

## *Who Run the World ?* : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes

Julie Crenn

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23199>

DOI : 10.4000/critiquedart.23199

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 novembre 2016

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Julie Crenn, « *Who Run the World ?* : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes », *Critique d'art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23199> ; DOI : 10.4000/critiquedart.23199

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

EN

---

# Who Run the World ? : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes

Julie Crenn

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

L'Institut français et l'Institut national d'histoire de l'art sont très heureux d'introduire le texte de Julie Crenn « Who Run the World ? : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes », première lauréate d'une nouvelle aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, mise en place conjointement par les deux institutions en partenariat avec la revue *Critique d'art*.

Cette aide s'inscrit dans un nouveau type d'actions initiées par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication – Direction générale de la création artistique. S'adressant aux auteurs et aux chercheurs français émergents en art contemporain, elle favorise leur mise en réseau professionnelle à l'international. L'objectif est de mieux faire connaître la teneur de la recherche en France, mais aussi de développer la circulation des thématiques de travail, des écrits et des idées. Ainsi, le programme de soutien aux chercheurs en histoire de l'art et aux critiques que l'Institut français et l'INHA ont imaginé ensemble encourage-t-il à la fois la mobilité des auteurs, la diffusion de leur travail et la traduction de leurs écrits. Constituant l'un des volets de ce nouveau programme, cette aide à l'écriture et à la publication a fait l'objet d'un appel à candidatures en décembre 2015. Grâce à ce dispositif, Julie Crenn s'est rendue en Afrique du sud en juillet 2016 pour développer un travail sur les scènes artistiques africaines vues par les femmes artistes, dans la droite ligne de ses recherches sur les pratiques féministes et postcoloniales. Historienne de l'art, critique et commissaire d'exposition, Julie Crenn est représentative d'une nouvelle génération de chercheurs engagée dans l'écriture d'une histoire alternative des pratiques artistiques. Pensée à l'échelle du globe, et prenant en compte des figures ou des groupes

longtemps rejetés à la marge, cette approche s'attache à dépasser l'essentialisme multiculturaliste qui a pu affecter les grilles de lecture postmodernistes, proposant à la place un regard complexe sur des identités envisagées dans leur hybridité et leur fluidité, regard qui est précisément le propre du *contemporain*.

Larisa Dryansky, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art contemporain, INHA (2014-2016) et Vincent Gonzalvez, Institut français



Billie Zangewa, *Back to Black*, 2015 © Billie Zangewa, Courtesy Afronova Gallery

« La culture ne crée pas les gens. Les gens créent la culture. S'il est vrai que notre culture ne reconnaît pas l'humanité pleine et entière des femmes, nous pouvons et devons l'y introduire. »

Chimamanda Ngozi Adichie, *Nous sommes tous des féministes* (Paris : Gallimard, 2015)

- 1 Si le territoire artistique et critique tend à s'étendre à l'ensemble des aires géographiques et culturelles, une place indéniablement prédominante est garantie aux artistes occidentales et blanches. « Les femmes artistes noires ont été la minorité dans cette minorité. Cela n'a guère changé. La faible proportion de femmes artistes bénéficiant de la même reconnaissance que leurs pairs masculins sur les différentes scènes de la sphère artistique ne doit pas occulter le fait que le patriarcat et le sexisme ont toujours cours. De plus, les préjugés culturels, la méconnaissance des milieux culturels qui n'appartiennent pas à l'héritage américano-européen et le désintérêt qu'ils inspirent, placent le travail des artistes africaines dans un coin précaire de la scène artistique mondiale. »<sup>1</sup> En 2007, aux Etats-Unis, se sont tenues deux expositions majeures : *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles : Museum of Contemporary Art) et *Global Feminisms* (New York : Brooklyn Museum)<sup>2</sup>. La première, pensée par Connie Butler, revenait sur les mouvements féministes des années 1960 et 1970. La seconde, pensée par Maura Reilly et Linda Nochlin, présentait les œuvres des femmes artistes actives depuis les années 1990 jusqu'aux années 2000. En plus des aspects militants et contemporains, *Global Feminisms* affichait une volonté d'en finir avec l'occidentocentrisme. Les deux commissaires ont su créer un

dialogue entre les œuvres de Pipilotti Rist, Lida Abdul, Hiroko Okada, Ingrid Mwangi, Miwa Yanagi, Pilar Albarracín, Tracey Rose, Lin Tianmiao, Dayanita Singh, Tania Bruguera, Béatrice Cussol ou encore Ghada Amer, Yin Xiuzhen, Michèle Magéma et Tracey Emin. Un dialogue pluriel qui est encore trop rare.

