**THE TRUE SIZE OF AFRICA**

**Artistes et installations**

**Emeka Ogboh, *The Land Remembers*, 2024**

*The Land Remembers* réimagine l’hymne traditionnel des mineurs allemands, le « Steigerlied », au prisme élargi de la relation coloniale et postcoloniale entre l’Europe et l’Afrique. Le « Steigerlied », une chanson qui célèbre la camaraderie des mineurs et appartient à l’héritage culturel de la région de la Ruhr comme de la Sarre, est ici détourné pour donner lieu à une réflexion sur l’exploitation des terres et des peuples africains. La chanson ainsi réinventée plonge dans l’histoire violente du règne colonial, expose les cicatrices laissées sur les terres, et rend hommage à la résilience de celles et ceux qui se sont dressés contre l’oppression. L’enregistrement réalisé spécialement pour THE TRUE SIZE OF AFRICA par un chœur masculin namibien est présenté avec un format sonore en plusieurs canaux sur un lieu appartenant au patrimoine mondial de l’humanité. Le choix de ce site est symbolique, car l’usine sidérurgique de Völklingen fut nourrie de ressources minières, dont certaines, après la Deuxième Guerre mondiale, venaient de mines sud-africaines. Cela sans oublier que l’Empire allemand exploita la Namibie pendant la période coloniale également sur le plan minier, tirant profit de filons de diamants et de cuivre.

Emeka Ogboh

**Roméo Mivekannin, *The Souls of Black Folk*, 2020**

Pour *The Souls of Black Folk*, Roméo Mivekannin s’inspire du livre séminal éponyme de W. E. B. Du Bois, pierre angulaire du premier mouvement des droits civiques des Noirs du début du XXe siècle aux États-Unis, et texte fondateur pour les débats sur la race et l’égalité. Pour son installation, Mivekannin s’appuie sur des thèmes et personnages tirés du livre, créant un dialogue visuel fascinant entre histoire, activisme et identité. L’installation est constituée de soixante-huit portraits représentant des politiciens noirs de premier plan, mais également des activistes, des intellectuels, des acteurs, chanteurs et écrivains — tels que Joséphine Baker, Kamala Harris, Malcolm X, Wole Soyinka, ou encore Édouard Glissant et Alicia Keys. Toutes et tous jouèrent un rôle clé dans le combat pour les droits des Noirs et contre le racisme. Au sein de ces portraits de personnages africains ou afro-descendants, ou encore de la diaspora africaine, est insérée la page de titre du livre de Du Bois, révélant l’inspiration littéraire de l’installation, qui sert de base à chaque portrait.

**Susana Pilar Delahante Matienzo, *Achievement*, 2024**

L’artiste cubaine Susana Pilar Delahante Matienzo dispose sur des antiquités, commodes de bois, armoires et bureaux éclairés par des lampes de chevet, des photographies aux patines apparemment anciennes de femmes noires, fortes et sûres d’elles. Mais ces images sont produites par une intelligence artificielle.

L’artiste a des racines africaines et chinoises. Ses ancêtres furent déportés à Cuba, et elle se penche désormais sur ce passé qui lui fut volé, à elle comme à de nombreuses autres familles. En entrant des textes détaillés — c’est-à-dire donnant des instructions précises à l’intelligence artificielle — elle génère des photographies fictives qui n’ont pas vocation à reconstituer des faits historiques avérés, mais de les faire exister dans un espace de possibles. Les visiteuses et visiteurs de l’exposition THE TRUE SIZE OF AFRICA sont invités à ouvrir les tiroirs et à explorer l’archive d’un passé spéculatif.

**Yinka Shonibare, *Woman Moving Up*, 2023**

Une femme noire monte ses affaires dans une cage d’escalier richement ornée, symbolisant son ascension sociale et économique autant que géographique lors de la Grande Migration vers le Nord des États-Unis. L’œuvre de l’artiste britannico-nigériane Yinka Shonibare traite de ce mouvement de grande ampleur, qui vit des millions d’Afro-Américains quitter le Sud rural pour les villes du Nord, du Midwest et de l’Ouest entre 1916 et 1970. Dans le même temps, l’escalier rappelle les manoirs anglais, faisant ainsi allusion à l’exploitation coloniale britannique qui profita du travail des ancêtres des migrants, générant une richesse sans précédent.

Omar Victor Diop, *Diaspora*, 2014**—***Liberty*, 2017**—*A****llegoria*, 2021

Les œuvres d’Omar Victor Diop présentées dans le cadre de l’exposition THE TRUE SIZE OF AFRICA regroupent trois ensembles qui opposent à une vision du monde centrée sur l’Occident une perspective proprement africaine.

