

# **LA RÉPARATION**

relecture critique de la collection  
de la Ville de Paris  
à partir de son héritage colonial

**2026**

**FONDS  
d'ART  
CONTEMPORAIN  
– PARIS  
COLLECTIONS**

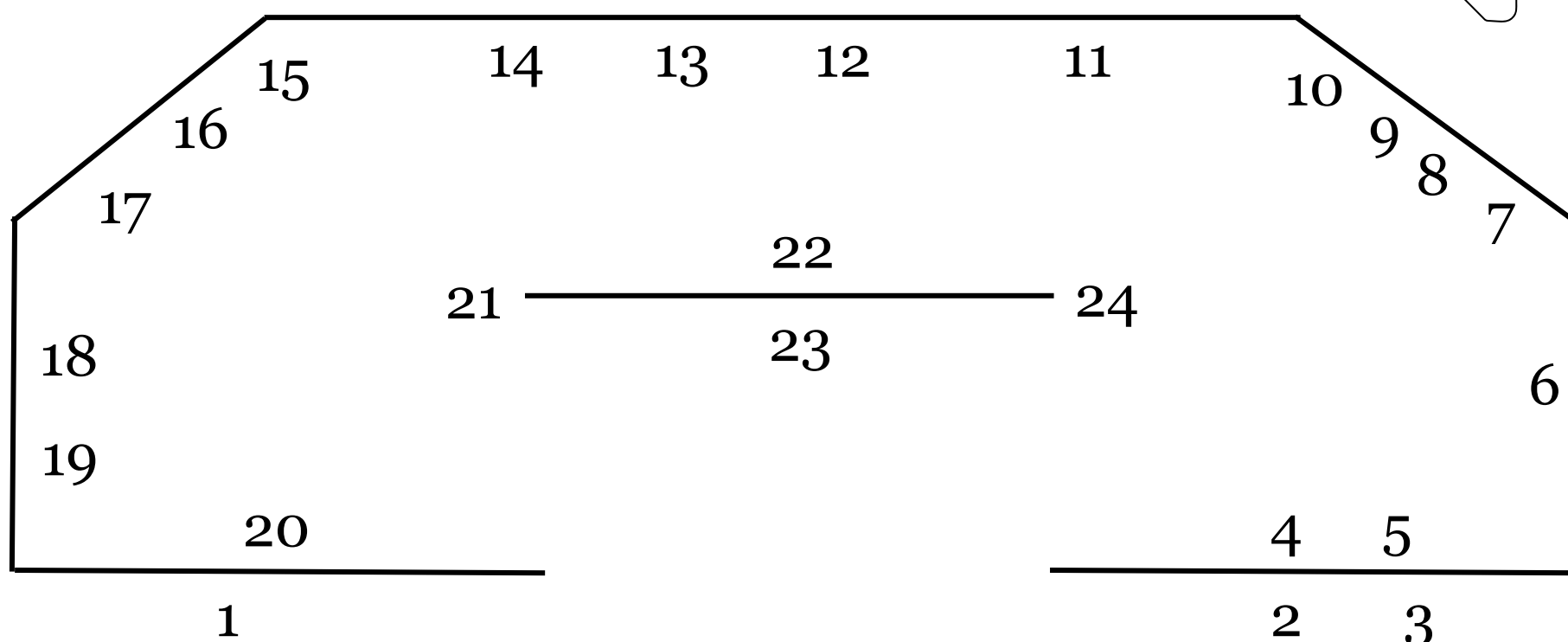
# *SOMMAIRE*

---

Plan du stand.....	3
Présentation et introduction.....	4
Regards croisés.....	5
Notices d'oeuvres.....	8
Bibliographie.....	59
Remerciements.....	61
Crédits.....	62

# PLAN DU STAND

Cliquez sur les numéros ou les noms pour accéder directement aux notices d'oeuvres.



- 1 : Emeka Ogboh
- 2 : Mohammed Issiakhem
- 3 : Abdelkader Guermaz
- 4 : Florence Lazar
- 5 : Gerard Sekoto
- 6 : Chéri Samba
- 7 : Lucien Madrassi
- 8 : François de Hérain
- 9 : Alexandre Bloch
- 10 : Nidhal Chamekh
- 11 : Mohamed El Baz
- 12 : Hélène Lamourdedieu
- 13 : Florence Lazar
- 14 : Fabiana Ex-Souza
- 15 : Victoire Ravelonanosy
- 16 : Iba N'Diaye
- 17 : Marie-Claire Messouma Manlanbien
- 18 : Florence Lazar
- 19 : Myriam Mihindou
- 20 : Germaine Casse
- 21 : Kenny Duncan
- 22 : Wilson Tiberio
- 23 : Katia Kameli
- 24 : Latifa Echakhch

# *PRÉSENTATION*

---

Reflet d'une ville ouverte et libre, la collection de Paris se caractérise par la multiplicité de ses expressions artistiques et par la diversité de ses médiums. Témoignage du soutien de la Ville à la création depuis 1816, elle s'enrichit tous les ans grâce à une politique d'acquisition audacieuse. La collection rassemble environ 23 400 œuvres : une majorité d'œuvres datées de 1914 et 1969 compose le fonds moderne constitué tout au long du XXe siècle. La collection comprend aussi un noyau d'œuvres antérieures à 1914. Enfin, la collection contemporaine, datée de 1970 à nos jours, s'enrichit annuellement et renforce ainsi le lien de la Ville avec les artistes vivant.e.s. Cette inestimable collection a une vocation particulière : sortir de ses murs, irriguer le territoire parisien et aller à la rencontre de nombreux publics.

# *INTRODUCTION*

---

Dans le sillage de la thématique de La réparation, portée par Alexia Fabre, l'équipe du Fonds d'art contemporain a souhaité s'interroger sur l'héritage colonial du XXe siècle dans la collection municipale. La démarche de relecture critique de la collection moderne, qui peut être considérée comme une forme de « réparation institutionnelle », a débuté par la redécouverte d'œuvres et de représentations orientalistes, créées par des artistes français ayant voyagé dans des pays colonisés dans les années 1920 à 1950. Ces œuvres sont ici rapprochées de celles d'artistes originaires d'Afrique, des Caraïbes ou d'Amérique du Sud, qui portent, à la même époque, un regard différent sur la réalité des peuples colonisés. En écho à la collection moderne, se font également entendre les voix d'artistes contemporain.e.s racisé.e.s ou issu.e.s de parcours migratoires, qui déploient autant de stratégies de résistance individuelle ou collective, d'affirmation identitaire, de résilience, de réparation ou de soin.

# REGARDS CROISÉS

---

*Quelle devrait être la position de l'institution culturelle au regard de son héritage colonial et est-il possible de décoloniser les collections publiques ?*

**Julie Gandini** est conservatrice du patrimoine et responsable du Fonds d'art contemporain – Paris Collections :

Les conséquences de l'histoire coloniale sont au cœur de l'actualité, il n'échappe à personne que cet héritage ne se dissipe pas avec le temps, bien au contraire. En 2026, le musée ou l'institution qui a pour mission de conserver et de transmettre un patrimoine culturel ne peut plus passer sous silence ou rester dans l'ignorance du contexte d'acquisition de ses collections modernes, à une époque où la France s'affirmait en tant qu'empire colonial. Avec courage et humilité, l'institution devrait aujourd'hui s'emparer de ses zones d'ombre, s'affirmer telle une institution défricheuse, en prise avec les préoccupations contemporaines : la nécessité de dire les outrages infligés et subis, de reconnaître clairement les responsabilités, pour envisager une possibilité de réconciliation ou de réparation collective et individuelle.

Pour l'institution culturelle, cette introspection nécessite de déconstruire ses habitudes, d'accepter de remettre en question le savoir historique assimilé et transmis depuis des décennies, de se pencher sur l'histoire et le contexte de constitution des collections patrimoniales, afin de le partager en toute transparence avec le plus grand nombre, en incluant les publics à cette démarche de relecture des collections. Pour la Ville de Paris, une autre difficulté plus concrète est le manque de sources sur le contexte et les conditions d'achats d'œuvres avant les années 1970. L'équipe de gestion de la collection doit faire avec cette opacité historique et constate les diverses orientations d'acquisition de la Ville de Paris. Dans les années 1920 à 1940, La Ville de Paris soutient par exemple régulièrement un artiste français qui va rapporter, de ses voyages au Maghreb, des représentations orientalistes imprégnées de son regard colonial. De façon plus marginale, la Ville soutient également quelques artistes brésiliens, caribéens et africains qui portent un regard plus sensible et moins stéréotypé sur les paysages et les personnes représentées à la même époque. Depuis peu, le Fonds d'art contemporain – Paris Collections a initié la démarche de se pencher sur le contexte et l'histoire de ses acquisitions au XXe siècle.

Pour la foire Art Paris, nous avons souhaité nous saisir de la thématique de « la réparation » pour montrer des pans méconnus de la collection municipale moderne, des œuvres produites dans un contexte colonial qui donnent à voir des réalités différentes selon les points de vue. Nous souhaitons également confronter ces représentations aux attitudes et stratégies des artistes contemporain.e.s, qui nous aiguillonnent dans ce cheminement pour déconstruire et réapprendre à lire cette histoire collective, de façon frontale ou métaphorique, dans une approche intime ou documentaire, en puisant dans les ressources de l'archive, de la fable ou de l'expérience sensorielle.

**Joël Zouna** est urbaniste et doctorant en histoire de l'art rattaché à l'Institut national d'histoire de l'art. Il s'intéresse aux conditions politiques et économiques des circulations patrimoniales ainsi qu'aux pratiques d'exposition contemporaines :

Le rapport entre l'institution culturelle publique et son héritage colonial revêt de multiples facettes. Il est nécessaire de comprendre qu'au-delà de posséder et donc de conserver un héritage colonial, l'institution culturelle est souvent en elle-même un héritage colonial. S'y attarder ici nous dévierait des différents volets de la question posée.

Dans un contexte où il n'est fait que peu de cas de l'histoire coloniale à l'école (pris dans son sens le plus large, depuis l'école primaire aux formations supérieures spécialisées sur les questions patrimoniales comme l'Institut national du patrimoine ou l'École du Louvre), il est plus que jamais important de maintenir une position d'ouverture tous azimuts. Il faut absolument tout ouvrir en commençant par les fonds et les collections pour faciliter la recherche et la compréhension de leur constitution, mais également s'ouvrir soi-même en tant que personnel aux voix désireuses d'exprimer celles qui ont été emprisonnées dans/par certaines œuvres. En ce sens, le malaise qui est souvent associé à l'incapacité de l'institution à confronter cet héritage, perceptible dans les fonds et dans le statut de certaines institutions devrait être une force génératrice. Il n'est jamais aisé d'admettre ses lacunes, mais les cacher pour diverses raisons serait contribuer à reproduire l'ignorance qui prévaut à bien des niveaux lorsqu'on veut expliciter l'histoire institutionnelle et coloniale. La force génératrice susmentionnée devrait pousser les institutions à diversifier les profils professionnels, valorisant les trajectoires jusqu'alors peu considérées.

Cette diversification devrait être massifiée. Il n'est pas ici question de succomber aux stratégies politiques diverses mais d'utiliser cette diversité comme levier pour établir des espaces de conversations en interne. L'enjeu, il est fondamental de le rappeler, n'est pas la distribution des culpabilités, il doit être orienté vers l'implémentation d'une nouvelle éthique de la relation pour reprendre Felwine Sarr et Bénédicte Savoy.

En ce qui concerne la décolonisation, je m'évertue toujours à rappeler que l'Académie française définit décoloniser uniquement comme un processus actant la fin du statut de colonie et qu'à sa suite, le Larousse l'associe aux mouvements nationalistes qui émergent dans l'entre-deux-guerres au sein des pays colonisés. Ceci est une manière de comprendre où se situent le pays et ses institutions lorsqu'il s'agit de réfléchir au concept Sud-américain du "décolonial" d'où dérive l'autre sens de décoloniser. Ici, décoloniser renvoie à une réflexion de fond sur les structures occidentales du savoir et du pouvoir. C'est reprenant ce concept que l'expression « décoloniser/décolonisation » est depuis peu entrée dans nos usages langagiers. Dès lors, peut-on réellement parvenir à une décolonisation au sein d'une institution où l'histoire coloniale est encore taboue ? La réponse se trouve dans la question. À ce stade, il reste encore trop à faire sur la période coloniale pour envisager une décolonisation de ses structures et de son héritage.

# Emeka OGBOH



***Sufferhead Original (Paris Edition) 6 - Fontaine Cuvier***, 2019  
de la série *Sufferhead Original (Paris Edition)*

Photographie

Acquisition en 2021

Né en 1977 à Enugu (Nigeria), Emeka Ogboh vit et travaille entre Lagos et Berlin. Formé à l'University of Nigeria à Nsukka, il développe une pratique pluridisciplinaire. Il explore les villes à travers le son, l'image et l'installation, s'intéressant aux mémoires qu'elles portent et aux circulations qui les traversent. D'abord reconnu pour ses paysages sonores de Lagos : klaxons, voix de vendeurs ambulants, musiques de rue, il enregistre la ville telle qu'elle se vit au quotidien. À travers ces sons, il donne à entendre ses rythmes, ses contrastes sociaux et les tensions qui la structurent.

Installé en Allemagne depuis 2014, Ogboh élargit cette recherche au contexte européen. Ses projets mettent en dialogue Lagos et Berlin, l'Afrique et l'Europe, et interrogent les expériences des diasporas contemporaines. La notion de réparation traverse sa démarche : rendre audibles des récits marginalisés, réinvestir des lieux chargés d'histoire, déplacer les cadres de représentation.

En 2017, dans le cadre de la Documenta 14 à Athènes, l'artiste développe *Sufferhead Original*, un projet artistique prenant la forme d'une bière artisanale. Sa recette intègre des épices associées aux diasporas africaines et aux communautés migrantes présentes dans la ville. Il transgresse volontairement le *Reinheitsgebot*<sup>1</sup>, loi historique allemande qui encadre la pureté de la bière. Il développe aussi une identité visuelle et publicitaire pour la boisson en détournant les codes du marketing et de la culture brassicole afin d'interroger les imaginaires liés à la couleur noire et aux identités postcoloniales.

La bière devient ainsi une manière de raconter les migrations et les circulations culturelles à travers le goût.

Dans la série réalisée à Paris, l'artiste photographie un groupe posant sur un petit véhicule utilitaire jaune dit « bus danfo »<sup>2</sup> devant la fontaine dédiée à Georges Cuvier<sup>3</sup>. Savant majeur du XIXe siècle, Cuvier participa à des classifications scientifiques qui ont contribué à légitimer, sous couvert de science, des systèmes de domination coloniale et des représentations déshumanisantes dont les effets se prolongent bien au-delà de son époque. Les t-shirts portés par les modèles reprennent des slogans inspirés de discours politiques français discriminants à l'égard des personnes immigrées. L'artiste les détourne et en modifie les formulations afin d'en révéler les sous-entendus racistes, imprimés symboliquement sur les corps de celles et ceux auxquels ces discours s'adressent ou font référence. Les pantalons en wax, tissus issus d'une histoire coloniale réinventée, et les sacs plastiques multicolores associés aux circulations migratoires inscrivent dans l'image une esthétique de la mobilité. Ces objets du quotidien introduisent, au cœur d'un monument parisien, des récits de voyage, d'adaptation et de réappropriation. La mise en scène reprend les codes de la photographie publicitaire : frontalité, assurance, visibilité collective. Les personnes représentées ne sont plus des objets d'étude mais des sujets affirmés. Le véhicule devient une plateforme, presque une scène, qui leur donne visibilité et présence. En investissant ce monument, Ogbob déplace le regard. Il fait dialoguer passé et présent et rappelle que l'espace public n'est jamais neutre. Il est traversé par des mémoires, des récits et des présences qui en transforment la lecture.

1 : Reinheitsgebot : loi allemande de 1516 sur la pureté de la bière, limitant traditionnellement ses ingrédients à l'eau, l'orge et le houblon.

2 : Les « danfo » sont des minibus, van, ou vieux combi Volkswagen peint en jaune cadmium avec deux bandes noires. Ils sont l'archétype de la ville de Lagos au Nigéria, reliant les différents recoins de la capitale.

3 : Figure majeure des sciences naturelles au XIXe siècle et considéré comme l'un des fondateurs de l'anatomie comparée en France, Georges Cuvier participa à l'élaboration de classifications qui ont contribué à hiérarchiser les êtres humains selon des critères raciaux. En 1817, il disséqua le corps de Saartjie Baartman, dite « Vénus hottentote », exposée en Europe comme curiosité exotique, et établit des comparaisons entre les populations africaines et les singes. Ces travaux, présentés à l'époque comme scientifiques, ont durablement nourri des théories raciales aujourd'hui reconnues comme profondément racistes.

# Mohammed *ISSIAKHEM*

---



*Mystique*, s.d.