- 2 Si les expositions exclusivement composées d'œuvres de femmes artistes peuvent avoir des spécificités thématiques ou techniques, certaines engagent davantage une visée intersectionnelle (sexe, race, classe)<sup>3</sup>. Les expositions dédiées aux artistes africaines et/ou de la diaspora africaine trouvent un essor considérable en Europe. Trois expositions se démarquent plus spécifiquement. En 2014, Christine Eyene présente *Where We're at! Other Voices on Gender* à BOZAR (Bruxelles)<sup>4</sup>. Les œuvres, essentiellement photographiques et vidéo, traitent des questions de genres et des sexualités du point de vue de l'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique. C'est aussi à Bruxelles que s'est tenue l'exposition *Body Talk : Féminisme, sexualité et corps*, sous le commissariat de Koyo Kouoh<sup>5</sup>. Les salles du Wiels ont abrité principalement des œuvres performatives de six artistes africaines, dont les visiteurs pouvaient apprécier le développement, les vestiges et les enregistrements. La présentation des œuvres de Zoulikha Bouabdellah, Marcia Kure, Miriam Syowia Kyambi, Valérie Oka, Tracey Rose et Billie Zangewaposaît ainsi différentes questions : « Qu'est-ce qu'un corps féminin africain (noir) exposé ? Est-ce l'objet suprême d'un sacrifice patriarcal ? Est-ce le corps sacré, souillé, qui transgresse les frontières de races et de genres dans sa façon de mettre en scène, d'intégrer et d'incarner l'histoire ? Est-ce tout cela à la fois ? »<sup>6</sup> Dans la continuité de ce projet, au MUSAC à León, Orlando Britto Jinorio propose *Lucy's Iris*, une exposition collective qui a rassemblé vingt et une artistes africaines et/ou de la diaspora africaine<sup>7</sup>. La réflexion du commissaire provient d'un constat, celui du choix du prénom de celle qui est surnommée « la grand-mère de l'humanité », Lucy. Sa dépouille, découverte en 1974 en Ethiopie, est ainsi nommée, car, à ce moment-là, les ondes radiophoniques étaient inondées par la chanson des Beatles *Lucy in the Sky with Diamonds*. Le corps de notre ancêtre africaine est ainsi doté d'un prénom occidental. Une attribution qui résonne pour Orlando Britto Jinorio comme une énième violence coloniale puisque son histoire est dissimulée, reformulée et réappropriée. En prolongement de ce constat, il considère que les artistes africaines et/ou de la diaspora africaine sont également privées de leurs voix du fait d'une invisibilité de leurs œuvres. Leurs discours ne peuvent et ne doivent plus être écartés. *Lucy's Iris* abordait alors différentes problématiques comme l'histoire coloniale, les religions, le corps féminin, l'amour, les violences, la maladie, l'injustice et la colère. En confondant les expériences personnelles et collectives, les artistes s'attaquent à un ensemble d'oppressions et d'assignations pour procéder à une relecture du système patriarcal et à une reconquête de leur corps et de leur histoire.
- 3 Les expositions *Where We're at!*, *Body Talk* et *Lucy's Iris* représentent le point de départ de ma réflexion portée non seulement sur la nouvelle visibilité des femmes artistes africaines et/ou de la diaspora africaine, mais aussi sur les discours, messages et pensées qui structurent leurs pratiques artistiques. Si les problématiques liées à l'intersectionnalité prédominent, les artistes présentées dans les trois expositions accordent une place importante à une reconsidération critique des corps des femmes par les femmes artistes. Elles tendent en effet à abolir une vision stéréotypée des corps féminins théorisée et véhiculée par les hommes, mais aussi par les femmes par effet de sexisme intégré. Les artistes qui ont retenu mon attention relèvent de ce que je qualifierais de féminin politique. Dans une histoire collective dominée par le patriarcat, le