La série *Diaspora* évoque des portraits historiques des personnalités noires s’étant élevées socialement au cours d’existences menées dans la diaspora, et qui en raison du racisme de l’historiographie traditionnelle, furent très largement ignorées. Diop revisite ces vies exceptionnelles et intègre des accessoires footballistiques à ses portraits, établissant ainsi un parallèle avec des athlètes africains contemporains, cherchant à faire carrière en Europe.

La série *Liberty* retrace les événements et personnages clés de la lutte des Noirs pour la liberté – de l’icône jamaïcaine du XVIIIe siècle, Queen Nanny, jusqu’au meurtre de Trayvon Martin en 2012, qui déclencha le mouvement Black Lives Matter.

Dans sa série la plus récente, *Allegoria* de 2021, Diop se tourne vers le futur, affrontant la crise climatique et ses conséquences pour l’Afrique et pour la planète.

Dele Adeyemo, *Wey Dey Move: A Dance of the Mangroves*, 2023

En 1960, alors que le Nigéria était sur le point de prendre son indépendance, le dramaturge et futur du prix Nobel de littérature Wole Soyinka écrivit *A Dance of the Forests*, un avertissement prémonitoire : les hommes ont une forte propension à répéter les erreurs du passé. Alors que nous nous trouvons aujourd’hui à un point critique de l’histoire de l’Afrique de l’Ouest, alors que les effets de l’explosion démographique, de l’expansion urbaine et de la dévastation des écosystèmes sont exacerbés par la crise climatique mondiale, *Wey Dey Move: A Dance of the Mangroves* pose la question de savoir comment nous pourrions échapper aux erreurs du passé en nous mettant à l’écoute des mangroves qui entourent la mégalopole de Lagos. Les écosystèmes de mangrove nourrissent des mondes écologiques, sociaux et spirituels, invisibles à l’œil du colonisateur. S’inspirant de la pratique traditionnelle de divination yoruba, *Wey Dey Move: A Dance of the Mangroves* ouvre un portail sur les mondes vivants des mangroves de la lagune de Lagos.

Dele Adeyemo

Willliam Kentridge, *Mine*, 1991

William Kentridge réalise des courts métrages d’animation à partir de ses grands formats sur papier dessinés au fusain et au pastel. Le film *Mine* se déroule dans le paysage désolé du sud de Johannesburg, où mines et usines abandonnées, décharges minières et digues de boue ont fait naître un terrain de nostalgie et de perte. Kentridge travaille en gommant et redessinant sans cesse ses images, créant une animation saccadée qui replace l’action humaine — physique et politique — dans le paysage. *Mine* est réalisé à partir de dix-huit dessins et est accompagné par le concerto en si mineur de Dvorak, opus 104. L’artiste développe dans son film une analogie entre le paysage et l’âme. La plongée dans les mines devient un voyage à l’intérieur de la conscience du personnage inventé par Kentridge, Soho Eckstein, un propriétaire terrien sud-africain, qui exploite la terre et la force de travail de Noirs.

Géraldine Tobe, *Empty Song*, 2022

*Empty Song* de Géraldine Tobe juxtapose sept tableaux remplis d’agitation et d’ambiguïté à un seul panneau représentant un homme assis, seul et solennel. La dualité spirituelle de cette juxtaposition, ainsi que celle de la composition entière, reflète la dualité de l’éducation de Tobe, entre croyances traditionnelles congolaises et catholicisme. Plus avant, les formes et les contours, tracés avec de la fumée, renvoient aussi à une mésaventure vécue lorsqu’un feu consuma tout son travail. Sur une face de l’œuvre, on assiste donc à un combat entre le bien et le mal, entre ceux qui font preuve d’une violence sans pitié et ceux qui ont le courage d’intervenir, prenant ici la forme d’une intervention divine. Sur l’autre face, on découvre le sage dont le troisième œil évoque une espérance profondément monothéiste : celle d’un être suprême existant en dehors de notre compréhension du temps et de l’espace. Au-delà des dualités, il a trouvé la paix, mais il se tient serré en lui-même, comme pour éviter sa propre désintégration. Cinq sculptures africaines, placées entre les deux, ajoutent une dimension supplémentaire : une expression artistique pré ou non-coloniale, et un ensemble de figures, une conférence permanente et un dialogue des êtres rituels qui restent uniques dans leur ensemble.