Huile sur toile

Acquisition en 1961

Né en 1928 dans le douar d'Ath-Djennad, localité située entre Alger et Bejaïa, Mohammed Issiakhem compte parmi les artistes incontournables de la scène artistique algérienne de l'entre-deux guerres. Victime d'un accident qui l'ampute de son avant-bras gauche en 1943, il commence à dessiner au cours de sa longue période d'hospitalisation.

En 1947 il s'inscrit comme élève à la Société des Beaux-Arts, avant de rejoindre les bancs de l'École des Beaux-Arts d'Alger. En parallèle des cours qu'il suit avec son camarade Choukri Mesli (1931-2017), Issiakhem prend des cours auprès d'un miniaturiste de renom, Omar Racim (1884-1959). Il effectue un premier séjour à Paris en 1951 grâce à l'attribution d'une bourse d'études délivrée par le gouvernement général<sup>1</sup>, pour apprendre la gravure au collège technique Estienne. Puis en octobre 1953, il intègre l'atelier de Raymond Legueult (1898-1971) (à l'École des Beaux-Arts de Paris<sup>2</sup>, et ce jusqu'en 1958. Dès son arrivée à Paris il se dote de la « carte d'accès aux Musées de Paris et du département de la Seine »<sup>3</sup> qu'il fréquente assidûment. Après l'accession à l'Indépendance, Issiakhem retourne en Algérie en 1962. Il s'implique alors pleinement dans la vie culturelle du pays en occupant différentes fonctions au sein des organes de presse, mais également en tant que professeur à l'École de Beaux-Arts d'Alger à partir de 1963, puis comme directeur pédagogique de l'École des Beaux-Arts d'Oran.

D'avril à juillet 1961, Issiakhem séjourne à Paris avant de rentrer à Alger<sup>4</sup>.

C'est à cette période que l'œuvre *Mystique* est réalisée. Si son format et la toile de réemploi qui lui sert de support constituent des indicateurs de la précarité matérielle dans laquelle se trouvait l'artiste, le soin apporté au cadre avec une dorure à la feuille, exprime une réelle volonté de valoriser son œuvre au moment de la vente. L'acquisition de cette œuvre en direct auprès de l'artiste diffère des modalités d'achat d'œuvres de ses contemporains, comme Abdallah Benanteur ou Abdelkader Guermaz, dont l'acquisition est consécutive au Salon des Réalités Nouvelles. L'œuvre de Mohamed Issiakhem constitue le seul témoignage de la présence de l'artiste dans une collection publique française. L'œuvre conservée dans la collection du Fonds d'art contemporain - Paris collections s'inscrit dans la phase de création de l'artiste la plus connue. Constituée de nombreux aplats de couleurs apposés les uns en regard des autres pour former une sorte de mosaïque picturale, *Mystique* représente une femme sur un fond abstrait. La représentation féminine trouvera une importance de plus en plus forte dans ses œuvres entre 1963 et 1985<sup>5</sup> car elle personnifie entre autres pour lui l'âme du peuple algérien. *Mystique* reste un titre mystérieux dans le corpus de l'artiste ne se référant ni à la guerre, aux souffrances du peuple ou encore à la féminité, thèmes récurrents de l'artiste. Les idéogrammes berbères à peine perceptibles dans le fond du tableau pourraient alors être un indicateur de sa vision de l'âme algérienne, empreinte d'un ensemble de croyances. Issiakhem devenu une figure nationale en Algérie, décède à Bainem près d'Alger en 1985.

<sup>1</sup>: Le gouvernement général était une fonction issue de l'héritage colonial français qui permettait à l'administration de soutenir des artistes algériens. En 1951, le gouverneur général était alors Roger Léonard.

<sup>2</sup> : THOMINE-BERRADA Alice, « Pour une étude de la présence des artistes du monde arabe à l'École des beaux-arts : quelques repères » in « L'art abstrait, Paris et les artistes du Maghreb et Moyen-Orient », séminaire de l'ARVIMM, 2020/2021, séance du 02/04/2021.

<sup>3</sup> : INAL Djaâfar, DORBANI BOUABDELLAH Malika, ISSIAKHEM M'hamed , *A la mémoire de...*, MAMA éditions-FIAC éditions, Alger, 2010.

<sup>4</sup> : *Ibid* et arrêté d'acquisition du 9 mai 1961

<sup>5</sup> : INAL D., DORBANI BOUABDELLAH M., *ibid.*, p 60

# Abdelkader *GUERMAZ*

---



**Composition**, 1966

Huile sur toile

Acquisition en 1967

Né en 1919 à Mascara en Algérie et décédé en 1996 à Paris, Abdelkader Guermaz est un peintre, essayiste et poète algérien dont l'œuvre occupe une place singulière dans l'histoire de l'abstraction algérienne. Après avoir suivi des cours de dessin, il intègre l'École des Beaux-Arts d'Oran en 1938. À l'issue de sa formation, il expose dès 1941 à la galerie Colline à Oran, fondée par Robert Martin, figure essentielle de la promotion des artistes algériens modernes. Bien qu'un poste de professeur aux Beaux-Arts lui soit proposé l'année suivante, Guermaz choisit de se consacrer pleinement à sa pratique artistique. Nommé professeur de dessin à Oran en 1961, il choisit de s'installer définitivement à Paris dès 1962.

Dès les années 1940, Guermaz est intégré à des expositions collectives d'envergure à Oran et à Alger, mêlant artistes de l'École de Paris — tels qu'André Marchand, Édouard Pignon ou Pierre Tal-Coat — et artistes de l'École d'Alger.

Comme nombre de ses contemporains, sa reconnaissance dans le paysage artistique parisien passe d'abord par la participation à des manifestations collectives comme le Salon de la Jeune Peinture.

Cependant c'est le Salon des Réalités Nouvelles, fondé en 1946 par Fredo Siddès (1882-1952) et dédié à la promotion d'une abstraction « cosmopolite » -selon les termes du critiques Michel Conil-Lacoste-, qui constitue l'espace de visibilité parisien le plus déterminant pour les artistes du Maghreb. Abdelkader Guermaz y participe ponctuellement en 1963, dans la section peinture à l'eau, dessin et collage, s'inscrivant ainsi dans un réseau artistique international en dialogue avec les avant-gardes abstraites.

En avril 1964, l'exposition collective « Peintres algériens » au Musée des Arts Décoratifs offre un nouvel écho à l'œuvre de Guermaz qui y est représenté aux côtés de vingt-deux autres peintres du Maghreb parmi lesquels Maria Manton et Abdallah Benanteur.

Le passage progressif de la figuration à l'abstraction marque profondément l'évolution de son œuvre. Cette transition se traduit par l'émergence d'une peinture épurée, structurée par des champs colorés subtils et une conception du tableau comme espace de résonance intérieure, souvent qualifiée de « paysage mental ». Sa passion pour le piano révèle également un intérêt particulier pour les tonalités et les valeurs picturales à l'image de certaines œuvres d'artistes musicalistes comme Henry Valensi.

L'artiste déclare ainsi :

« Il faudrait que la toile reste comme un poème, comme une partition de musique très sereine, mais néanmoins il faut quand même l'articuler avec des contrepoints [qui] varient selon la densité de la toile, selon le format. <sup>[1]</sup> ».

Les 4 œuvres acquises par la Ville de Paris entre 1963 et 1971 témoignent de cette évolution : deux huiles sur toile intitulées *Composition*, un *Paysage* ainsi qu'une œuvre intitulée *Peinture*. La deuxième huile sur toile *Composition*, acquise le 10 mars 1967 et présentée sur le stand d'Art Paris, s'inscrit pleinement dans cette phase de maturité stylistique.

L'ensemble des œuvres d'Abdelkader Guermaz conservées dans les collections publiques parisiennes s'insère dans une politique d'acquisition plus large, menée notamment à la suite du Salon des Réalités Nouvelles.

Celle-ci comprend également une gravure d'Abdallah Benanteur acquise en 1958, ainsi qu'une peinture de Mohamed Aksouh acquise en 1969. Ces acquisitions témoignent de l'attention portée, dès les années 1960, aux artistes algériens participant activement au renouvellement de l'abstraction à Paris.

*Amandine Piel*

<sup>1</sup>: Donato Rodoni, Entretien avec Guermaz : « Peindre c'est un métier », 1992, vidéo non publiée (<https://www.guermazcatalogueraisonne.com/videos.php>)

# Florence LAZAR



***Black Orpheus***  
***et Carte muette de l'Afrique, début***  
***du 20ème siècle.***

Née à Paris en 1966, diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Florence Lazar enseigne depuis 2005 à l'École Supérieure d'Art et Design de Grenoble-Valence.

Florence Lazar s'intéresse aux liens entre l'Histoire et la mémoire, à leur transmission et aux enjeux qu'elles suscitent. Sa démarche documentaire déploie une approche micropolitique du savoir, qui se situe au plus près des perceptions et des dynamiques individuelles dans un contexte géo-politique donné. Ses œuvres sont produites comme un acte de résistance face à une histoire linéaire, véhiculée par les institutions ou les médias. Elles ouvrent un espace critique dans lequel les idées et les comportements dominants sont mis en question.

Florence Lazar travaille dans un premier temps le portrait photographique avant d'intégrer la vidéo à sa pratique. Le choix de ce médium s'inscrit dans sa volonté de répondre à la crise qui déchire alors la Yougoslavie. Depuis cette époque, le portrait documentaire occupe une place de premier plan dans sa démarche. En 2016, dans le cadre de la commande du 1% artistique pour le collège Aimé-Césaire à Paris (18e), Florence Lazar produit un ensemble de trente-cinq photographies. En co-création avec les élèves, elle leur propose de collecter des documents liés à l'histoire coloniale française, à la décolonisation, à l'émancipation et aux combats pour la libération, conservés notamment au musée du quai Branly, aux Archives



**Carte marine de l'Océan Atlantique Nord-Est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire, de la mer Rouge, 1413**  
**et L'étudiant noir, journal de l'association des étudiants martiniquais en France, n°1, mars 1935**  
 de la série *Photographies du collège Aimé Césaire* réalisée en 2015  
 Acquisition en 2018

départementales de la Seine Saint-Denis, au département Cartes et de la BNF. Loin de perpétuer les clivages sociaux et raciaux ou d'entretenir une culpabilité nationale, ce projet est porteur d'espoir, celui d'une jeunesse métissée rassemblée dans la reconnaissance collective de l'histoire coloniale et des luttes décoloniales. Cette série qui croise l'histoire collective et individuelle des individus, évoque également en creux l'héritage de cette Histoire complexe, les antagonismes passés et actuels qui en découlent. Présentées sur le stand du Fonds à Art Paris, 4 photographies de cette série présentent une carte de l'Afrique datée du XXe siècle, une carte marine datée de 1413, l'exemplaire de la revue « Black Orpheus », ayant appartenu à l'écrivain et ethnographe Michel Leiris (1901-1990), ou encore « L'étudiant noir », journal de l'association des étudiants martiniquais en France en 1935, dans laquelle Aimé Césaire (1913-2008) élabore pour la première fois le concept de « Négritude ». Ces photographies entrent en résonance avec les œuvres à proximité, évoquant les territoires africains et les Caraïbes. Depuis 2008, le Fonds soutient régulièrement l'artiste avec l'achat de photographies et d'un film, *Les Gardiens*, acquis en 2021. Une édition de la série des photographies du collège Aimé Césaire a été offerte par l'artiste au Fonds en 2018.

*Julie Gandini*

# Gerard *SEKOTO*

---



*Paysage nègre, s.d.*

Huile sur toile

Acquisition en 1949

Né en 1913 à la mission luthérienne de Botshabelo, près de Middelburg (Transvaal oriental, aujourd'hui Mpumalanga), Gerard Sekoto est une figure majeure de l'art sud-africain du XX<sup>e</sup> siècle. Peintre et musicien, il est reconnu comme l'un des pionniers de l'art urbain noir et du réalisme social en Afrique du Sud. Son œuvre développe très tôt une attention profonde aux conditions de vie et aux expériences quotidiennes des populations noires urbaines, dans un contexte de ségrégation raciale puis d'Apartheid naissant. A l'inverse des représentations stéréotypées ou héritées d'un regard dominant, Sekoto affirme une vision humaniste, moderne et socialement engagée. Formé dans un environnement missionnaire où la musique occupe une place essentielle, il pratique dès l'enfance le dessin et l'harmonium. Son passage au Diocesan Teachers Training College de Pietersburg (Grace Dieu), où il rencontre le sculpteur Ernest Mancoba, joue un rôle décisif. Mancoba l'encourage à poursuivre une carrière artistique indépendante, en dehors des cadres esthétiques prescriptifs imposés aux artistes noirs. Après l'obtention de son diplôme d'enseignant, Sekoto partage son temps entre l'enseignement et la création avant de s'installer définitivement comme artiste à Johannesburg en 1938. Entre la fin des années 1930 et le milieu des années 1940, installé successivement à Sophiatown (Johannesburg), District Six au Cap (1942-1945), puis à Eastwood, près de Pretoria (1945-1947), il réalise une série d'œuvres aujourd'hui considérées comme ses « années dorées ».

En 1940, l'acquisition d'une de ses toiles par la Johannesburg Art Gallery constitue une étape historique : Sekoto devient le premier artiste noir sud-africain à intégrer une collection muséale nationale. En 1947, il quitte l'Afrique du Sud pour Paris, fuyant le durcissement du régime ségrégationniste. Les premières années parisiennes sont marquées par la précarité. Il subvient à ses besoins en jouant du piano et en chantant dans des cabarets, notamment au club L'Échelle de Jacob, tout en poursuivant son travail artistique. La musique occupe alors une place centrale dans sa vie : entre 1956 et 1960, plusieurs de ses compositions sont publiées et il compose au total 29 chansons, souvent empreintes de solitude, de mélancolie et de dignité face à l'exil. *Paysage nègre*, huile sur toile acquise par la Direction des Beaux-Arts de la Ville de Paris en 1949, s'inscrit dans ce moment prépondérant de son parcours. L'œuvre va au-delà de la simple représentation du paysage pour devenir le lieu d'une affirmation identitaire et politique. Le terme employé dans le titre, aujourd'hui problématique, doit être replacé dans son contexte historico-politique : il renvoie à une période où des artistes et intellectuels noirs, proches du mouvement de la Négritude (autour de figures telles que les sœurs Jeanne (1902-1993) et Paulette Nardal (1896-1985), Aimé Césaire (1913-2008), Léopold Sédar Senghor (1906-2001) ou Alioune Diop (1910-1980)) se réapproprient un vocabulaire imposé afin d'en inverser la charge péjorative et d'en faire un outil d'affirmation, de force et de revendication culturelle.

Par ses formes, ses volumes simplifiés et ses couleurs saturées, Sekoto confère à la composition une intensité expressive qui évoque la statuaire africaine, référence culturelle revendiquée et signe d'une modernité noire affirmée. Cette esthétique fait écho aux circulations artistiques et intellectuelles du Paris d'après-guerre, notamment visibles dans les publications de *Présence africaine*, sur la couverture de l'ouvrage « L'art nègre », d'Alioune Diop (Paris, 1951) et dans des événements majeurs tels que sur l'affiche du 2<sup>e</sup> Congrès international des écrivains et artistes noirs (Rome, 1959). Le paysage devient ici un espace vécu, chargé de mémoire, de dignité et de résistance. Gerard Sekoto meurt en 1993 à la Maison nationale des artistes de Nogent-sur-Marne. Il est inhumé dans le cimetière communal de la ville. En 2003, l'Afrique du Sud lui décerne à titre posthume l'Ordre de l'Ikhamanga, échelon or, consacrant son rôle fondamental dans l'histoire artistique, culturelle et politique du pays.

*Liliana Tavares Ribeiro*

# Chéri SAMBA



**Autoportrait**, 1988-1989

Huile sur toile

Acquisition en 1992

Né en 1956 à Kinto M’Vuila, en République démocratique du Congo (alors Zaïre), Chéri Samba appartient à la génération qui grandit dans l’ombre directe de la colonisation belge (achevée en 1960) et des recompositions politiques et culturelles qui suivent l’indépendance.

Autodidacte, il débute comme peintre d’enseignes à Kinshasa. Cette pratique artisanale influence durablement son esthétique : couleurs franches, contours nets, frontalité des figures et intégration du texte dans l’image, qui deviendra sa signature. Samba s’impose dès la fin des années 1970 comme l’une des figures majeures de la peinture populaire congolaise.

L’œuvre présentée ici constitue un autoportrait emblématique. L’artiste s’y présente en buste, frontal sur un fond bleu nuageux presque irréel. Le vêtement - pull rose, col jaune vif, veste siglée - inscrit la figure dans une modernité urbaine et mondialisée, tout en évoquant l’esthétique colorée congolaise et l’esprit de La Sape<sup>1</sup>, où l’élégance devient affirmation identitaire.

Autour de cette image centrale se déploie un long texte autobiographique inscrit directement dans la peinture. Samba y retrace son parcours : son enfance, ses débuts professionnels, son ascension artistique puis la reconnaissance internationale, notamment lors de sa participation, en 1989 à l’exposition « Les Magiciens de la Terre » qui a eu lieu au Centre Pompidou et à la Grande halle de la Villette.