féminin politique associe deux notions dichotomiques en couplant essentialisme et matérialisme. Il traverse l'histoire de l'art, des peintures d'Artemisia Gentileschi aux œuvres de Tracey Emin, en passant par Frida Kahlo, Claude Cahun, Louise Bourgeois, Carol Rama, Linder ou encore Elke Krystufek. Sans jamais dénigrer la féminité, il s'agit alors d'envisager une réflexion critique à partir de l'expérience féminine, du corps des femmes, de sa représentation et de sa portée dans l'imaginaire collectif. Ainsi, les artistes transforment, manipulent et déplacent les discours sexistes, stéréotypés et discriminants en outils critiques. La notion de féminité soulève par conséquent une relecture politique de territoires pluriels comme le corps, la spiritualité, la liberté ou encore la violence. Le féminin politique génère un *empowerment*, une puissance d'agir pour réinvestir et reconquérir des espaces, physiques et conceptuels, dont les femmes ont été trop longtemps écartées. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de me concentrer sur la scène sud-africaine. Depuis les années 1990, elle est la plus dynamique du continent et trouve une place de choix dans les trois expositions. Les œuvres de Berni Searle, Jane Alexander, Tracey Rose, Billie Zangewa, Zanele Muholi, Cecilia Ferreira ou encore de Sue Williamson y étaient représentées. La présence notable des artistes sud-africaines m'a conduite vers Johannesburg et Cape Town. J'ai en effet souhaité approfondir les échanges non seulement avec les artistes dont les œuvres étaient présentées dans les trois expositions, mais aussi un ensemble plus large d'artistes, ainsi que des critiques, historiens de l'art, galeristes et directeurs de musées. Avec eux, j'ai pu discuter des pratiques artistiques développant les questions de genres, d'intersectionnalité et d'Histoire, passée et récente. Ces discussions m'ont permis de mieux saisir les enjeux artistiques, politiques et critiques d'une scène extrêmement active. Ces enjeux seront développés à travers trois thématiques : l'Histoire, le féminin politique et la représentation du corps noir.

#### 4 **Passeuses d'une histoire collective**

- 5 L'histoire de l'Afrique du Sud est nourrie d'une violence qui n'est, encore aujourd'hui, ni résolue ni contenue. Si ces problématiques se généralisent, une grande majorité des artistes décortiquent l'histoire coloniale, analysent ses conséquences visibles sur la société actuelle et dénoncent un racisme persistant. Parce que la société sud-africaine est traumatisée, le colonialisme, l'apartheid, le racisme, le sexisme représentent des sujets fondamentaux. Les artistes se font les passeurs, les décodeurs d'une histoire collective troublée. L'œuvre de Jane Alexander (née en 1959) est emblématique de la scène sud-africaine. Depuis les années 1980, elle développe un univers où naviguent des créatures hybrides, inquiétantes et étranges. Au moyen d'installations sculpturales, de photographies et de photomontages, elle traite de la société sud-africaine, ante- et post-apartheid, de la violence de la ségrégation raciale et de ses conséquences sur les mentalités actuelles. Si les rapports raciaux jouent un rôle important dans sa pratique, l'artiste travaille aussi la question du contrôle. La surveillance, l'enfermement et la manipulation des individus engendrent la création de monstres qui peuplent un territoire artistique où règne l'inconfort. Des figures mouvantes que nous retrouvons dans l'œuvre vidéo de Minnette Vári (née en 1968), qui au moyen de truchements techniques procède à une défiguration et à une transformation de son visage et de son corps. Les images filmées de son corps nu sont hybridées avec des images et des sons captés à la télévision dès la fin de l'apartheid. Les corps multipliés, déformés et aliénés traduisent des sentiments extrêmes (la peur, la brutalité, l'euphorie), ainsi qu'une situation d'inconfort, de traumatisme et de choc.