Roméo Mivekannin, *The Painter in His Studio after Jan Vermeer*, 2023

Le processus créatif chez Roméo Mivekannin consiste à observer une œuvre d’art et à se demander : « Qu’est-ce que l’artiste montre en réalité ? » Quels sont l’intention et le contexte derrière les évidences ? Puis, il décode l’image originale, et remplace les visages des personnages par son autoportrait en noir et blanc. Dans *The Painter in His Studio after Jan Vermeer*, il transforme le modèle du peintre en une femme nue en noir et blanc, mettant ainsi en lumière des rapports de pouvoir qui resteraient sinon dans l’ombre. Les choix de Mivekannin sont réfléchis et subversifs. Ils visent à renverser les perspectives des personnages représentés dans les tableaux et des passants qui les observent. Son visage regarde directement les spectateurs, captivant leur œil et les forçant à s’arrêter ; il fait de contemplateurs passifs les observateurs critiques d’une scène qui déploie des richesses issues du colonialisme.

Roméo Mivekannin, *Panoramic Image: Man Running with Animals*, 2024

Roméo Mivekannin est un artiste polyvalent qui explore les limites entre la peinture, la sculpture et les installations. Mivekannin puise son inspiration dans sa formation académique et dans son histoire familiale face à la colonisation (il est un descendant de Behanzin, le dernier roi du Dahomey au Bénin). Ses compositions se confrontent à l’iconographie européenne en réinterprétant des tableaux et des photographies classiques et en y insérant son autoportrait à la place des visages des personnages.

Dans la série *the Walking Man* (2022-2024), Mivekannin se fonde sur *Human Figure in Motion*, la zoopraxographie de la fin du XIXe siècle réalisée par le photographe britannique Eadweard Muybridge, inspiré par le travail d’Étienne-Jules Marey. L’étude de Muybridge capture des individus réalisant différents mouvements, photographiés de différents angles pour créer des images séquentielles. Mivekannin réinterprète ces images en mettant ses autoportraits en mouvement afin d’explorer des thèmes tels que la migration, la mémoire et le temps. Dans *Man Running with Animals*, il propose un commentaire contemporain sur l’Afrique et le monde, faisant un portrait de l’humanité en tant qu’affrontant les mêmes circonstances critiques que les animaux devant le dérèglement climatique et la guerre.

The Singh Twins, *Indiennes: The Extended Triangle* aus der Serie *Slaves of Fashion*, 2018

Le titre de l’œuvre fait référence au lien de l’Inde avec le « commerce triangulaire » : des marchandises étaient envoyées par bateau d’Europe en Afrique, des personnes réduites en esclavage d’Afrique en Amérique, et le produit des plantations américaines revenait en Europe. Les Singh Twins se réfèrent ici au portrait par Joanna Boyce Well du mannequin jamaïcano-britannique : Fanny Eaton (1835-1924). Eaton est présentée portant un tissu fabriqué en Inde pour le marché français du XVIIIe siècle. Ces tissus, connus en France sous le nom d’Indiennes, étaient commercialisés au port de Nantes en échange d’esclaves africains. On voit également d’autres marchandises utilisées comme monnaie dans le commerce des esclaves, comme des fusils, des perles et des cauris. En haut de l’œuvre, on peut voir l’insigne de la Compagnie maritime India Natal, qui, après l’abolition de l’esclavage, transporta des travailleurs forcés d’Inde dans les plantations de sucre d’Afrique du Sud. Toussaint Louverture est également représenté, l’ancien esclave qui mena Haïti à l’indépendance en tant que général et révolutionnaire, et qui mourut en captivité en France en 1803.

María Magdalena Campos-Pons, *My Mother Told Me I Am Chinese: China Porcelain*, 2008

Les travaux de María Magdalena Campos-Pons coïncident avec l’émergence du mouvement du Nouvel art cubain qui se développa en réaction aux répressions de l’état cubain. Ce mouvement artistique visait notamment à mettre en avant la présence afro-cubaine dans l’art. Campos-Pons s’inspire d’un passé vécu à l’intersection d’histoires restées secrètes et de résilience culturelle, en intégrant des éléments de sa propre histoire et de son identité. À l’occasion d’une invitation à participer à la Triennale de Guangzhou, elle s’est penchée sur ses racines chinoises et a créé l’installation *My Mother Told Me I Am Chinese : China Porcelain.* La vidéo incluse dans l’installation la montre devant un miroir pratiquant une sorte de rituel. Elle porte un masque yoruba qu’elle retire ensuite pour peindre son visage en blanc et couvrir sa tête d’un voile, comme une poupée de porcelaine. Elle suggère par là une parenté entre les figures autant qu’elle révèle une diversité aux multiples facettes entre l’Afrique et l’Asie.