À une époque où le monde de l'art restait centré sur l'Europe et l'Amérique du Nord, cette exposition réunissait pour la première fois des artistes de tous les continents dans un musée.

L'autoportrait occupe une place centrale dans son œuvre. Même lorsqu'il ne s'agit pas d'autoportrait frontal, il s'intègre à la composition comme commentateur, témoin ou acteur de la situation. Chez lui ce n'est pas simplement un genre pictural : il devient un outil critique et politisé.

Dans un contexte postcolonial, la question n'est pas seulement de représenter, mais de savoir qui a le droit de le faire. Durant la période coloniale, les corps africains ont été abondamment représentés, décrits par des voix extérieures mais rarement par eux-mêmes. Son regard frontal renverse la hiérarchie du visible : il observe autant qu'il est observé. Cette posture fait écho aux réflexions de l'historien et politologue Achille Mbembe sur la décolonisation des savoirs : reprendre la parole, c'est reprendre le pouvoir symbolique. Ses toiles abordent les réalités politiques et sociales de la République démocratique du Congo - corruption, inégalités, crises sanitaires, tensions urbaines - et interrogent aussi la mondialisation, le marché de l'art et ses mécanismes de légitimation. Il questionne la place des artistes africains dans les musées européens, ainsi que la reconnaissance d'un modernisme occidental largement nourri de formes africaines, tandis que leurs créateurs demeurent invisibilisés. Par des mises en scène accompagnées de texte, il analyse les rapports de pouvoir culturels, la circulation des œuvres et les héritages coloniaux qui structurent la constitution des collections euro-américaines.

Chéri Samba ne cherche pas à défendre une identité figée : il montre une Afrique urbaine et connectée, où les codes de Kinshasa croisent ceux de la culture mondiale. Son parcours international, notamment en Belgique, ne relève pas d'un simple face-à-face critique, mais d'un dialogue. En entrant dans les circuits de reconnaissance européens et américains, il ne s'y dissout pas : il y affirme une voix personnelle, consciente des rapports de pouvoir et revendique sa place sur la scène artistique mondiale.

*Jessica Bambal Akan*

1 : SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) : mouvement culturel né au Congo-Brazzaville et en République démocratique du Congo, fondé sur la mise en scène de l'élégance comme code social et éthique.

# Lucien *MADRASSI*

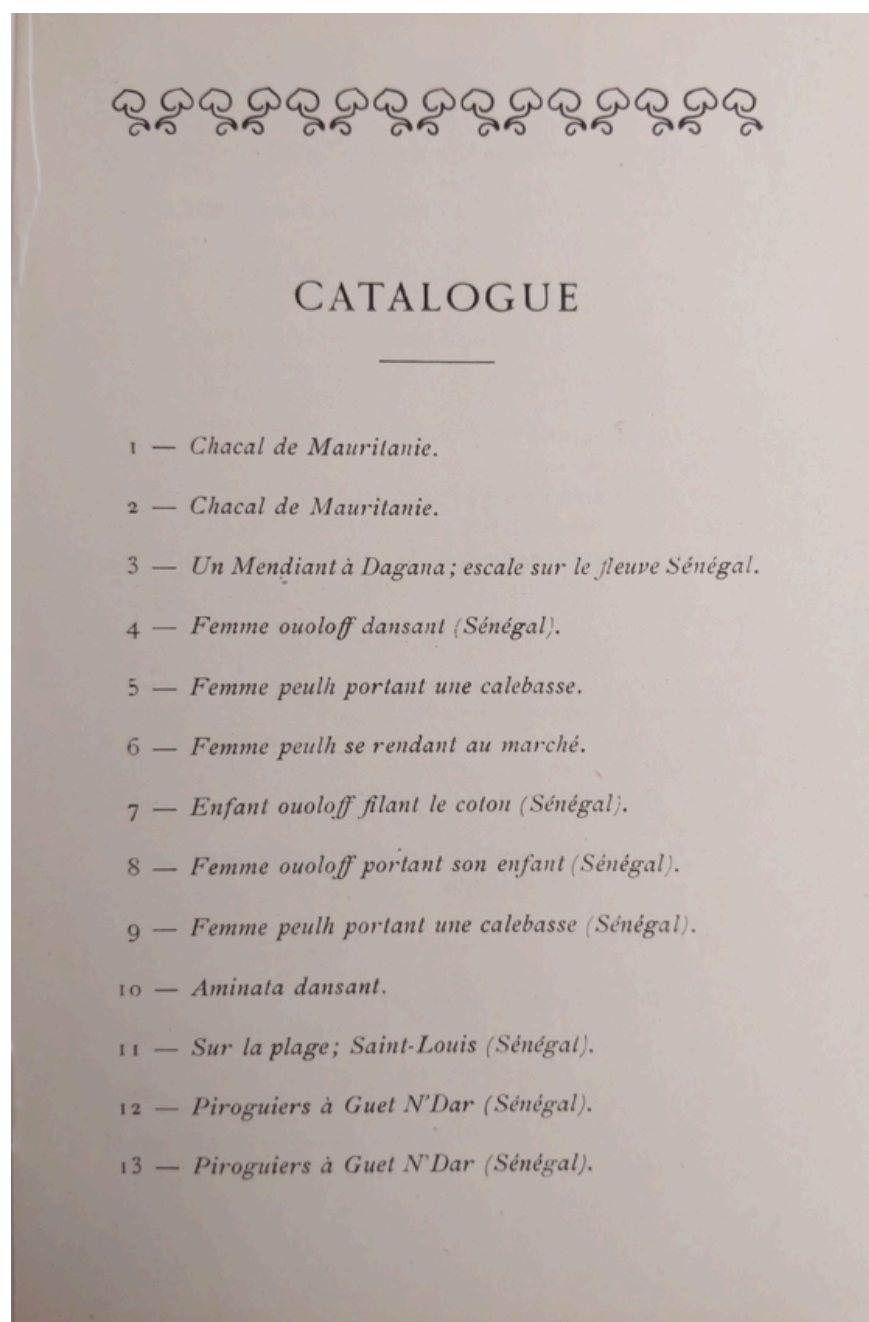


**“Types de la France coloniale, femme à la coiffe”, s.d.**  
et **“Types de la France coloniale, femme de profil”, s.d.**

Pastel sur papier

Acquisition en 1920

Né en 1881 à Paris, fils du sculpteur italien Luca Madrassi (1848-1919), Lucien Madrassi (1881-1956) s'illustre dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle en tant que peintre et dessinateur. Ayant beaucoup voyagé, notamment dans l'Empire colonial français, son œuvre se rattache au genre orientaliste qui a largement contribué à diffuser en Occident une image stéréotypée ou idéalisée des peuples colonisés. Sociétaire au Salon des artistes français dès 1906 puis peintre de la Marine à partir de 1925, Lucien Madrassi est un peintre officiel, validé par l'institution, à qui l'Etat et la Ville de Paris achètent de nombreuses œuvres entre les années 1920 et 1950. C'est notamment en 1921 que le gouvernement et la municipalité le repèrent lors de son exposition monographique au pavillon de Marsan du musée des Arts décoratifs, où il présente « des pastels exécutés en Afrique Occidentale française » donnant à voir, d'après le catalogue, des « scènes et types du Soudan, de la Mauritanie et du Sénégal ». La Ville de Paris y achète 25 pastels, dont deux sont montrés sur le stand du Fonds d'art contemporain à Art Paris. La préface du catalogue, signée du critique d'art Louis Vauxcelles, véhicule nombre de clichés racistes propres à la société coloniale de l'époque, décrivant une terre africaine inhospitalière et arriérée, des femmes subsahariennes prétendument douces et sensuelles, ou encore un peintre accueilli en « prodigieux savant » par les populations locales. Ces peuples, dont Lucien Madrassi entend cerner les coutumes et synthétiser l'identité, sont les Peuls, les Wolof, les « Maures »<sup>1</sup> et les Bamanan.



Extrait du catalogue de l'Exposition des pastels exécutés en Afrique occidentale française (scènes et types du Soudan, de la Mauritanie et du Sénégal) par L. Lucien Madrassi : ouverte du 5 au 28 février 1921 au Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Paris, Paris : Palais du Louvre, 1921. Archives de Paris, fonds Perotin, cote PEROTIN/10624/72/1 24, dossier "Madrassi"

Si l'artiste a pris soin de nommer ses pastels de façon suffisamment précise pour que la plupart de ses modèles puissent être identifiés<sup>2</sup>, la mémoire de leurs noms, ou de leur appartenance culturelle, s'est aujourd'hui perdue. L'administration parisienne, certainement faute de considération puis de documentation, a préféré les rassembler sous le titre générique *Types de la France coloniale*, suivi d'une description formelle comme *Femme à la coiffe* ou *Femme de profil*. Devant ces représentations épurées, teintées de primitivisme et faussement naturalistes, il est tentant de proposer quelques interprétations ethnographiques par l'analyse des coiffes, parures et bijoux. Ce serait alors tomber dans le travers de ces portraits coloniaux du siècle dernier qui, sous couvert de stylisation, généralisent des identités si subtiles qu'elles ne sauraient s'aborder sans le concours des populations concerné.e.s. Aujourd'hui, ces images préconçues des communautés africaines, pensées par et pour le regard occidental en quête d'exotisme, doivent être regardées avec le plus grand discernement. Dans une démarche scientifique et historique, des recherches sont en cours pour restituer à ces pastels leur titre d'origine et accompagner leur réintégration de manière contextualisée et consciente, à l'ère post-coloniale.

Anna Nouet

<sup>1</sup>: Ce terme faisait alors référence aux populations du Maghreb et plus particulièrement de l'actuelle république islamique de Mauritanie.

<sup>2</sup> : En témoignent le catalogue de l'exposition de 1921 de Madrassi au musée des Arts décoratifs et les archives relatives à la commande et à l'aide aux artistes de la direction des Beaux-Arts conservées aux Archives de Paris (fonds Perotin, cote PEROTIN/10624/72/1 24).

# François de *HÉRAIN*



***Mohammed Allayouni, Fez, 1928***

Eau-forte sur carton

Acquisition en 1935



***Aveugle de Fez, 1948***

Eau-forte sur carton

Acquisition en 1961

Peintre, sculpteur et graveur orientaliste français, François de Hérain naît à Paris en 1877, où il meurt en 1962. Médecin de formation, il s'oriente vers les arts et la peinture à partir de 1905 et développe une œuvre principalement consacrée au portrait, genre dans lequel il s'illustre tout au long de sa carrière.

À partir de 1918, il séjourne régulièrement dans les territoires sous domination française en Afrique du Nord. À la fin des années 1920, ses voyages au Maroc donnent lieu à une importante production artistique représentant les coutumes et figures des populations locales, inscrivant son travail dans le courant orientaliste à la mode depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle au sein des cercles artistiques.

Actif sur la scène artistique parisienne, il expose à la galerie Georges Petit en 1920 puis en 1925, avant de présenter ses œuvres à la galerie Charpentier en 1939. Il participe également aux principaux salons parisiens : le Salon d'Automne, le Salon des Indépendants à partir de 1926, et devient sociétaire de la Société nationale des beaux-arts en 1924. Entre 1936 et 1962, il expose chaque année au salon de la Société coloniale des artistes français.

Avec la Société des peintres orientalistes français, il participe à l'Exposition coloniale internationale de 1931, ainsi qu'à l'Exposition artistique de l'Afrique française organisée en 1935 au Musée des Arts décoratifs. Sa reconnaissance institutionnelle est consacrée par sa nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur en 1932, puis par une exposition monographique qui lui est dédiée en 1954 au Musée de la France d'Outre-Mer<sup>1</sup>.

La Ville de Paris a acquis 20 œuvres de François de Hérain entre 1920 et 1962, année de son décès. Ce corpus est composé de dessins majoritairement mais aussi de sculptures et d'estampes. Les deux œuvres présentées sont une estampe et un dessin représentant deux marocains aveugles. Ces œuvres sont titrées respectivement *Mohammed Allayouni, Fez* daté d'avril 1929 (ancien titre : *Les aveugles de Fez*) et *Aveugle de Fez*, daté de novembre 1948. Ce dernier portrait, un dessin à la mine de plomb, porte plusieurs inscriptions telles que « Mohammed ben Aïssa / Fès », ce qui soulève la question de changer le titre, puisque le titre actuel invisibilise la personne représentée.

François de Hérain s'inscrit pleinement dans un système artistique académique et colonial, comme en témoignent ses ouvrages *Types marocains*, où il présente des planches de portraits « très individualisés [qui] donnent une idée précise de la variété de ces races »<sup>2</sup>. Néanmoins, son approche du portrait se distingue par une certaine attention portée à ses modèles, dont il mentionne fréquemment le nom sur ses œuvres, comme c'est le cas pour celles présentées sur le stand. Cette pratique peut également être mise en relation avec sa formation initiale de médecin, qui semble nourrir une démarche d'observation attentive et individualisée.

*Marion Denise*

1 : Dans le cadre de l'exposition coloniale (inaugurée le 31 mai 1931 à Paris) est construit le palais des colonies, transformé en musée des colonies après la clôture de cette manifestation. En 1932 l'institution prend le nom de musée de la France extérieure, puis en 1935 celui de musée de la France d'Outre-Mer. En 1960 ce musée devient le musée des arts africains et océaniens, puis en 1990 le musée national des arts d'Afrique et d'Océanie. L'établissement ferme finalement ses portes en 2003, et ses collections sont alors transférées au musée du quai Branly.

2 : CLÉMENT-JANIN, « Les livres : F. de Hérain et le Maroc » in *Beaux-Arts*, 22 septembre 1933, p.6.

# Alexandre *BLOCH*

---



***Zouave blessé***, s.d.

Huile sur toile

Acquisition en 1915

Alexandre Bloch est un artiste peintre né à Paris en 1857. Il intègre l'École des Beaux-Arts de Paris à l'âge de 20 ans où il devient l'élève de Jules Bastien-Lepage (1848-1884) et de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Il participe régulièrement au Salon des Artistes français où il expose de 1880 à 1914. En 1885, il y présente *Chouans et Bleus : défense de Rochefort en Terre (Morbihan), 19 avril 1793* qui lui vaut une médaille de troisième classe et une certaine notoriété. L'œuvre est d'ailleurs acquise par l'État.

Si son parcours académique se reflète dans sa carrière, il marque également profondément sa peinture, empreinte d'académisme tant dans le choix des sujets que dans le traitement pictural. Alexandre Bloch se spécialise ainsi dans les représentations de batailles, comme la guerre de Vendée ou la guerre franco-prussienne de 1870. Parallèlement à sa carrière artistique, il s'engage volontairement dans l'Armée en 1877 où il restera en réserve durant toute sa carrière. Il sera promu lieutenant en 1902 et obtiendra le titre de chevalier de la Légion d'honneur en 1911.

Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Alexandre Bloch est âgé de 57 ans et ne peut donc pas être mobilisé. Son *Zouave blessé* est acquis par la Ville de Paris à l'occasion de l'exposition-tombola organisée en 1915. Cette exposition avait pour objectif de soutenir les artistes les plus particulièrement touchés par la crise engendrée par le conflit.

Les zouaves sont des unités françaises d'infanterie légère appartenant à l'« Armée d'Afrique » et existant de 1830 à 1962.