- 6 De nombreuses artistes font le choix d'une trame narrative et de la création d'un personnage, réel ou fictif, qui leur permet d'engager une réflexion sur la condition des femmes au sein de l'histoire et de l'actualité sud-africaines. Senzeni Marasela (née en 1977) crée le personnage de Theodora, à travers lequel elle raconte l'expérience de sa propre mère, qui, après son mariage, a quitté une zone rurale près de Cape Town pour venir s'installer à Johannesburg. Durant les années 1960, elle vit la violence de l'apartheid qui l'a traumatisée durablement. L'artiste, vêtue d'une robe traditionnelle, retrace le parcours de sa mère. Elle se rend sur différents lieux de mémoire comme le musée de l'apartheid à Soweto, mais aussi là où sa mère a vécu (*Theodora Comes to Johannesburg*, 2005-2008). Les photographies présentent Theodora nous tournant constamment le dos, elle est face aux souvenirs, son visage nous échappe. « Marasela ne peut pas imiter les expériences de sa mère parce qu'elle appartient à une autre génération marquée différemment par l'histoire de l'Afrique du Sud. Elle peut seulement recréer de manière imaginaire les histoires de sa mère, une sorte un mémorial personnel reconnaissant l'apartheid non seulement comme une brutalité physique, mais aussi une violence mentale continue. »<sup>8</sup> L'artiste effectue ensuite des filiations dans cette violence physique et mentale en fouillant l'histoire tragique de Sarah Baartman (dite « la Vénus hottentote ») dans une série d'aquarelles et de dessins brodés. A l'encre rouge ou au fil rouge sur fond blanc, l'artiste s'y représente couvrant d'un tissu le corps nu de Sarah Baartman. Elle exprime ainsi une volonté de calmer les plaies d'une histoire collective blessée dont les femmes noires ont été (et sont encore aujourd'hui) les principales victimes. Une donnée extrêmement présente dans l'œuvre d'Ayana V. Jackson (née en 1977) qui s'approprie des images d'archives liées à la période esclavagiste en Afrique et dans le sud des Etats-Unis. Ses photographies, majoritairement des autoportraits, transposent son corps à ceux des esclaves anonymes. De ce fait, elle procède à une relecture de l'histoire noire et de son récit complexe. Elle s'empare ainsi d'une histoire mal écrite et mal digérée dont les répercussions galvaudent encore aujourd'hui la représentation noire, et plus spécifiquement celle des femmes noires. Ayana V. Jackson ne se présente pas comme une victime de cette histoire, bien au contraire, elle a choisi, en toute conscience, de l'incarner pleinement. Un processus d'appropriation des images également présent dans la pratique photographique et performative de Lebohang Kganye (née en 1990), qui, par le biais d'archives familiales, engage la retranscription visuelle d'un récit à la fois personnel et collectif. Le projet *Ke Lefa Laka* (littéralement « son histoire » ou « héritière ») est formé de photomontages à travers lesquels l'artiste superpose son image à celle de sa mère. Elle rejoue les mêmes scènes et se replonge dans le quotidien de sa mère. De même, elle incarne son grand-père. Pour cela, elle fabrique des décors en carton à l'intérieur desquels elle évolue vêtue d'un costume d'homme et d'un chapeau. Les éléments en carton sont recouverts d'images d'archives en noir et blanc. Jeanne Mercier ajoute que l'histoire de l'artiste croise celle du pays : « celle de familles déracinées et réinstallées en raison des lois de l'apartheid et de la confiscation des terres. Une histoire faite de déplacements dans le pays et de logements temporaires qui a un impact direct sur l'identité familiale (par exemple, pour [l'artiste son nom de famille est passé] de Khanye à Khanyi puis au final Kganye). »<sup>9</sup> La plongée dans l'Histoire sud-africaine opérée par les différentes artistes citées ici engendre une réflexion non seulement sur une identité culturelle, mais aussi sur un ensemble de moyens pour retrouver et déterminer la repossession physique, critique et visuelle d'une histoire collective complexe.

