là, où nous en sommes.

Katja GENTRIC