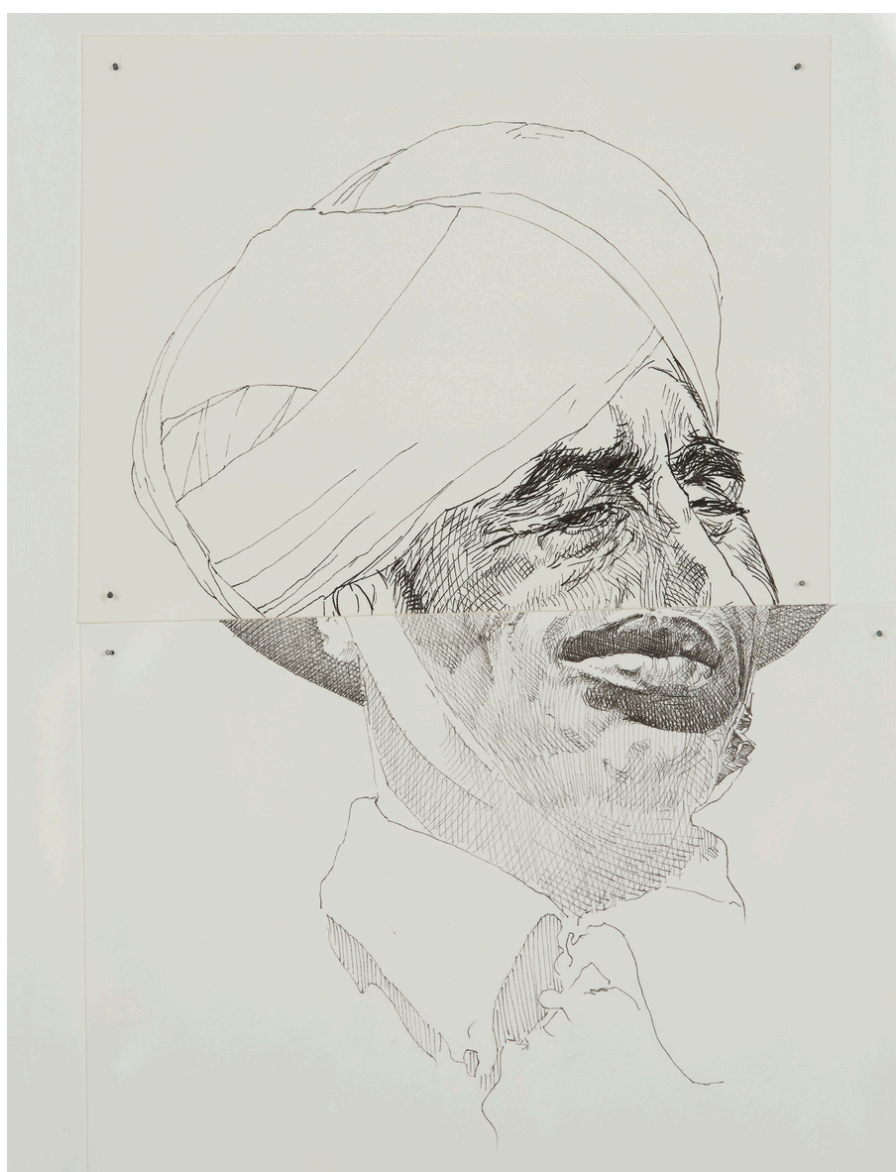
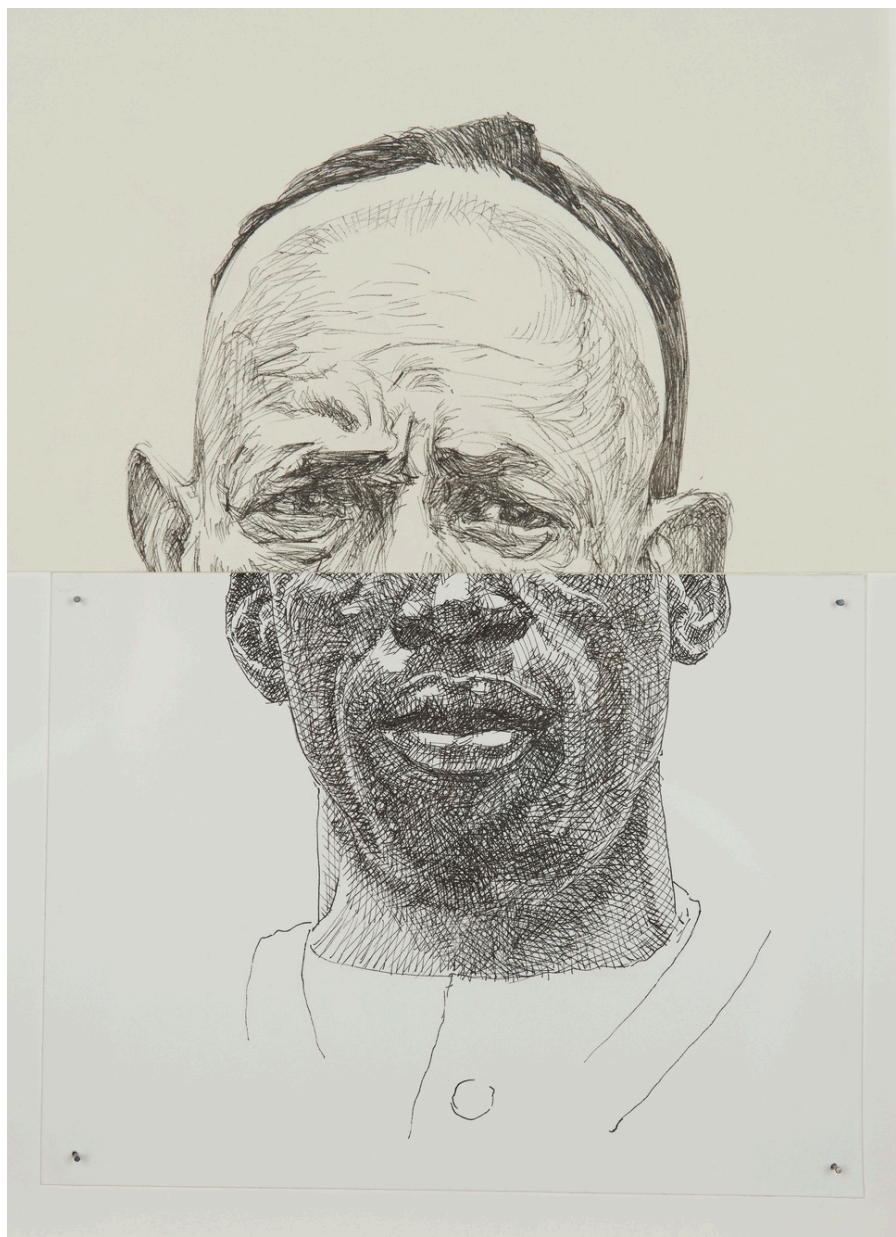
Créés en Algérie, ils sont d'abord recrutés parmi les populations locales, avant de devenir rapidement majoritairement européens, puis exclusivement européens à partir de 1842. Durant la Première Guerre mondiale, plusieurs régiments de zouaves sont envoyés au front. Il est donc très probable que des soldats de ce corps se trouvaient à Soissons en 1914, comme l'indique l'inscription figurant sur l'œuvre d'Alexandre Bloch. Il n'est toutefois pas établi que l'artiste se soit rendu sur place pour réaliser ce tableau ou pour y effectuer des croquis.

L'œuvre représente un zouave blessé à la tête reconnaissable à son uniforme distinctif, membre d'un corps de l'armée française devenu emblématique. Malgré l'imaginaire attaché au terme même de « zouave », souvent associé à une altérité culturelle, il s'agit ici de soldats européens. Cette œuvre peut être mise en regard de la série de portraits *Nos visages* réalisée en 2019 par l'artiste tunisien Nidhal Chamekh (né en 1985) et présentée également sur le stand, qui s'appuie sur d'anciens photoreportages de soldats africains ayant combattu dans les armées françaises. Par des compositions graphiques mêlant et juxtaposant les traits, Chamekh réinstaure une identité de ces individus relégués aux marges du récit officiel, les hybridant pour leur offrir une nouvelle visibilité.

A la suite de cette acquisition, le parcours d'Alexandre Bloch devient plus difficile à retracer tandis que l'achat de sa toile par la Ville laisse supposer qu'il se trouvait alors dans une situation financière délicate. Il décède à Paris en 1919 et demeure aujourd'hui un artiste académique de la Troisième République largement méconnu.

# Nidhal CHAMEKH

---

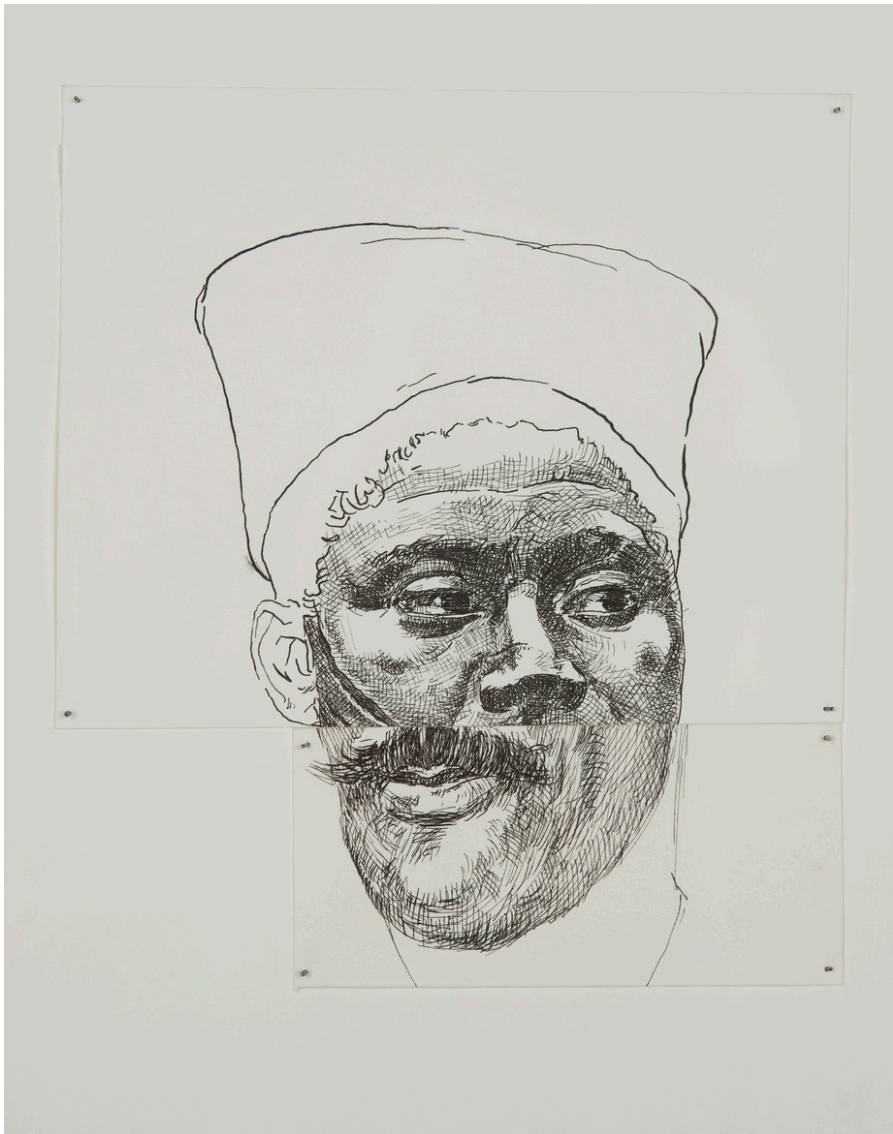


***nos visages No I***, 2019

et

***nos visages No IV***, 2019

Nidhal Chamekh est né en 1985 à Dahmani en Tunisie. Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Tunis et de l'université de la Sorbonne à Paris, il vit et travaille entre Paris et Tunis. Artiste pluridisciplinaire, il conçoit des installations et pratique le dessin, la photographie ou encore la vidéo pour créer des œuvres qui interrogent et décortiquent la constitution de notre identité contemporaine. Son travail rassemble des images porteuses de symboles sur la migration, les cultures des pays du Maghreb, l'élaboration du discours politique et son impact sur la construction des individus. Pour lui, la pratique artistique relève d'une nécessité vitale : saisir l'insaisissable qu'est la réalité. Le rôle de l'artiste consiste ainsi à inventer des formes nouvelles capables de rendre compte du monde tout en le dépassant, même lorsqu'il travaille à partir de matériaux préexistants. Chamekh s'appuie dès lors sur des archives, des récits personnels et des fragments d'histoire qu'il met en tension au sein de ses compositions. La série *nos visages* dont trois œuvres sont présentées sur le stand, s'inscrit pleinement dans cette démarche. Issue de portraits de soldats africains engagés dans l'Armée française réalisés à partir d'anciens photoreportages du journal *Le Miroir*<sup>1</sup>, elle multiplie les sources et mêle références historiques, fragments biographiques et réflexion critique et philosophique.



***nos visages No X***, 2019  
de la série *nos visages*  
Encre et encre de Chine sur papier  
Acquisition en 2021

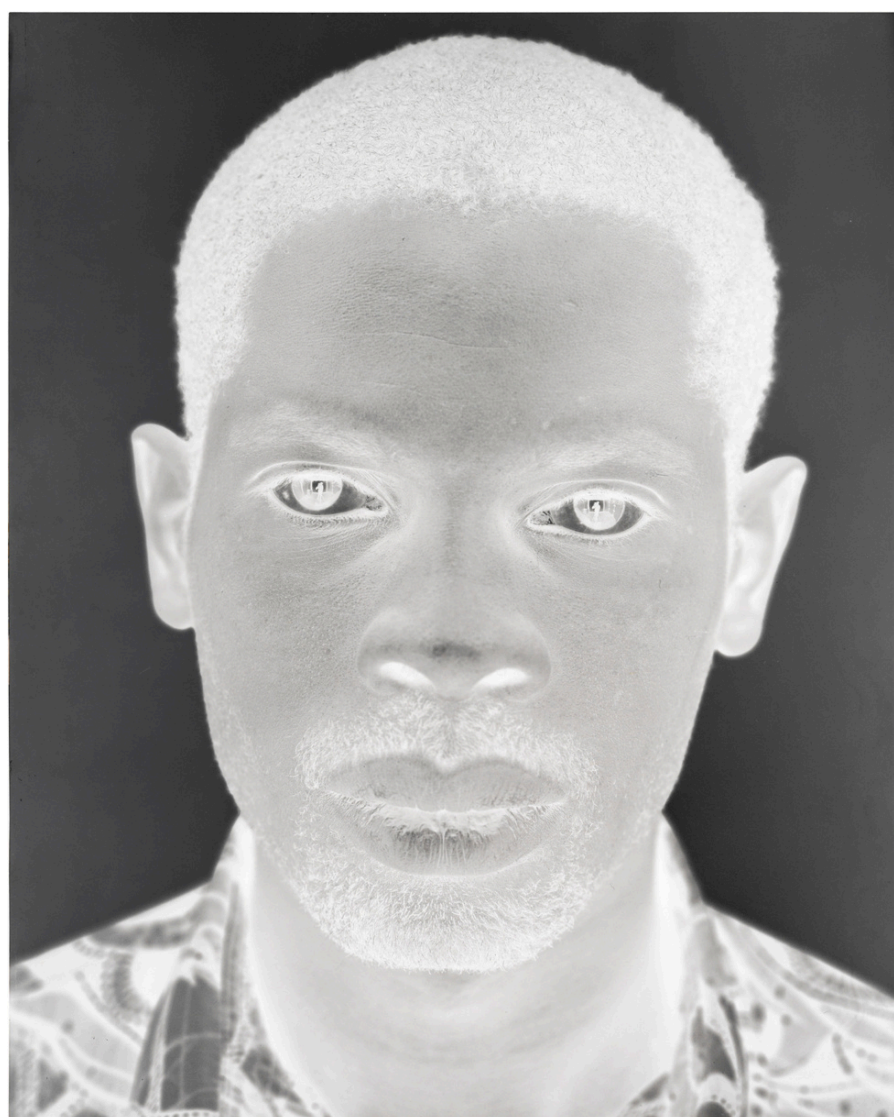
Les compositions graphiques qui en résultent juxtaposent, fragmentent et mélangent les traits, comme pour retranscrire l'anonymat auquel ces hommes furent relégués aux marges du récit officiel, et leur offrir une forme de réapparition, de leur restituer une identité.

*Marion Denise*

1 : *Le Miroir* est un hebdomadaire illustré fondé en 1912. Principalement composé de photographies, il connaît un essor considérable durant la Première Guerre mondiale, période pendant laquelle le périodique prend une dimension de véritable reportage. Sa publication cesse en 1920.

# Mohamed *EL BAZ*

---



***Bricoler l'incurable... quelques restes...***, 2000

Installation avec photographie  
Acquisition en 2000

Mohamed El Baz est né en 1967 à El Ksiba au Maroc. Diplômé de l'École Régionale d'Art de Dunkerque en 1989, le plasticien marocain obtient en 1992 le diplôme supérieur d'expression plastique à l'École Nationale Supérieure d'art de Paris-Cergy. L'année suivante, il suit les cours de l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques dirigé par Pontus Hulten[1] (1924-2006) à Paris. Son travail se construit entre la France et le Maroc pour lequel il conçoit plusieurs commandes publiques. Il décède prématurément en 2024 à Marrakech.

Dès la fin de son cursus, Mohamed El Baz est invité en résidence à la Villa Saint-Clair de Sète pour produire une œuvre dans le cadre de l'exposition « Le Milieu du Monde » commissariée par Bernard Marcadé et Noelle Tissier. C'est à ce moment que son projet artistique au long cours « Bricoler l'incurable » émerge.

L'intitulé est issu de l'ouvrage d'Emil Michel Cioran (1911-1995), *Syllogismes de l'amertume* paru en 1987. Profondément marqué par la pensée du philosophe pessimiste, El Baz trouve dans ce recueil de pensées un écho à ses propres questionnements sur la raison d'être et l'utilité de sa vocation artistique. Il s'applique dès lors à partager avec le public ses interrogations intimes, notamment sur ce qui érige des barrières entre les individus, dans le cadre d'installations immersives et nomades qui mêlent photographies, performances, vidéos, extraits sonores ou textes. Chaque nouvelle œuvre constitue un fragment (que l'artiste nomme Détails) issu de ce projet global et se voit accolée une caractéristique unique permettant de la différencier des autres.