## 7 Féminin politique

8 Il existe des termes et des thématiques que de nombreuses artistes n'osent plus aborder de peur de conforter les clichés ou de tomber dans le piège essentialiste. Traduire la féminité (terme largement galvaudé aujourd'hui), la maternité, le corps, l'érotisme, le désir, les sexualités ou encore les violences visibles et invisibles, peut effectivement s'avérer dangereux si le propos critique n'est pas suffisamment structuré. Ces problématiques sont considérées comme étant traditionnelles et classiques, elles appartiendraient strictement au genre féminin. Si elles peuvent s'avérer complaisantes du fait d'une portée essentialiste, elles peuvent aussi s'avérer critiques et politiques, et devenir ce que je nomme le féminin politique. Plusieurs artistes ont fait le choix de s'inscrire dans un héritage féminin en employant des techniques et des matériaux liés à la sphère domestique. Ainsi, les tapisseries de soies brodées de Billie Zangewa (née en 1973) traduisent une volonté de représenter sa propre conception de la nouvelle femme africaine : libre, décomplexée, indépendante et moderne. Sur les grandes plages de soies déchirées et assemblées, Billie Zangewa découpe et assemble minutieusement des fragments de soies, un matériau associé à la féminité, à l'intimité et à la séduction. Contre les représentations stéréotypées, elle propose le portrait d'une femme urbaine, forte, sensuelle, indépendante, branchée, confiante et brillante. Elle se base exclusivement sur sa propre image et sur son propre corps pour occuper un terrain à la fois poétique et politique. Ses autoportraits véhiculent alors l'image d'une femme libre, en adéquation avec son environnement, consciente de son statut, de son histoire et de son rôle. L'artiste brode des scènes où les figures féminines s'inscrivent dans l'espace de la ville : Paris, Londres, Johannesburg. Les œuvres nourrissent une dimension narrative élaborée à partir de la conscience de son corps, de son histoire, de ses souvenirs et de ses interrogations. D'une autre manière, Frances Goodman (née en 1975) envisage le concept de féminité comme un matériau artistique à part entière. Ses médiums sont multiples (sculpture, photographie, installation, son) et mettent en œuvre des éléments traditionnellement assignés à la sphère dite féminine : perles, tissus, broderies, bijoux. De la robe aux faux ongles manucurés, elle s'empare de l'appareil décoratif des corps, leurs extensions et leurs accessoires. Cet appareil, intrinsèquement lié à la mode et à un ensemble de codes et de normes physiques, peut s'avérer violent et oppressif pour les femmes. L'artiste érige par exemple des sculptures aux formes organiques intégralement composées de faux ongles multicolores qu'elle assemble entre eux. Ainsi, elle manipule et détourne l'apparence glamour et sexy de ses œuvres pour construire un discours critique porté à l'encontre non seulement du système patriarcal, mais aussi des médias et de la publicité qui en sont les principaux passeurs. Selon un même processus de transformation des matériaux intimes, Turiya Magadlela (née en 1978) récolte et coud entre eux des matériaux liés au corps : des draps, des collants, des bas, des sous-vêtements ou encore des vêtements fragmentés. L'artiste adopte une pratique du patchwork avec les différents matériaux. Elle fabrique alors des compositions abstraites formées de collants en nylon et de fil de coton. Les œuvres de la série *I Never Made Swan Lake* (2015-), réunit des collants de différentes tonalités de peaux, de la plus pâle à la plus foncée. Si la série fait directement référence au célèbre ballet, elle convoque aussi les catégories raciales initiées durant l'apartheid et toujours en vigueur aujourd'hui. Cousus ensemble, les collants en nylon manifestent une vision métaphorique et critique portée à l'encontre d'un ensemble de discriminations. Au cœur des différentes pratiques citées, le récit alternatif donné aux

matériaux intimes construit des perspectives critiques et politiques mettant à mal les stéréotypes essentialistes et sexistes.

## 9 **Surdéterminées**

- 10 « Une des raisons pour lesquelles le corps de la femme noire met le public mal à l'aise est le fait qu'il a été surdéterminé pendant des siècles. Il porte une longue histoire de maltraitance, et a été l'objet de multiples projections. Il contient une signification trop vaste, et le public est tenu de comprendre les souvenirs historiques que deux voix, au moins, ont inscrit sur ce corps : le lexique anthroposcientifique et le lexique silencieux, parfois obsessionnel, du désir sexuel. »<sup>10</sup> De nombreuses artistes sud-africaines travaillent à une relecture et à une réappropriation du corps des femmes noires et métisses (*coloured*). Elles mènent ainsi une analyse des violences transtemporelles subies par les femmes noires, et s'approprient les moyens mis en œuvre pour les priver de leur corps, de leur image et de leur parole. Un système aliénant que Mary Sibande (née en 1982) met en lumière dans son travail de sculpture et de photographie. Ses autoportraits sont nourris d'une réflexion critique portée à l'encontre de la représentation stéréotypée des femmes noires depuis la période coloniale. La mère et la grand-mère de l'artiste étaient domestiques pour des familles blanches, qui, incapables, de prononcer leurs prénoms, leur ont attribué des prénoms occidentaux. Mary Sibande perpétue cette privation d'identité en nommant son personnage Sophie. Toujours vêtue d'une robe de domestique de style colonial, Sophie est son alter ego, elle lui donne d'ailleurs son propre visage. Ses yeux clos nous plongent dans un imaginaire sans limites où Sophie se métamorphose et devient tour à tour une cavalière chevronnée, une magicienne, une bourgeoise, une reine ou une super héroïne. L'artiste fige les moments où son personnage, censé travailler, fantasme sur une autre vie. Le rêve et la projection agissent comme des actes de résistance. Ses œuvres fonctionnent alors comme des monuments dressés en hommage à une histoire partagée. L'apparence métaphorique et poétique des œuvres dissimule un discours fort et engagé. Tracey Rose (née en 1974) a également fait de son corps un instrument critique. Elle est, depuis la fin des années 1990, devenue une actrice majeure sur le terrain critique et militant, en formulant un langage visuel mêlant violence, détournement et subversion. L'artiste se fait connaître du grand public avec une série de performances à travers lesquelles elle explore et interroge les limites de son propre corps. Tracey Rose fait partie de la génération d'artistes sud-africains, post-apartheid ; elle a grandi dans une extrême violence qui trouve un écho prégnant dans son œuvre, au sein de laquelle elle s'est faite la représentante de ses propres questionnements. Par la performance, la vidéo, la photographie et la peinture, elle engage son corps dans une confrontation avec l'histoire coloniale, le sexisme et le racisme. En 1997, elle réalise, lors de la seconde Biennale de Johannesburg, *Span I* et *Span II*, où enfermée dans une boîte en verre, une vitrine, elle se présente aux spectateurs du musée : nue, la tête rasée, assise et tricotant ses propres cheveux. Elle est assise sur une télévision allumée, sur l'écran est diffusée une image en gros plan d'une femme nue allongée. Il s'agit là d'une image classique dans l'histoire de l'art, la femme nue, modèle du peintre, allongée et offrant son corps aux yeux du spectateur. Lorsqu'elle se présente au public, nue et assise sur une version artistique stéréotypée des femmes, Tracey Rose propose une alternative subversive et politique de la représentation du corps des femmes. Elle est ici maîtresse de son image et de son corps.
- 11 L'art militant est inscrit dans l'histoire de l'art contemporain sud-africain. Depuis les années 1960, les œuvres (notamment la photographie) jouent un rôle politique pour



témoigner, dénoncer, révéler une situation sociale ou un fait politique. Le travail photographique de Zanele Muholi (née en 1972) perpétue cet héritage militant et radical. Depuis le début des années 2000, elle développe une pratique artistique fondée sur sa propre expérience en tant que femme, en tant que femme noire et en tant que femme noire lesbienne sud-africaine. Très vite, elle va axer son engagement vers les conditions de vie des femmes lesbiennes noires et des transsexuels. De celles et ceux qu'elle nomme les *Black Queers*. Elle met en lumière la communauté LGBT que la société sud-africaine étouffe, brime, viole et assassine parce qu'elle incarne une différence et parce qu'elle transgresse les traditions patriarcales. Des traditions et une morale que l'artiste défie en permanence au moyen d'une œuvre documentaire, engagée et intransigeante. Ses portraits et autoportraits sont pensés comme les archives d'une communauté meurtrie par des violences quotidiennes. L'œuvre de Zanele Muholi a influencé de nouvelles pratiques et de nouveaux engagements auprès des jeunes artistes. A Cape Town, j'ai rencontré les membres du collectif féministe IQhiya : onze jeunes artistes noires « en colère », qui, ensemble et/ou individuellement, mènent une analyse à la fois matérialiste et spirituelle sur le rôle, la place et l'image des femmes noires<sup>11</sup>. Elles s'appuient sur le principe de sororité, où l'entraide, la solidarité, l'écoute et la discussion font loi. « Nous sommes IQhiya – des jeunes femmes noires dont les chemins sont entrés en collusion avec l'institution. Nous faisons de l'art. Il y a tellement à dire que ce résumé ne suffit pas, et ce n'est discutable que si vous y prêtez vraiment attention en toutes circonstances – parce que la *blackness* et la *womanness* sont l'absence. »<sup>12</sup> Ensemble, elles réalisent des performances et autres actions publiques pour remettre en cause un système gangréné par des traditions patriarcales sclérosantes et par une privation de l'expression des femmes. Ne supportant plus le silence et la soumission, elles explorent et personnifient des langages corporels issus de rites anciens ou bien de mouvements de protestation. La résistance et l'émancipation sont placées au cœur de leurs pratiques collectives et individuelles.