Dès 1992 El Baz travaille à partir de photographie argentique en négatif. Les interpellations de l'artiste sous forme de lettres rouges prédécoupées et collées au mur apparaissent l'année suivante à Sète lors de sa première exposition dans une institution publique. Dans l'esprit d'un générique cinématographique, ces éléments deviennent indissociables de son travail artistique et réapparaissent régulièrement au fil des expositions. Le portrait de Souleymane, un ami proche de l'artiste et de sa famille, apparaît pour la première fois dans l'installation *Videorème* présentée en 1997 à la galerie Laage-Salomon. *Videorème* met en scène des cabines téléphoniques diffusant dans le combiné des narrations par l'artiste sous l'œil de Souleymane, auquel il confère le statut de témoin. Les visiteurs déambulent sous sa surveillance car pour l'artiste « ... pour avoir conscience de ce que l'on regarde, il faut le faire sous l'œil de quelqu'un d'autre... ». Celui-ci réapparaît à deux reprises l'année suivante dans l'installation *Ainsi de suite 2* présentée au Centre Régional d'Art Contemporain de Sète, puis à la galerie Carousel à Paris dans l'œuvre *Bricoler l'incurable... Quelques restes bien entretenus d'une tentative de combat ...*

Enfin acquise en 2000 par le Fonds Municipal d'Art Contemporain[2] auprès de la galerie Laage-Salomon, l'installation se compose de la photographie en négatif de Souleymane superposée à l'inscription murale en lettres rouges « quelques restes bien entretenus d'une tentative de combat », évoquant la lutte intime pour se définir par rapport aux autres.

A propos de ce choix Mohamed El Baz déclare « Je suis parti d'un principe simple : prendre en photo un homme noir, faire un tirage négatif et voir si cet homme devient blanc, voir s'il change de couleur... Je suis intéressé par cette dimension spectrale du modèle. Cette manipulation un peu scientifique nous montre quelqu'un qui sait rester entier, intègre malgré quelques "bidouillages techniques". »  
L'artiste qui se reflète dans les yeux de Souleymane vient également rappeler que notre idée de l'autre s'établit toujours à partir d'un point de vue, nécessairement subjectif.

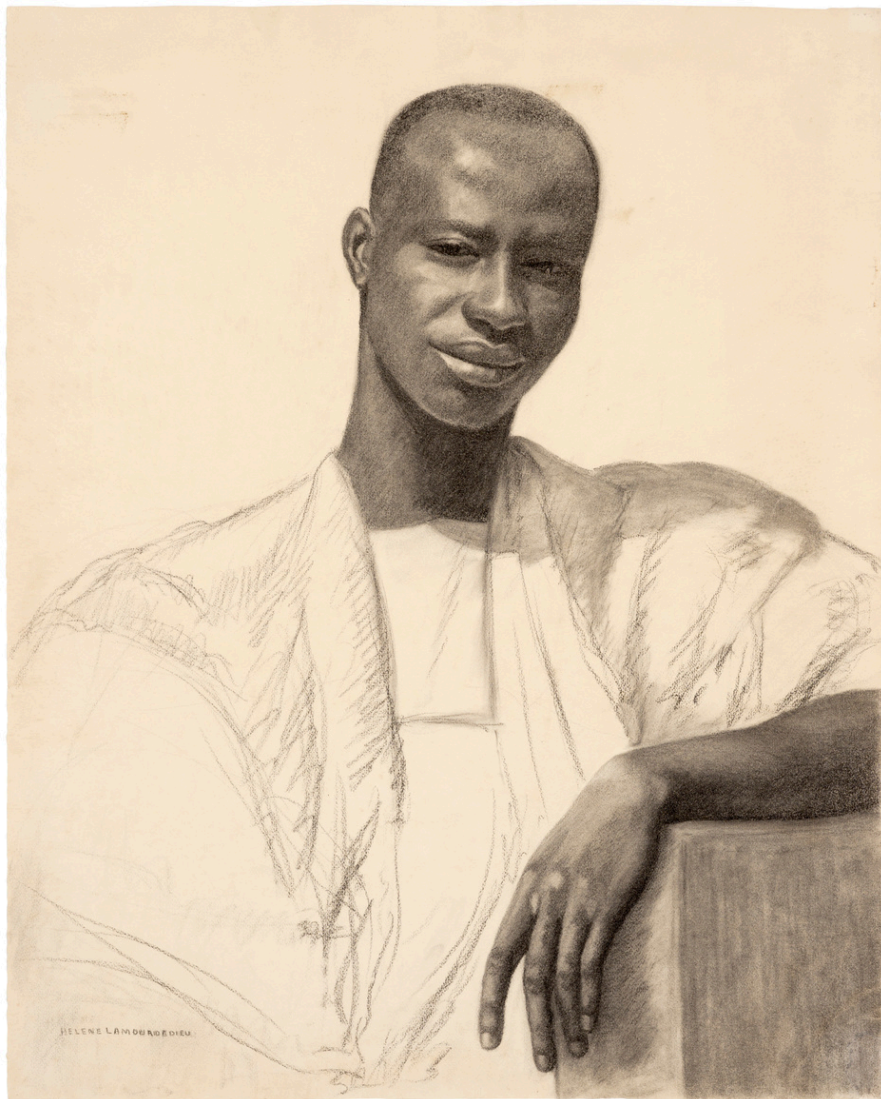
*Amandine Piel*

1 : Eminente figure des musées, il dirigea le Moderna Museet de Stockholm à partir de 1963 avant d'être sollicité pour prendre les rênes du Musée national d'art moderne dès son ouverture en 1977. Il est notamment à l'initiative de la série d'exposition dont « Paris-New-York » et « Paris-Moscou » réinterrogeant la richesse des apports culturels extra européens à la scène artistique parisienne.

2 : Dénomination du Fonds d'art contemporain-Paris Collections jusqu'en 2019.

# Hélène *LAMOURDEDIEU*

---



***Mamadou***, 1949  
Fusain sur papier  
Acquisition en 1960

Artiste peintre au parcours atypique, Hélène Lamourdedieu se fait connaître dans les années 1930 pour ses vues de Bretagne et ses paysages chatoyants. Tandis qu'elle évolue vers l'orientalisme dans les années 1950, elle clôture sa carrière comme illustratrice scientifique au Muséum National d'Histoire Naturelle<sup>1</sup>.

Née à Paris en 1904, Hélène Lamourdedieu grandit au contact des milieux artistiques. Son père, Raoul-Eugène Lamourdedieu, est alors un sculpteur et graveur en passe de consécration. Sa mère, Mathilde Weber, est également peintre sous le pseudonyme Math Web. En 1928, une exposition réunit la famille aux cimaises de la galerie Mignon-Massart à Paris. La peinture de la jeune Hélène Lamourdedieu se révèle pleine de promesse. Le journal *L'Ouest-Eclair* rapporte : « Elle peint dans une note très personnelle et ne "voit" pas comme le papa. Sa nature est plus riche, plus voluptueuse, plus brutale parfois et, ceci redressant tout cela : plus jeune »<sup>2</sup>. Plus tard, son style sera qualifié de coloriste mais toujours consciencieux, « volontaire et ferme »<sup>3</sup> dans la presse de l'époque. Très inspirés par la Bretagne et la Vendée qu'ils semblent régulièrement visiter, Lamourdedieu père, mère et fille font des côtes bretonnes et du quotidien sur l'île de Noirmoutiers leurs sujets de prédilection.

C'est précisément avec ces représentations pittoresques qu'Hélène Lamourdedieu se fait remarquer dans les Salons parisiens, comme celui d'Automne dont elle est sociétaire et

dont son père devient vice-président en 1939 ; ou celui des Tuileries, auquel la Ville de Paris achète en 1932 la peinture *Noirmoutrine dans sa cour*. La municipalité, dès lors, accompagne l'artiste dans ses évolutions stylistiques et lui apporte un soutien financier durable, avec plus de neuf acquisitions sur une période de trente ans.

En 1960, pour son dernier achat, la Direction des Beaux-Arts choisit un dessin, pourtant réalisé onze ans plus tôt, en 1949. Il s'agit d'un portrait en buste représentant Mamadou, un jeune homme noir, l'air calme, le regard serein. L'artiste s'applique dans le rendu du visage, qu'elle traite avec intensité, se jouant des contrastes entre le blanc du papier et la peau noire du modèle. L'inachevé du drapé, peut-être volontaire, apporte une touche de modernité. Par un surprenant jeu de miroir, ce portrait répond, sur le stand du Fonds d'art contemporain à Art Paris, à une photographie en négatif de Mohamed El Baz représentant un homme noir, étrangement devenu blanc.

*Mamadou* se distingue nettement de la production aujourd'hui identifiée d'Hélène Lamourdedieu. Dans quel contexte a-t-elle réalisé ce dessin ? A Paris ? En voyage ? Quels liens entretenait-elle avec le modèle ? Alors qu'elle remporte en 1957 le prix Karl Beulé, une bourse de voyage décernée à un.e peintre orientaliste, peut-on voir dans ce portrait un écho à cette distinction ? Instauré par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France selon les dernières volontés de Karl Beulé (1860-1913), ancien chef de bataillon au 4<sup>e</sup> régiment de tirailleurs algériens, ce prix a effectivement distingué, de 1915 jusqu'à une période très récente, des « peintres non encore récompensés, s'étant déjà fait remarquer comme orientaliste »<sup>4</sup>.

Si la carrière d'Hélène Lamourdedieu reste à éclaircir dans les années 1950-1960, ses activités tardives dans la décennie 1970 sont mieux documentées. En effet, de ses 65 à ses 78 ans, elle travaille au laboratoire de Phanérogamie<sup>5</sup> du Muséum National d'Histoire Naturelle<sup>6</sup> où elle contribue à l'illustration des *Flores*, répertoires de botanique scientifiques de référence. Hélène Lamourdedieu meurt en 2003 à l'âge de 99 ans.

*Anna Nouet*

1: « Lamourdedieu, Hélène », in *5th International Exhibition of Botanical Art & Illustration, Hunt Institute for Botanical Documentation, Pittsburgh, Carnegie-Mellon University, 1983, p.50-51.*

2 : « Raoul Lamourdedieu, Madame et Mademoiselle... » in *L'Ouest-Eclair*, 19 janvier 1928, p.4.

3 : « Le Salon d'automne » in *Beaux-arts : le journal des arts*, 1<sup>er</sup> janvier 1942, p.9.

4 : Institut de France - Académie des Beaux-Arts, Séance publique annuelle du samedi 30 novembre 1929, p.20 et p.66

5 : La phanérogamie désigne, d'après le Larousse, l'étude scientifique des phanérogames, plantes ayant des organes reproducteurs apparents et dont la reproduction est assurée par des graines.

6 : Notice autorité IdRef, Lamourdedieu, Hélène (1904-2003) :

<http://www.idref.fr/240202635/id>

# Fabiana *EX-SOUZA*



***Studying Fertility 3***, 2022  
de la série *Truths About Care*  
Vidéo  
Acquisition en 2023

Artiste performeuse afro-brésilienne, Fabiana Ex-Souza naît en 1980 à Belo Horizonte, au Brésil. Formée à l'École des Beaux-Arts de Belo Horizonte puis à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, elle s'installe à Paris en 2010. Elle y développe une pratique transdisciplinaire qui articule performance, vidéo, installation et photographie, en intégrant également l'usage de matières végétales au cœur de ses expérimentations plastiques. En 2014, attentive aux problématiques liées à la diaspora africaine, Fabiana De Souza se donne le droit, par auto-décret poétique et politique, d'expurger son nom de famille hérité des esclavagistes portugais<sup>1</sup>, devenant ainsi Ex-Souza. Après ce moment fondateur, l'artiste s'intéresse aux processus de guérison hérités de sa grand-mère amérindienne. Elle investit notamment la notion de « corps politique » pour mener une réflexion sur la transmission et ce qu'elle appelle « les objets fantômes ». Dans la série *Studying Fertility*, Fabiana Ex-Souza approfondit une recherche ancrée dans l'écologie du soin, à la réactualisation des archives, aux processus de transmutation et de réparation. À la lisière du rêve et du réel, elle compose un récit à la fois collectif et intime, où la fertilité apparaît comme une force indocile, capable de résister aux impressions et aux répressions pratiquées par le colonialisme. L'œuvre *Studying Fertility 3* se présente comme un montage de vidéos et de photographies retraçant la recherche de l'artiste autour des « Garrafadas », ces boissons de guérison vendues au marché du Ver-o-Peso à Belém.

Élaborées à partir de plantes locales, ces remèdes traditionnels sont transmis et utilisés de génération en génération pour traiter les maladies liées à l'utérus. En les consommant au cours de la performance, qu'elle documente dans sa vidéo, l'artiste inscrit le geste du soin dans son propre corps. À travers cette quête, Ex-Souza interroge également la notion de « care » et développe une poétique intime de la fertilité où se nouent savoirs vernaculaires, mémoire et puissance de résistance.

*Marion Denise*

1: Fait notamment référence au marchand d'esclaves brésilien Francisco Félix De Souza (1754-1849).  
Voir ARAUJO Ana Lucia, « Enjeux politiques de la mémoire de l'esclavage dans l'Atlantique Sud », *Lusotopie*, XVI(2), 2009, 107-131.

# Victoire *RAVELONANOSY*

---



***Croton de Tamatave***, s.d.

Gouache sur papier

Acquisition en 1959

Victoire Ravelonanosy-Razafimbelo est une artiste, autrice et diplomate malgache née en 1910 et décédée en 1981 à Tananarive. Elevée dans une famille aisée, elle a accès dès l'adolescence à des cours de peinture. Elle arrive en France en 1932 pour se marier à un compatriote médecin militaire. Toutefois, elle ne développe un réseau artistique qu'à partir des années 40 alors qu'elle est installée en Tunisie avec ses 6 enfants. Elle continue de se former en peinture mais aussi à la céramique et la reliure d'art, et expose notamment au côté de l'Union féminine artistique de l'Afrique du Nord (Ufaan).

Peintre, céramiste et artiste textile, Victoire Ravelonanosy a aussi été une fervente ambassadrice de l'art et artisanat malgaches à travers le monde<sup>1</sup>. Elle est par exemple déléguée de la République malgache à l'Académie internationale de la céramique à Genève à partir de 1959 et envoyée de l'Unesco pour l'art malgache au Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966.

Voyageant de conférences en expositions, elle passe la fin de sa vie entre Paris et Madagascar où elle œuvre pour la création d'un musée d'art contemporain.

La production artistique de l'artiste est composée de scènes de Madagascar mettant en avant des aspects pluriels liés à la vie rurale et urbaine dans le pays. Son travail de la céramique et du textile convoque souvent les motifs repris de la nature de l'île. Dans ses prises de parole, elle appelle à un renouveau de l'art malgache basé sur les spécificités du pays comme ses paysages aux couleurs vives et ses techniques artisanales.

Cette question revêt une importance singulière au moment où l'île accède à son indépendance dans les années 1960, avec un besoin d'affirmation d'une identité nationale. La Ville de Paris soutient à trois reprises l'artiste, en 1959, 1963 et 1965.

La gouache sur papier *Crotton de Tamatave* représente une plante tropicale (*Codiaeum variegatum*). « Tamatave » est une région du Nord-Est de Madagascar. Cette plante, qui se bouture facilement, se retrouve aujourd'hui dans les intérieurs européens comme plante ornementale. Dans l'œuvre, les fragments de plante baignant dans un verre d'eau sont arrachés de leur habitat naturel. L'artiste a probablement ramené ces tiges de Madagascar pour les cultiver dans son appartement parisien du 14<sup>e</sup> arrondissement où il y avait de nombreuses plantes tropicales. La bouture devient un symbole subtil des échanges interculturels entre deux environnements et du déracinement qui peut être ressenti dans l'exil. Les couleurs, presque fluorescentes, sont vibrantes et donnent une grande force à cette gouache. Sur le stand du Fonds d'art contemporain à Art Paris, cette œuvre est mise en regard avec une vidéo de l'artiste afro-brésilienne Fabiana Ex-Souza qui met en scène des plantes aux vertus médicinales.

*Flore Chetcuti*

<sup>1</sup>: A ce sujet voir : MONGINOT Pauline, *Peintres de Tananarive. Palettes malgaches, cadres coloniaux*, Paris, Maisonneuve & Larose- Hémisphères éditions, 2022.

# Iba N'DIAYE



***Coin d'atelier parisien***, 1962

Huile sur toile

Acquisition en 1962

Iba N'Diaye est un peintre sénégalais né en 1928 à Saint-Louis (Sénégal) et décédé en 2008 à Clamart (France). Il étudie d'abord l'architecture au Sénégal puis à l'Ecole régionale des Beaux-Arts de Montpellier à partir de 1948. Il se tourne ensuite vers la peinture en se formant à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et à l'Académie de la Grande Chaumière. Dans la capitale française, il fait plusieurs rencontres déterminantes d'artistes dans les ateliers de Montparnasse comme celle d'Ossip Zadkine (1888-1967), admirateur des styles de la sculpture traditionnelle africaine. Il fréquente également de nombreux musées comme le musée de l'Homme, mais aussi des clubs de jazz, la musique faisant partie intégrante de son expérience de la migration et de celle de la diaspora africaine. En 1959, à l'indépendance du Sénégal, il est sollicité par le président Léopold Sédar Senghor (1906-2001) pour enseigner à la Maison des arts à Dakar. En 1966, il est commissaire de l'exposition contemporaine du Festival mondial des arts nègres, événement majeur de l'histoire culturelle africaine. Après le festival et à la suite d'un conflit idéologique majeur avec les autres professeurs de l'École de Dakar comme Papa Ibra Tall (1935-2015), Iba N'diaye retourne s'installer en France. Il lui est en effet reproché un attachement trop prononcé aux codes et références historiographiques européens ce qui l'isole vis-à-vis d'une réflexion sénégalaise de l'art dominante axée autour du mouvement de la Négritude.