## 12 Féminisme / Womanisme

- 13 « Une universitaire nigériane m'a expliqué que le féminisme ne faisait pas partie de notre culture, que le féminisme n'était pas africain, et que c'était sous l'influence des livres occidentaux que je me présentais comme une féministe. [...] Puisque le féminisme n'était pas africain, j'ai décidé de me présenter comme une Féministe Africaine Heureuse. »<sup>13</sup> Depuis les années 1960, les luttes féministes se croisent, peuvent interagir, mais ne sont pas les mêmes. Les différentes discussions menées entre Joburg et Cape Town ont marqué les limites du territoire féministe et ont engagé deux voies clairement séparées : celle du féminisme noir (Africain) et celle du féminisme blanc (Euro-américain). « On a beaucoup écrit sur le fossé entre le féminisme occidental et le féminisme en Afrique. L'une des principales critiques avancées par les féministes africaines est que le féminisme occidental n'a pas fait grand-chose pour saisir les spécificités culturelles en jeu dans la lutte mondiale pour la fin de l'assujettissement à des régimes dominés par les hommes. De plus, les femmes africaines considéraient souvent le féminisme occidental comme s'inscrivant contre les hommes, contre la maternité, et déterminé à affirmer l'homosexualité féminine, ce qui n'entraînait pas en résonance avec leur propre posture. Le féminisme africain était en effet perçu comme favorable aux hommes, au mariage, à la maternité, et fondamentalement hétérosexuel. En d'autres termes, l'indépendance et la liberté d'une femme ne devaient pas s'acquérir au prix du statut social garanti par le mariage et la maternité. »<sup>14</sup> Les artistes noires âgées d'une vingtaine d'années adoptent

un positionnement radical, en adhérant davantage au *womanism* apparu en 1979 sous la plume d'Alice Walker dans un poème intitulé *Coming Apart*. « The wife has never considered herself a feminist – though she is, of course, a "womanist". A "womanist" is a feminist, only more common. »<sup>15</sup> Un courant jugé moins autoritaire et plus incluant, auquel Buhlebezwe Siwani (IQhiya) accorde une importance cruciale. « Le féminisme protège et soutient les idées libérales des féministes blanches ; il ne soutient pas dans son action les femmes de couleur. Dans le passé, il écrivait et parlait à partir d'une perspective blanche. Il ne peut pas parler aux idéaux et philosophies des femmes noires à travers le monde, puisque les expériences collectives des femmes noires et des femmes blanches ne peuvent être partagées. Le womanisme cherche à rompre cette idée. Je suis *womaniste*, en tant que jeune femme noire, je me sens parfois opprimée et ostracisée par les comportements et les idées féministes, parce qu'elles ne me parlent pas, elles parlent à partir des blanches et s'adressent aux blanches qui sont privilégiées. Les corps noirs n'ont jamais été privilégiés ; c'est précisément la raison pour laquelle je m'identifie en tant que *womaniste*. »<sup>16</sup> La fracture entre le féminisme et le womanisme existe depuis les années 1960. Si leurs enjeux ne sont pas intrinsèquement les mêmes, une chose est certaine, qu'elles soient occidentales ou africaines, les artistes féministes partagent un même combat, celui d'une réinscription des femmes dans le récit de l'Histoire pour déconstruire le sexisme et toutes les violences qu'il engendre au quotidien. Malgré les avancées théoriques, les deux courants semblent inconciliables<sup>17</sup>.



Mary Sibande, *I Am a Lady*, 2009 © Mary Sibande, Courtesy Gallery Momo

## NOTES

1. Kouoh, Koyo. « Body Talk : féminisme, sexualité et corps », *Body Talk*, Dakar : RAW Material Company ; Metz : 49 Nord 6 Est ; Lunds : Lunds konsthall ; Bruxelles : Wiels, 2015, p. 21
2. *Wack! Art and the Feminist Revolution* (4 mars-16 juillet 2007), Los Angeles : MOCA. *Global Feminisms* (23 mars-1er juillet 2007), New York : Brooklyn Museum
3. L'utilisation des termes « race » et « racial » est à replacer dans le contexte de l'histoire coloniale et de l'histoire noire. Les problématiques développées au sein des expositions citées engagent la question de l'intersectionnalité : sexe, race, classe ; une triple oppression analysée notamment par Kimberlé Williams Crenshaw. Voir : Crenshaw, Kimberlé Williams. « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p. 139-67.
4. *Where We're At! Other Voices on Gender* (18 juin-31 août 2014), Bruxelles : BOZAR
5. *Body Talk : féminisme, sexualité et corps* (14 février-3 mai 2015), Bruxelles : Wiels. L'exposition a ensuite été présentée au Lunds Konsthall à Lund, du 30 mai au 29 septembre 2015, puis au 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine à Metz du 30 octobre 2015 au 17 janvier 2016.
6. Kouoh, Koyo, « Body Talk : féminisme, sexualité et corps », *Body Talk, Op. cit.*, p. 23
7. *Lucy's Iris: Contemporary African Women Artists* (30 janvier-12 juin 2016), León : MUSAC. L'exposition a ensuite été présentée au Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, du 7 juillet au 15 décembre 2016 (commissariat : Orlando Britto Jinorio et Annabelle Ténèze).
8. Khan, Sharlene. *Postcolonial Masquerading: A Critical Analysis of Masquerading Strategies in the Artworks of Contemporary South African Visual Artists—Anton Kannemeyer, Tracey Rose, Mary Sibande, Senzeni Marasela and Nandipha Mtambo*, Londres : Goldsmith, University of London, 2014, p. 99
9. Mercier, Jeanne. « Lebohang Kganye – Ke Lefa Laka », in *L'Œil de la Photographie*, 13 octobre 2014. En ligne : <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/10/13/article/26323/lebohang-kganye-ke-lefa-laka/>
10. Kouoh, Koyo, « Body Talk : féminisme, sexualité et corps », *Body Talk, Op. cit.*, p. 22
11. IQhiya : Thuli Gamedze, Lungsiwa Gqunta, Bronwyn Katz, Bonolo Kavula, Matlhogonolo Kelapile, Pinky Mayeng, Thandiwe Msebenzi, Sethembile Msezane, Sisipho Ngodwana, Buhlebezwe Siwani. Plus d'informations sur le collectif : <https://www.facebook.com/iqhiya/>
12. IQhiya. « Uncovering a discourse centered on the voices of Black women ». Journal autoproduit, 2016
13. Adichie, Chimamanda Ngozi. *Nous sommes tous des féministes*, Paris : Gallimard, 2015, p. 20.
14. Kouoh, Koyo « Body Talk : féminisme, sexualité et corps », *Body Talk, Op. cit.*, p. 23
15. Walker, Alice. *In Search of Our Mother's Garden: Womanist Prose*. New York : Harcourt Inc, 1983
16. Siwani, Buhlebezwe. « Womanism ». Texte inédit envoyé par l'artiste le 8 août 2016.
17. Cette fracture des féminismes constituera mon prochain projet de recherche, elle me mènera à nouveau en Afrique du Sud afin de poursuivre la réflexion, de la présenter sous la forme d'un nouvel essai et d'une exposition.