Iba N'Diaye y voit des limites à cette idée qui peut être aliénante pour les artistes et sert le fantasme européen d'une pratique artistique africaine radicalement « autre » : « Prenez garde à ceux qui exigent de vous d'être Africain avant d'être peintre ou sculpteur, à ceux qui, au nom d'une authenticité qui reste à définir, continuent à vouloir nous conserver dans un jardin exotique. »<sup>1</sup>. Selon Chika Okeke-Agulu, artiste et historien de l'art nigérian, Iba N'Diaye est un artiste précurseur d'une réflexion picturale post-coloniale et du modernisme africain. Sa critique ne s'oppose pas seulement à la Négritude mais pose la question d'une création débarrassée de tous relents coloniaux.

De retour à Paris à la cité des artistes La Ruche dans le 15<sup>e</sup> arrondissement, il travaille sur plusieurs grandes séries autour du jazz, de cérémonies religieuses musulmanes (*Tabaski*) ou de mythologies wolofs (*Rhamb*). Fin connaisseur de l'histoire de l'art et des tendances de son temps, son style pictural mélange figuration et abstraction pour aborder des sujets contemporains relatifs à l'expérience et aux cultures noires. L'artiste affirme

« chercher dans ce que les artistes d'Europe et d'autres continents ont fait ce qui me convient pour en tirer le maximum et me trouver moi-même. Tout en ne faisant partie d'aucun groupe ou d'aucun mouvement. »<sup>2</sup>. Malgré quelques expositions de son vivant, Iba N'Diaye atteint une reconnaissance internationale à titre posthume. En 2025, le Metropolitan Museum of Art de New-York lui dédie une salle de son parcours permanent.

La peinture *Coin d'atelier parisien* date de 1962 et a été achetée par la Ville de Paris la même année suite à son exposition au Salon d'automne.

Pourtant à cette période, Iba N'Diaye vit à Dakar, le nom de la ville est d'ailleurs inscrit au dos du tableau. Peut-être peint-il cette scène en mémoire de son atelier parisien ? Le cadrage est centré sur du mobilier, en particulier une chaise en mauvais état, symbole de précarité, et un objet en céramique peint, peut-être de la poterie sénégalaise. Le traitement pictural se singularise par des effets de matière texturés. Le fond, composé de jeux d'ombres et de couleurs, tend vers une abstraction qu'il développera dans son œuvre ultérieur.

*Flore Chetcuti*

1 : N'DIAYE Iba in *Cahiers de la Maison de la culture de Reims*, 1978.

2 : ENWEZOR O. et KAISER Franz-W., *Iba N'Diaye, Peintre entre Continents*, Paris : Adam Biro, 2002, p.47.

# Marie-Claire Messouma *MANLANBIEN*

---



***Map Grattoirs à récurer cuivre et cheveux 11***, 2018-2019

Oeuvre textile et matériaux composites

Acquisition en 2020

Née en 1990 à Paris, l'artiste Marie-Claire Messouma Manlanbien grandit en Côte d'Ivoire jusqu'à ce que la guerre civile déplace sa famille en France en 2004. Elle est diplômée des Beaux-Arts de Paris-Cergy en 2016. Après ses études, son travail se fait rapidement remarquer : elle est sélectionnée au 61<sup>e</sup> salon de Montrouge en 2016 et bénéficie d'expositions personnelles au CAC La Traverse à Alfortville en 2019 puis au Palais de Tokyo en 2023.

Les origines familiales de l'artiste, ivoiriennes et guadeloupéennes, se retrouvent dans ses œuvres où se croisent des références empruntées à la fois aux cultures créole et Akan (peuples principalement situés au Ghana et en Côte d'Ivoire). Les notions de métissage et d'identités plurielles sont au cœur de son travail composé d'installations, œuvres textiles et performances.

L'œuvre *Map Grattoirs à récurer cuivre et cheveux 11*, acquise en 2020 par la Ville de Paris, s'inscrit dans une série de « Maps » ou cartes géographiques, commencée en 2011. Comme dans beaucoup d'œuvres de l'artiste, des matériaux très variés sont assemblés, à la fois de l'ordre du naturel et de l'industriel. Plusieurs de ses éléments rappellent l'univers féminin d'un salon de beauté (visage et sein en gel UV utilisé pour les faux ongles, cheveux) ou les tâches domestiques ménagères (éponges, aluminium). L'utilisation du cuivre est récurrente dans le travail de Marie-Claire Messouma Manlanbien, tout comme dans celui de l'artiste Miriam Mihindou aussi présente sur le stand du Fonds à Art Paris.

Ce métal, présent en Afrique centrale, fascine pour sa souplesse et ses propriétés de conductivité thermique et électrique.

Au sein de la même « map », plusieurs techniques textiles se côtoient. L'arrière-plan de l'œuvre est tissé selon des techniques proches de celles du Kita, un type de tissage traditionnel Akan. Marie- Claire Messouma Manlanbien a découvert cette technique en Côte d'Ivoire enfant et s'est ensuite formée à ce savoir-faire à Paris, qui est réservé aux hommes dans certaines communautés.

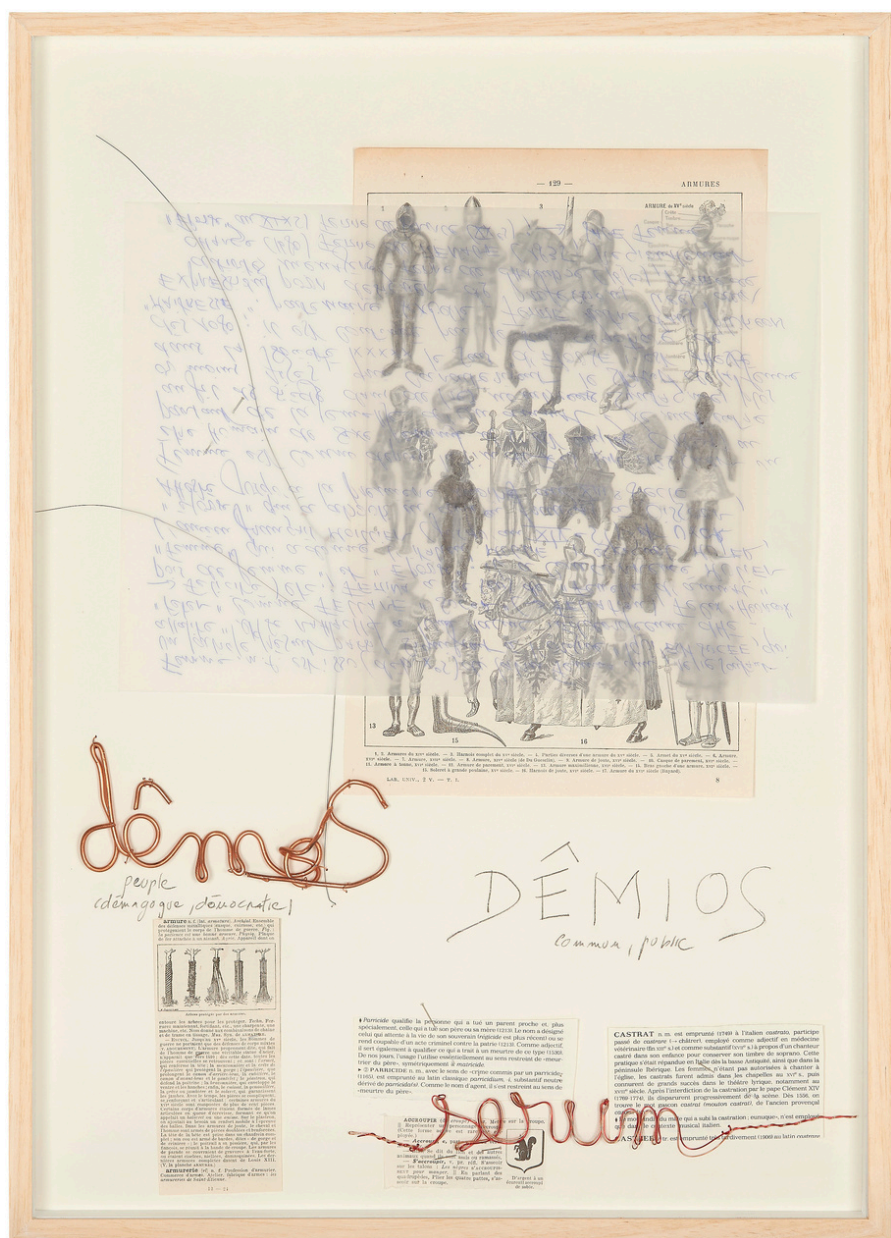
Le mélange des matières et des techniques pose la question de la cohabitation entre plusieurs ordres naturels et industriels. Dans un entretien avec la commissaire Daria de Bauvais, l'artiste explique sa démarche ainsi : « J'essaie de donner à voir, de questionner. La cohabitation est-elle possible ? Comment la donner à voir ? Et si elle n'est pas possible, comment donner aussi cela à voir ? »<sup>1</sup>.

La série des *Maps* est une série de cartes imaginaires, qui fait écho sur le stand du Fonds d'art contemporain aux cartes historiques visibles dans la série de photographie de Florence Lazar. La carte géographique a été pour les puissances impérialistes un précieux outil de contrôle des territoires colonisés et de promotion d'une vision eurocentrée du monde. Dans un contexte post-colonial, vers quelle géographie sensible veut nous faire tendre Marie-Claire Messouma Manlanbien ?

*Flore Chetcuti*

1 : Entretien avec Daria de Beauvais sur le site du Palais de Tokyo mis en ligne en 2023 : <https://palaisdetokyo.com/ressource/entretien-avec-marie-claire-messouma-manlanbien>

# Myriam MIHINDOU



**Démos**, de la série *Des Langues secouées*, 2019

Crayon graphite sur papier et papier calque, cuivre, collages

Acquisition en 2021

Myriam Mihindou est née en 1964 à Libreville, au Gabon. Formée initialement à l'architecture, elle est diplômée de l'École Supérieure des beaux-arts de Bordeaux en 1993. Elle vit et travaille à Paris.

Fascinée par les dictionnaires depuis l'enfance et passionnée d'étymologie, l'artiste déploie, avec la série des *Langues secouées* amorcée en 2009, une réflexion sur le langage comme outil d'oppression et de domination des esprits et des corps. Cette série situe notamment l'expérience coloniale comme une mise en échec de la langue, où le principe d'incommunicabilité entre dominants et dominés contribue à l'édification d'un cadre de violence. Contribuant à des stratégies d'émancipation et de réconciliation, les mots, dans la série *Langues secouées*, sont travaillés comme une matière vivante, mis en relation par l'usage du papier calque, du fil, du coton aux vertus curatives et du cuivre, matériau conducteur associé à l'eau et à la parole chez les Dogons. Cette trituration du langage renvoie également à une période de la vie de l'artiste où l'expression orale était pour elle extrêmement laborieuse et où les mots se dérobaient.

Dans l'œuvre *Demios*, les deux mots « Démos » et « Sérum » formés en fils de cuivre sont associés à d'autres éléments découpés et reliés par des affinités secrètes. Une page d'écriture manuscrite sur papier calque recouvre une autre page issue du dictionnaire de la langue française, tout en laissant voir en transparence des illustrations d'armures qui saturent la page.

Les mots et illustrations sont également associés aux définitions des termes prélevés par l'artiste dans le dictionnaire : « castrat », « parricide », « accroupir » ou « armure », reliés par le cuivre et l'aiguille. Le rapprochement des termes suggère une violence physique et symbolique, d'où émerge la figure vulnérable du peuple-soldat soumis à l'autorité patriarcale, *Demios* signifiant « peuple » en grec ancien. Artiste multi-medias et performeuse, Myriam Mihindou déploie plus largement les principes complémentaires de blessures et de pansements qu'elle applique souvent à son propre corps, au service d'une esthétique de la reprise, du soin, de la réparation intime et collective.

*Julie Gandini*

# Germaine CASSE



**Oranges et pamplemousses**, 1935

Huile sur toile

Acquisition en 1936



**Femme cueillant le cacao,**  
**Guadeloupe**, s.d.

Huile sur toile

Acquisition en 1939

Julie Elisa Germaine Casse est une artiste peintre et décoratrice née en 1881 à Paris. Elle est la fille de Germain Casse, député et homme politique guadeloupéen et de Julie John, originaire du Sénégal. Avec la nomination de son père comme Trésorier payeur général du Vaucluse, Germaine Casse est donc admise à l'École des beaux-arts d'Avignon où elle suit les enseignements de Pierre Grivolos (1823-1906).

Mais c'est à la suite de son divorce avec le sculpteur Jean-Pierre Gras (1879-1964) qu'elle débute sa carrière artistique en 1920. Elle a alors 39 ans. Durant cette même année, elle obtient une bourse de voyage colonial au Salon de la Société nationale des beaux-arts. Elle décide de partir aux Antilles et plus précisément en Guadeloupe, région qu'elle connaît bien puisqu'elle y a passé une partie de son enfance.

Nourrie et inspirée par ces voyages dans les Antilles, Germaine Casse réalise de nombreuses œuvres dont certaines sont exposées à l'exposition coloniale de Marseille en 1922.

L'artiste s'illustre d'ores et déjà par ses représentations des situations coloniales. Cette exposition lui vaut l'obtention d'une mission artistique de deux ans accordée par le ministère des Colonies. Ces bourses et missions offraient aux artistes femmes une liberté de création et de déplacement qu'elles n'avaient pas en métropole, et Germaine Casse en profite pour explorer plusieurs îles des Antilles. En mai 1923, elle organise une exposition à Pointe-à-Pitre avant de fonder en janvier 1924 la Société des artistes antillais.



***Villa du Docteur Pichon,  
Dolé-les-Bains, Guadeloupe, 1952***

Huile sur toile

Acquisition en 1994

Au cours de cette période, Germaine Casse réalise entre 150 et 200 tableaux, dont une sélection est présentée à Paris lors d'une exposition monographique organisée à la galerie Georges Petit du 25 juin au 11 juillet 1925. La même année, elle est nommée membre de la Société coloniale des artistes français (SCAF)<sup>1</sup> au sein de laquelle elle participe activement aux expositions, devenant entre 1920 et 1945, l'artiste ayant le plus représenté les Antilles. À partir de 1925, elle ouvre au sein de son domicile parisien, l'*Atelier Kakukéra* où elle accueille et soutient la jeune scène artistique afro-caribéenne. En 1933, elle est nommée chevalier de la Légion d'honneur. La reconnaissance institutionnelle de Germaine Casse se manifeste également par l'acquisition de treize de ses œuvres par la Ville de Paris entre 1921 et la fin de sa vie. Parmi elles figurent *Femme cueillant le cacao*, acquise en 1939 et représentant une scène située en Guadeloupe, ainsi que *La Villa du docteur Pichon, Dolé-les-Bains, Guadeloupe*, présentée au Salon de la France d'Outre-Mer en 1952. La nature morte *Oranges et pamplemousses*, présentée au salon d'Automne en 1935 et acquise en 1936 par la Ville pourrait également appartenir au corpus que Germaine Casse a réalisé lors de son séjour aux Antilles. Dans ces œuvres, l'artiste restitue les paysages tels qu'elle les perçoit et les ressent, avec des couleurs vives et une matière épaisse. Ce ne sont pas des mises en scène mais des témoignages de son voyage. Ces peintures constituent aujourd'hui un point d'entrée pour évoquer une artiste encore largement méconnue. Germaine Casse est néanmoins une figure complexe car en parallèle de son engagement à la promotion ainsi qu'à la diversification des pratiques

artistiques antillaises dans l'entre-deux-guerres, elle n'en reste pas moins exempte de ce contexte : en juillet 1924, elle écrit dans le journal *Le Monde colonial illustré* que « l'art [...] est complètement négligée par les Antillais »<sup>2</sup>.

Présenter Germaine Casse aujourd'hui implique donc une démarche critique. Il s'agit de contribuer à la réhabilitation de cette figure à la fois importante et complexe, dont l'histoire de l'art a manqué de faire état de la trajectoire et des héritages. Germaine Casse a pavé la voie à toute une génération d'artistes antillais.e.s comme Darling Légitimus (1907-1999) ou Moune de Rivel (1918-2014) et a œuvré à la diffusion des images de ces régions. L'artiste n'en demeure pas moins le reflet d'une époque où le succès en tant qu'artiste promue par les institutions de l'empire ne peut se concevoir sans l'adhésion au « discours assimilassioniste et colonialiste qui s'inscrit dans son temps »<sup>3</sup>, ainsi qu'aux positions politiques qu'il implique et au rôle central que la Guadeloupe a joué comme tremplin dans sa carrière. Il convient également de rappeler que son ascension institutionnelle s'est réalisée car elle « incarne le triomphe de l'assimilation et du modèle français académique colonial »<sup>4</sup> et qu'elle a pu s'appuyer sur sa filiation et sur des réseaux d'influences, sans lesquels elle n'aurait sans doute pas été nommée à la SCAF. En 1957, une dernière exposition monographique lui est dédiée au musée de la France d'Outre-mer à Paris. Germaine Casse décèdera dix ans plus tard, à l'âge de 86 ans dans la misère et l'oubli.

Marion Denise

1 : La Société coloniale des artistes français est créée en 1908 dans le prolongement de l'Exposition coloniale de Marseille de 1906. Elle est fondée par le peintre Louis Dumoulin (1860-1924), puis reprise par le sénateur guadeloupéen Henry Bérenger (1867-1952). Au fil du temps, l'institution change plusieurs fois de nom : elle devient en 1946 la « Société des beaux-arts de la France d'outre-mer », puis en 1961 la « Société des beaux-arts d'outre-mer », avant d'adopter en 1970 l'appellation de « Société internationale des beaux-arts ».

2 : CASSE Germaine, « L'Art en Guadeloupe », *Le Monde colonial illustré : revue mensuelle, commerciale, économique, financière et de défense des intérêts coloniaux*, juillet 1924, n°10, p. 232.

3 : LOZERE Christelle, *Histoire de l'art des Antilles françaises en contexte esclavagiste et post-esclavagiste (XIXe siècle - 1943) : pratiques, réseaux et échanges artistiques*, Pointe-à-Pitre : Presses universitaires des Antilles, 2025, p. 191.

4 : *Ibidem*, p. 191.

# Kenny *DUNKAN*

---



***Mwen Paré***, 2014  
Installation  
Acquisition en 2015

Artiste français d'origine guadeloupéenne, Kenny Dunkan développe une œuvre sensible et politique qui bouscule les codes de la société occidentale postcoloniale. Né en 1988 à Pointe-à-Pitre, il est fasciné dès son plus jeune âge par l'univers exubérant et transgressif des carnivals antillais, qui lui insuffle son goût pour la mode, l'artisanat et le détournement. Se rêvant couturier mais aussi designer, Kenny Dunkan s'installe finalement à Paris à l'âge de 18 ans pour suivre des études d'arts appliqués<sup>1</sup>. Diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en 2014, il remporte en 2015 le prix de l'ADAGP des Arts plastiques du Salon de Montrouge ainsi que le concours de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis où il séjourne de 2016 à 2017.

Parallèlement, il bénéficie du soutien de la Ville de Paris qui lui achète en 2015 deux œuvres, dont *Mwen Paré* présentée sur le stand ; lui ouvrant la voie de la reconnaissance institutionnelle.

*Mwen Paré*, qui signifie à la fois « je suis prêt » et « je suis paré » en créole guadeloupéen, est une œuvre pleine d'ambivalence tant dans sa technique, croisant la sculpture et l'art du costume, que dans sa symbolique, entre attraction et répulsion, agressivité et protection. Issue d'une série d'extensions corporelles que Kenny Dunkan fabrique avec des écrous métalliques et des colliers de serrage en nylon, cette parure, ici présentée sur un mannequin tel un objet sacré, peut aussi être activée dans le cadre de performance.

Dans sa pratique, Dunkan accorde une place centrale au corps et en particulier au sien, grâce auquel il redonne vie et fonctions à ses créations. Evoquant tour à tour les cottes de maille guerrières, les costumes de carnaval ou les bijoux d'apparat, *Mwen Paré* semble en effet répondre à de multiples usages. Si l'œuvre convoque des références historiques, personnelles et universelles, elle matérialise également les mécanismes complexes d'acculturation de l'artiste au microcosme parisien, conduisant à la protection et à l'« effacement de soi »<sup>2</sup>. Par l'emploi de matériaux manufacturés, Kenny Dunkan s'empare de la société consumériste et capitaliste occidentale, tandis qu'à travers son processus créatif, qui en appelle à l'inventivité et aux savoir-faire artisanaux liés aux carnivals, il transcende ces objets usuels en véritable pièce d'artisanat. Ainsi sa démarche artistique s'inscrit dans la recherche constante d'un syncrétisme entre ses différentes appartenances culturelles, ses origines caribéennes d'une part et son identité française / parisienne / européenne d'autre part.

*Anna Nouet*

1 : Kenny Dunkan se confie sur son parcours dans un entretien pour le Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition « Paris Noir » :

<https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-Plus/magazine/article/kenny-dunkan-artiste-il-ny-a-que-dans-lart-ou-je-trouve-une-reelle-sensation-de-liberte>

2 : D'après les propos de Kenny Dunkan pour le magazine *Figure Figure*, n°42, mai 2021.

# Wilson *TIBERIO*



**Femme pilant du maïs, Soudan, s.d.**

Aquarelle sur papier

Acquisition en 1954



**Palmiers et personnages, s.d.**

Aquarelle sur papier

Acquisition en 1964

Peintre afro-brésilien antiraciste et anticolonialiste, Wilson Tiberio est aujourd'hui reconnu comme une figure majeure de la modernité noire, tant dans son pays natal que sur la scène artistique internationale. Il effectue une grande partie de sa carrière en Europe et plus particulièrement en France, à Paris et dans les anciennes colonies d'Afrique de l'Ouest.

Né entre 1916 et 1925<sup>1</sup> dans l'état de Rio Grande do Sul au Brésil, Wilson Tiberio est dès l'enfance sensibilisé au dessin et connecté à ses origines africaines. Sa mère l'initie notamment au culte afro-brésilien du candomblé hérité des esclaves durant l'époque coloniale<sup>2</sup>. Lorsque dans les années 1930 il gagne Rio de Janeiro pour suivre des cours à l'École nationale des beaux-arts, il se fait alors remarquer des milieux artistiques cariocas, dominés par le racisme et la suprématie des artistes brésiliens blancs<sup>3</sup>, pour sa peinture expressive qui convoque sa culture ancestrale. Dans une démarche à la fois intime, politique et pionnière<sup>4</sup>, Tiberio prend pour sujet les populations noires marginalisées dans les favelas, les modes de vie et les traditions de cette communauté invisibilisée à laquelle il appartient. En 1947, Wilson Tiberio arrive à Paris grâce à une bourse d'étude du gouvernement français. Là, il fait la rencontre de nombreux artistes et intellectuels africains ou afro-descendants installés dans la capitale, comme Gerard Sekoto (1913-1993) avec lequel il se lie d'amitié et partage ses combats panafricains au sein de la revue *Présence africaine* et du premier Congrès des artistes et écrivains noirs de 1956.



***Femme devant une case,***  
***Mauritanie,*** 1947  
 Aquarelle sur papier  
 Acquisition en 1954

1 : Les études récentes de Francielly Rocha DOSSIN (2015) et d'Ana Lucia ARAUJO (2022) semblent plutôt retenir la date de 1916 mais Daniel HORN (2021) propose une datation comprise entre 1920 et 1925.

2 : DOSSIN Francielly Rocha, « Wilson Tiberio (1916-2005) : primeiras notas biograficas sobre "o negro mago do pincel" », in *24 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Compartilhamentos na Arte : Redes e Conexões*, Universidade Federal de Santa Maria, PPGAR, 2015, p.242.

3 : ARAUJO Ana Lucia, « "All World Art Comes from the Black" : Wilson Tiberio, Black Artist and Internationalist Activist in the Era of Africa's Decolonization" », in *Revista de Comunicação e Linguages*, n°57, 2022, p.12.

4 : MIYADA Paulo, « Parallaxes diasporiques : l'exemple de Tibério, Bandeira et Januário », in *Paris noir 1950-2000*, Paris : Centre Pompidou, 2025, p.116.

5 : ARAUJO Ana Lucia, *op. cit.*, p.12

6 : L'image de la femme noire de Bahia, descendante d'esclaves, vendeuse ambulante de spécialités culinaires africaines en costume traditionnel et danseuse de samba, s'est construite au Brésil à travers la culture populaire et sur des siècles de domination coloniale.

Au sein de ces réseaux de solidarités militantes, Tiberio trouve un écho profond aux luttes antiracistes qu'il menait à Rio de Janeiro contre la ségrégation des populations noires. Un an après son arrivée à Paris, il reçoit une nouvelle bourse l'invitant à poursuivre ses recherches plastiques en Afrique-Occidentale française. Tiberio voyage alors au Sénégal, au Soudan français – actuel Mali – et au Dahomey – aujourd'hui le Bénin. Les quatre aquarelles présentées sur le stand du Fonds à Art Paris témoignent de sa production sur place, toute concentrée sur la figuration du quotidien observé sur le continent africain. Les femmes noires, telles cette coiffeuse ou cette mère employée à piler du grain, occupent une place centrale dans l'iconographie de l'artiste.

Réminiscence de son séjour à Salvador de Bahia dans les années 1930-1940<sup>5</sup>, Tiberio a souvent transposé dans ses portraits d'africaines l'archétype de la bahianaise<sup>6</sup>, véritable incarnation de l'africanité au Brésil. A travers ces esquisses se perçoit aussi toute la singularité plastique de l'œuvre de Tiberio. Ses recherches sur la couleur, expérimentant de multiples variations chromatiques au service de la diversité des corps noirs, ou son usage discret mais quasi-systématique du triangle dans la construction de ses compositions, l'inscrivent à la croisée d'un art figuratif persistant et d'une modernité post-cubiste. Acquis pour la plupart en 1954, ces quatre dessins font partie d'un fonds exceptionnel d'œuvres de l'artiste conservé par la Ville de Paris et constitué sur plus de dix ans, entre 1950 et 1964.

Anna Nouet

# Katia *KAMELI*

---



## ***Stream of stories***

Sous-titre : ***Les Animaux malades de la peste***, 2016

Impression numérique sur papier de bambou Awagami, dorure

Acquisition en 2019



## ***Stream of stories***

Sous-titre : ***Le Lion***, 2015

Masque en papier mâché, bandes de papier découpés et carton

Acquisition en 2019

Artiste et réalisatrice franco-algérienne, Katia Kameli est née en 1973 à Clermont-Ferrand, elle vit et travaille à Paris.

Sa pratique repose sur une démarche de recherche et de réécriture des récits. Katia Kameli se considère comme une

« traductrice » : au-delà de la transposition d'une langue et d'une culture à une autre, la traduction est ici à entendre comme une extension de sens et de formes. L'acte de traduction déconstruit la relation binaire et parfois hiérarchique entre la notion d'original et de copie.

La notion d'intertextualité est également au cœur de la démarche de l'artiste et de ce projet en particulier. Apparu dans les années 1960, cette notion permet d'analyser les œuvres littéraires dans leurs références et leurs appropriations : « [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte », écrit la philologue Julia Kristeva (1941-).

Avec le projet au long cours *Stream of stories* (2015-2019), Katia Kameli se penche sur les origines orientales des Fables de La Fontaine. L'artiste retrace la circulation de ces contes, à l'origine des allégories animalières indiennes rédigées au III<sup>e</sup> siècle avant J.C dans le *Panchatantra*, puis traduites en perse (*Kalilah wa Dimnah*), puis en arabe vers 750 (*Kalîla Wa Dimna*), jusqu'à leur diffusion en Europe et leur réécriture par Jean de La Fontaine au XVII<sup>e</sup> siècle.

Le livre de **KALILA ET DIMNA** par **Ibn AL-MUQAFFA'**  
traduit de l'arabe par **André Miquel**

Dans **CHAP. V. LE LION ET LE BŒUF**, p.85 *Le Lion, le Chameau, le Loup, le Corbeau et le Chacal*

«On raconte, commença le bœuf, qu'un lion habitait un bosquet voisin d'une route où passaient les hommes. Ce lion avait trois amis : un loup, un chacal, un corbeau. Des marchands passaient sur le chemin : un chameau qui leur appartenait, resté en arrière, guettait dans le bosquet le point où ils passeraient. Le lion, qui lui dit : « D'où viens-tu ? » Le chameau lui ayant expliqué ce qu'il en était, le lion reprit : « Que désires-tu ? » « Devenir l'ami du roi. » « Eh bien, si tu le veux, sois maître ami, dans ta sécurité, l'abondance et la richesse. » Et le chameau resta aux côtés du lion.

Or un jour vint où le lion, parti à la recherche de gibier, rencontra un éléphant auquel il livra un combat acharné. Il arriva tout sanglant des blessures que l'éléphant lui avait infligées avec ses défenses et s'écria mécontent de coups, sans forces pour chasser. Le loup, le chacal et le corbeau, toujours sans pitié, comme ils le faisaient, les menèrent sur les traces des restes du lion. La faim les prit et ils devinrent d'une maigreur extrême. Le lion, s'en rendant compte, leur dit : « Vous souffrez et avez besoin de manger. » « Ce n'est pas de nous-mêmes que nous pouvons avoir souci, quand nous voyons l'état dans lequel est le roi et que nous ne trouvons rien pour améliorer son sort. » « Je ne doute, répondit le lion, ni de votre affection ni de votre amitié, mais dispersez-vous, si vous le pouvez : vous trouverez peut-être à m'apporter quelque gibier dont je profiterais et vous levez profiter.

Le loup, le corbeau et le chacal quittèrent le lion et, s'étant écartés, firent conseil : qu'avaient-ils de commun avec un chameau, un mangeur d'herbe, qui n'était fait comme eux ni ne pensait comme eux ? Pourquoi ne puis-je obtenir ni le lion, ni le roi, ni le chameau et de manger le chameau et de les inviter au repas ? « Vous ne pouvez parler de cela au lion, protesta le chacal. Il a promis la vie sauve au chameau et l'a assuré de sa protection ! » Mais le corbeau, ayant demandé aux deux autres de rester où ils étaient et de le laisser agir auprès du lion, parvint trouver celui-ci.

« Avez-vous pris quelque chose ? demanda le lion quand il vit le corbeau. » « Ne trouve que celui qui recherche, ne voit que celui qui regarde ; mais quant à nous, qui sommes en proie à la faim, voir et regarder nous sont devenus impossible. Nous avons cependant envisagé un parti sur lequel nous sommes tombés d'accord : si tu lui donnes ton agrément, alors nous voilà riches. » « Et quel est-il ? » « Ce parti ? C'est le chameau, ce mangeur d'herbe qui vit avec nous et ne sert à rien. » « Malheur à toi ! lança le lion furieux ; quelle erreur dans tes propos ! quelle sottise dans ta façon de voir ! quelle méconnaissance de la loyauté et de la clémence ! Tu n'aurais pas dû venir me trouver avec de telles paroles ! Ne savais-tu pas que j'avais promis la vie sauve au chameau et que je t'avais assuré de ma protection ? Ne t'a-t-on jamais dit qu'aucune aumône, fût-elle considérable, ne surpassait en grandeur celle qui consistait à protéger une âme effrayée et à empêcher que le sang ne fût impunément versé ? Or, j'ai protégé le chameau et ne suis pas disposé à le tromper. » « Je sais bien de quoi parle le roi ; mais la rançon d'un individu est payée par sa famille, celle de la famille par la tribu, celle de la tribu par la ville, et la ville rachète le roi quand la nécessité l'exige. Je trouverai pour le roi un moyen de se soustraire à la promesse de protection qu'il a faite, sans qu'il ait à se donner la peine d'assumer ou d'ordonner une traîtrise. Nous allons inventer une ruse qui permettra au roi de rester fidèle à sa promesse et à nous-mêmes d'obtenir ce dont nous avons besoin. » Le lion lâ-dessus de garder le silence.

Le corbeau, étant allé retrouver ses compagnons, leur dit qu'il avait parlé au lion et que celui-ci lui avait finalement déclaré telle et telle chose ; quelle ruse trouver contre le chameau, puisque le lion ne voulait ni se charger de le tuer ni ordonner sa mort ? Les amis du corbeau répondirent : « Nous attendons de ta finesse et de ta perspicacité qu'elles nous trouvent cette ruse. » « Je propose alors, reprit le corbeau, que nous nous réunissions en compagnie du chameau et que nous évoquions l'état du lion, la faim et la fatigue qui se sont emparées de lui. Il s'est montré bon et généreux envers nous, dirions-nous, et si, en ce jour où j'atteint le malheur que nous savons, s'il ne voit pas que nous nous préoccupons de son sort ni que sa santé nous soit chère, il interprétera cela comme un trait de bassesse et d'ingratitude.

Allons, venez vous présenter au lion ! Nous lui rappellerons quel bien il nous a fait et comment nous vivions à l'ombre de sa puissance. Nous lui dirons qu'il a besoin de notre reconnaissance et de notre fidélité ; que, si nous pouvions vraiment lui rendre quelque service, nous n'en serions point avares, mais que, si nous en étions capables, nous payerions généreusement de nos propres personnes.

Chacun de nous se proposera alors au lion en lui disant : 'Mange-moi, Sire, pour ne pas mourir de faim.' Quand l'un d'entre nous avancera cela, les autres lui répondront en trouvant quelque prétexte pour refuser sa proposition ; après quoi tous garderont le silence. Chacun de nous se tirera ainsi d'affaire, et nous nous serons acquittés de ce que nous devions au lion. »

On fit ce que proposait le corbeau, et le chameau donna son accord.

On alla donc se présenter au lion. Le corbeau parla le premier : « Tu as besoin, Sire, de quelque chose qui te remette sur pied. Il n'est que justice que nous donnions nos vies pour toi ; car nous ne vivons que par toi et c'est encore toi qui, nous l'espérons, feras vivre nos descendants. Mais si tu péris, aucun de nous ne pourra te survivre et l'existence ne sera pour nous que malheur. Je veux que tu me manges : quelle douceur tu y trouverais ! » Mais le loup, le chameau et le chacal de l'interrompre : « Tais-toi donc ! Comment pourrais-tu, tel que tu es, rassasier le roi ? » « C'est donc moi qui apaiseraï sa faim, dit le chacal. » « Tes entrailles pleines, interviennent les trois autres, et la chair est ignoble ; si le roi ne mange nous craignons fort que cette viande dégoûtante ne le tue. » « Il n'en est pas de même pour moi, dit le loup : que le roi me mange donc ! » « Quelqu'un qui veut se suicider, s'entendit-il répliquer, n'a qu'à manger de la viande de loup : il s'en étouffera. »

Le chameau alors s'imagina que les trois autres, comme ils l'avaient fait pour eux-mêmes, le tireraient d'affaire quand il tiendrait pour son propre compte les mêmes propos qu'eux ; pensant ainsi se sauver tout en contentant le lion, il lui dit : « Ma chair à moi, Sire, est douce et saine ; elle te va le rassasier. » « Très juste, dirent le loup, le corbeau et le chacal ; tu fais preuve de générosité et tu as dit des choses que nous savions tous. » Bondissant alors sur le chameau, ils le mirent en pièces. »

Et le bœuf de conclure : « La seule raison qui m'a fait raconter cette histoire à propos du lion et de ses compagnons, est que je sais, au cas où ces derniers se ligueraient pour causer ma perte, que je resteraï sans défense contre eux, quand bien même le lion ne serait pas à mon égard dans l'état d'esprit où nous le voyons et qu'il n'y eût en son âme que de bons sentiments. Car, on l'a dit, le meilleur gouvernement est celui qui ressemble aux animaux emparés de charognes, et non aux charognes restées de vautours. Même s'il n'y avait dans l'âme du lion que clémence et amour, tous ces sentiments ne tarderaient pas, sous l'effet de paroles qu'on accumulerait contre eux, à être balayés pour laisser la place à la méchanceté et à la brutalité.

LES FABLES DE LA FONTAINE  
LES ANIMAUX MALADES DE LA PESTE (VII, 1)

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel en sa fureur

Inventa pour punir les crimes de la terre,
La Peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom),
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
Faisait aux animaux la guerre,
Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :
On n'en voyait point d'occupés
À chercher le soutien d'une mourante vie ;

Nul mets n'excitait leur envie ;
Ni Loups ni Renards n'épiaient
La douce et l'innocente proie.
Les Tourterelles se fuyaient ;
Plus d'amour, partant plus de joie.

Le Lion fit conseil, et dit : Mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune ;
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux ;

Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements :
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
L'état de notre compagnie.

Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutins

J'ai dévoré force moutons ;
Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense :
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le Berger.

Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi
Car on doit souhaiter selon toute justice

Que le plus coupable périsse.
Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon Roi ;
Vos scrupules font voir trop de délicatesse ;
Et bien, manger moutons, canaille, sottise espèce.
Est-ce un péché ? Non non. Vous leur fîtes, Seigneur,
En les croquant beaucoup d'honneur.
Et quant au Berger, l'on peut dire
Qu'il était digne de tous maux.
Étant de ces gens-là qui sur les animaux
Se font un chimérique empire.
Ainsi dit le Renard, et flatteurs d'applaudir.

On n'osa trop approfondir
Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances

Les moins pardonnables offenses.
Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples Mâtins,
Au dire de chacun, étaient de petits saints.
L'Âne vint à son tour et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de Mâines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense
Quelque diable aussi me poussant,
Je tombai de ce pré la largeur de ma langue.
Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.
À ces mots on cria haro sur le Baudet.
Un Loup quelque peu dièrre proova par sa harangue
Qu'il fallait dévouter ce maudit Animal.
Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal.
Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
Manger l'herbe d'autrui, quel crime abominable !
Rien que la mort n'était capable

D'exposer son forfait : on le fit bien voir.
Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de Cour vous rendront blanc ou noir.

Devenues un véritable monument de la littérature française, apprises par des générations d'écolier.e.s, les fables sont pourtant une création issue de la circulation des savoirs et de la traduction entre des langues et des cultures éloignées dans l'espace et dans le temps. Longtemps invisibilisées, les origines orientales des Fables sont mises en lumière dans ce projet.

Dans l'installation sur *Les Animaux malades de la peste*, Katia Kameli rassemble et fait dialoguer une illustration, deux sérigraphies et un masque de lion. Les passages travaillés à la feuille d'or dans les textes révèlent les zones de passages, de glissements et d'évolution d'une version à une autre. Cette logique se retrouve aussi dans l'illustration par la juxtaposition de motifs issus de plusieurs sources iconographiques de périodes et aires géographiques variées.

Avec *Stream of stories*, Katia Kameli met en lumière une histoire globale, faite de frontières poreuses et d'influences réciproques. Ce projet incite à une introspection individuelle quant à notre propre héritage culturel, sur la manière dont il conditionne nos valeurs et nos conceptions du monde.

*Julie Gandini*

***Stream of stories***

Sous-titre : ***Kalila et Dimna***, 2017

et

Sous-titre : ***Les Animaux malades de la peste***, 2017

Sérigraphies dorées à la feuille sur papier

vélin Rives

Acquisition en 2019

# Latifa *ECHAKHCH*

---



***Micros vides***, 2006

Installation

Acquisition en 2007

Née à El Khnansa au Maroc en 1974, Latifa Echakhch arrive en France à l'âge de 3 ans à Aix-les-Bains (Savoie). Elle étudie à l'École nationale supérieure d'arts de Cergy-Pontoise, de Grenoble et de l'École nationale des beaux-arts de Lyon. Artiste de renommée internationale, elle est lauréate du Prix Marcel Duchamp en 2011 et Zurich Art Price en 2015. Elle réside en Suisse depuis 2012 et en 2022, elle représente ce pays à la Biennale de Venise. Latifa Echakhch a une pratique de pluridisciplinaire mêlant peinture, installation, sculpture et son. Ses œuvres font souvent références, de manière poétique et conceptuelle, à l'histoire, l'histoire de l'art et l'actualité. Au début dans sa carrière au milieu des années 2000 et début des années 2010, les questions d'identité et de multiculturalisme sont très présents dans ses œuvres mais elle se tourne désormais vers d'autres sujets comme la fête ou la représentation du paysage. L'œuvre *Micros vides* acquise par la Ville de Paris en 2007 est composée de trois micros sur pied disposés mystérieusement dans l'espace. Si l'on s'approche bien des objets, on remarque qu'ils ont été évidés de leur système sonore interne et sont donc devenus inutilisables. Cette modification discrète de l'outil acoustique nous questionne de manière subtile sur le dicible et l'indicible, les vacarmes et les silences des discours politiques.

À la même époque, Latifa Echakhch travaille autour des stéréotypes associés aux diasporas maghrébines en France et sur les violences administratives envers les personnes immigrées. À la même manière que les micros, l'artiste a aussi évidé des tapis de prière orientaux pour amener les spectateur.ice.s à poser un autre regard sur ses objets symboliques.

Au milieu des autres œuvres de la collection présentes sur le stand du Fonds d'art contemporain à Art Paris, l'installation *Micros vides* de Latifa Echakhch confronte les visiteur.se.s et l'institution. Quels discours autour des œuvres voulons-nous bien délivrer et entendre ? Lesquels préférons-nous taire ?

*Flore Chetcuti*

# BIBLIOGRAPHIE

GILROY Paul, *Mélancolie postcoloniale*, Paris : éditions B42, 2020.

HOUSSAIS Laurent et JARRASSÉ Dominique, « *Nos artistes aux colonies* » : sociétés, expositions et revues dans l'Empire français, 1851-1940, Le Kremlin-Bicêtre : Éditions Esthétiques du divers, 2015.

LOZERE Christelle, *Histoire de l'art des Antilles françaises en contexte esclavagiste et post-esclavagiste (XIXe siècle -1943) : pratiques, réseaux et échanges artistiques*, Pointe-à-Pitre : Presses universitaires des Antilles, 2025.

MONGINOT Pauline, *Peintres de Tananarive, palettes malgaches, cadres coloniaux*, Paris : Maisonneuve & Larose- Hémisphères éditions, 2022

SANCHEZ Pierre, *La Société coloniale des artistes français puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon : L'Échelle de Jacob, 2010.

TRINH Thi Minh-Ha, *Femme, indigène, autre : écrire le féminisme et la postcolonialité*, Paris : éditions B42, 2022.

VERGES Françoise, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, Paris : La Fabrique éditions, 2025.

ZABUNYAN Elvan, *Réunir les bouts du monde : art, histoire, esclavage en mémoire*, Montreuil : éditions B42, 2024.

## **Articles de revues :**

ARAUJO Ana Lucia, « "All World Art Comes from the Black" : Wilson Tiberio, Black Artist and Internationalist Activist in the Era of Africa's Decolonization" », in *Revista de Comunicação e Linguages*, n°57, 2022.

DOSSIN Francielly Rocha, « Wilson Tibério (1916-2005) : primeiras notas biograficas sobre "o negro mago do pincel" », in *24 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Compartilhamentos na Arte : Redes e Conexões*, Universidade Federal de Santa Maria, PPGAR, 2015.

HORN Daniel, « The Black Artist Who Said "No": Colonial Paris and the Art of Wilson Tiberio », in *21: Inquiries into Art, History, and the Visual*, vol.2, n°3, 2021.

« Simon Gérard en conversation avec Kenny Dunkan », in *Figure Figure*, n°42, mai 2021.

## **Catalogues d'expositions :**

*Exposition des pastels exécutés en Afrique Occidentale Française (Scènes et Types du Soudan, de la Mauritanie et du Sénégal) par L.-Lucien Madrassi, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, 1921.*

*5th International Exhibition of Botanical Art & Illustration, Hunt Institute for Botanical Documentation, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, 1983, p.50-51.*

*Iba N'Diaye, Huiles, lavis, dessins, Saintes : Musée de l'Echevinage, 1986*

*Iba N'Diaye : peindre est se souvenir, 1994, Saint-Maur : NEAS-Sépie*

*Iba Ndiaye : peintre entre continents : vous avez dit "primitif" ?, 2002, Paris : Adam Biro*

*Peintures des lointains : la collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris : Société française de promotion artistique, 2018.*

*Artistes voyageuses : l'appel des lointains, 1880-1944, Gand : Snoeck publishers ; Pont-Aven : Musée de Pont-Aven, 2022.*

*Paris et nulle part ailleurs : 24 artistes étrangers à Paris, 1945-1972, 2022, Paris : Hermann et Palais de la Porte dorée*

*Présences arabes : art moderne et décolonisation : Paris 1908-1988, Paris : Paris Musées, 2024.*

*The Harlem Renaissance and transatlantic modernism, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2024.*

*Paris noir 1950-2000. Circulations artistiques et luttes anticoloniales, Centre Pompidou, Paris, 2025.*

*Peindre à la Martinique : une histoire de l'art décentrée, 1765-1943, Paris : Musée du quai Branly-Jacques Chirac ; Bordeaux : Éditions Hervé Chopin, 2026.*

Brochure numérique éditée à l'occasion de la foire Art Paris 2026 (9 au 12 avril, Grand Palais).

Que soient ici vivement remerciée l'équipe d'Art Paris, Guillaume Piens, Audrey Keita, pour leur confiance et leurs orientations, Sabrina Halil et Joya Ghysel pour la coordination du stand.

Le Fonds d'art contemporain-Paris Collections remercie également Carine Rolland, Adjointe à la Maire de Paris en charge de la culture et de la ville du quart d'heure ainsi que son cabinet.

Enfin nous remercions naturellement Aurélie Filippetti, directrice des affaires culturelles, Robert Lacombe, sous-directeur de la création artistique, Jean-Charles Tillet, chef du bureau des arts visuels, Emilie Lang, cheffe du service du développement et valorisation et Camille d'Aragon, cheffe de projet service du développement et valorisation de la Direction des Affaires culturelles de la Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris.

Nous remercions également Joël Zouna, pour son appui théorique sur le contexte colonial et post-colonial.

Enfin, nos remerciements vont à Alexia Fabre, commissaire invitée de cette édition 2026 de la foire, dont la thématique "la réparation" a été une importante source d'inspiration et de réflexion.

**Commissariat et coordination éditoriale :**

Julie Gandini, conservatrice du patrimoine responsable du Fonds d'art contemporain - Paris Collections, et l'équipe projet du Fonds d'art contemporain-Paris Collections

**Equipe projet et rédaction des notices d'oeuvres :**

Jessica Bambal Akan, chargée de valorisation des collections

Flore Chetcuti, chargée de médiation coordinatrice du programme Collection Collège Marion Denise, chargée de la numérisation et de l'inventaire informatisé des collections

Julie Gandini, conservatrice du patrimoine responsable du Fonds d'art contemporain - Paris Collections

Anna Nouet, chargée des recherches et des prêts

Amandine Piel, coordinatrice de la gestion scientifique des collections

Liliana Tavares Ribeiro, apprentie chargée de récolement

**Relecture des notices :**

Joël Zouna, urbaniste et doctorant en histoire de l'art rattaché à l'Institut national d'histoire de l'art

**Régie des oeuvres :**

Laure Corouge, régisseuse

Juliette Degorce, coordinatrice de la médiation et de la régie des oeuvres

Romain Epiais, régisseur

Farid Lmakhloufi, installateur-monteur

Fabien Moussard, installateur-monteur

**Transport :**

Group ESI

**Restaurations :**

Elodie Aparicio-Bentz

Marianne de Bovis

Sandrine Meloen

**Photographies :**

Hélène Mauri

**Médiation orale sur le stand :**

Fatoumata Daramah

Nausicaa Laverny

**Signalétique :**

/

**Encadrement :**

Cadre d'or

**Communication :**

Jessica Bambal Akan, chargée de valorisation des collections

Christophe Dalouche, coordinateur du pôle administration, communication et acquisition

Service du développement et valorisation de la Direction des Affaires culturelles

**Conception brochure numérique :**

Marion Denise, chargée de la numérisation et de l'inventaire informatisé des collections

### **Crédits photographiques :**

Fonds d'art contemporain - Paris Collections : p. 24

Fabiana Ex-Souza : p. 37

Hélène Mauri : p.10, 12, 15, 16, 17, 20, 23, 25, 27, 31, 34, 39, 41, 44, 48, 49

Stéphane Piera/Parisienne de Photographie : p. 57

Léa Rollin : p. 8, 29, 30, 46

Julien Vidal /Parisienne de Photographie : p. 51, 55, 56

### **Droits patrimoniaux :**

Alexandre Bloch © Domaine public : p. 27

Germaine Casse © droits réservés : p. 48, 49

Nidhal Chamekh © Adagp, Paris : p. 29, 30

Kenny Dunkan © Kenny Dunkan : p. 51

Latifa Echakhch © Latifa Echakhch : p. 57

Mohamed El Baz © Adagp, Paris : p. 31

Fabiana Ex-Souza © Adagp, Paris : p. 37

Abdelkader Guermez © droits réservés : p. 12

François de Hérain © droits réservés : p. 25

Mohammed Issiakhem © droits réservés : p.10

Katia Kameli © Adagp, Paris : p. 55, 56

Hélène Lamourdedieu © droits réservés : p. 34

Florence Lazar © Florence Lazar : p. 15, 16

Lucien Madrassi © droits réservés : p. 23

Marie-Claire Messouma Manlanbien © Adagp, Paris : p. 44

Myriam Mihindou © Adagp, Paris : p. 46

Iba N'Diaye © Adagp, Paris : p. 41

Emeka Ogbob © Emeka Ogbob : p.8

Victoire Ravelonanosy © droits réservés : p. 39

Chéri Samba © Chéri Samba : p. 20

Gerard Sekoto © Estate of Gerard Sekoto/Adagp, Paris : p. 17

Wilson Tiberio © droits réservés : p.

Dans le cadre de nos démarches envers les titulaires de droits, certain.e.s n'ont pu être localisé.e.s par le Fonds d'art contemporain – Paris Collections. Pour toute requête concernant le droit d'auteur des reproductions, nous vous invitons à nous contacter par courriel.



[fondsartcontemporain.paris.fr](http://fondsartcontemporain.paris.fr)



Découvrez notre lettre trimestrielle !