Memory Biwa, *Ozerandu*, 2024

« Ozerandu », nom de la couleur rouge en Otjiherero, est le titre de l’installation immersive sonore et multimédia. Le groupe d’œuvres aborde le thème de la désertification des terres et de l’extraction du minerai de fer, envoyé au cours des années 1960 d’Afrique australe (Namibie et Afrique du Sud) vers l’usine sidérurgique de Völklingen. Il évoque la mémoire matérielle que réveille la transformation d’une ruine industrielle en un site postindustriel. Des nuages de poussière d’où tombe une pluie rouge — une scène familière dans les villes minières du cap Nord en Afrique du Sud et dans le paysage de Völklingen — illustrent l’impact dévastateur de l’exploitation minière sur les personnes et l’environnement. L’œuvre évoque la relation intime entre l’homme et la terre, la poussière rouge des roches et du sol enveloppant tous les êtres avec lesquelles elle entre en contact.

Logée dans le ventre de la salle des souffleries, l’œuvre réalisée sur site évoque une mémoire qui ne se limite pas à l’aciérie de Völklingen. Elle met en lumière la circulation des personnes et des matières et s’ouvre à une pluralité de voix, de machines perfectionnées et de lieux façonnés par le son. Ces imaginaires spatiaux remettent en question les récits linéaires de progrès et d’héritage.

**James Gregory Atkinson, *6 Friedberg-Chicago*, 2021—*Head Held High. Re: STAND UND FALL*, 2023—*Time Capsule : Toxi Lives Differently*, 2024**

L’artiste germano-américain Gregory Atkinson conçoit ses projets et expositions comme des travaux de recherche. Il combine l’histoire sociale et politique avec son autobiographie pour mettre en lumière l’ignorance du point de vue afro-allemand dans les débats sur les notions d’ethnie, d’identité et de nationalité en Allemagne. En mettant en rapport des archives, des lieux, des corps et des pratiques performatives en tant que véhicules historiques des réalités actuelles de la diaspora noire, Atkinson pose un regard différent sur la condition noire à travers le temps.

*6 Friedberg-Chicago*, tire son inspiration de clips vidéo de R&B contemporains. Leur vécu d’Afro-Allemands unit les jeunes hommes filmés sur un terrain de basketball isolé ou dans un Burger King désaffecté. Leur lien aux casernes de Ray Barracks, une base désaffectée de l’armée américaine où le père d’Atkinson était stationné, renforce encore leur communauté d’identité. La ruine abandonnée est pour eux un lieu de mémoire collective et personnelle, est une strate enfouie où l’histoire et l’identité se confondent et à partir de laquelle l’histoire se déploie à travers les fragments et les échos d’un passé largement perdu.

Dans *Head Held High. Re: STAND AND FALL*, (dont le titre original traduit de l’allemand est: *La tête haute. RE : Être debout ou chuter*) James Gregory déconstruit de manière critique le monument renversé de Hermann von Wissmann. Le monument présentait à l’origine trois sculptures de bronze avec Wissmann au sommet, trônant au-dessus d’un soldat Askari et d’un lion abattu. Dans cette représentation, l’Askari demeurait anonyme, privé d’identité, son histoire pour ainsi dire perdue pour l’Histoire. Cette statuaire a contribué à renforcer une hiérarchie raciale solidement établie, qui déshumanisait les identités noires. Elle souligne aujourd’hui l’urgence de se réapproprier ces histoires et de s’y confronter. L’attention d’Atkinson se porte ici sur l’Askari, représenté la tête haute, pour illustrer et à la fois subvertir la complexité de l’identité coloniale et de ses résistances.

*Time Capsule: Toxi Lives Differently* (dont le titre original traduit de l’allemand est : *Capsule temporelle Toxi vit différemment*) de 2024 part du tableau d’Emil Doerstling : Schwarzer preußischer Soldat mit einer weißen Frau, Allegorie auf die preußische Kolonialpolitik [Soldat prussien noir avec une femme blanche, allégorie de la politique coloniale prussienne] de 1890 accroché au Musée historique allemand. Atkinson aborde des sujets comme l’ethnicité, l’identité et la mémoire collective, qu’il met en contraste avec la représentation idéalisée d’une intimité de couple. Il compare cela à la dure réalité que vivaient les Noirs dans l’Empire allemand et dans l’Allemagne (post)nazie. À partir de 1937, on s’est efforcé de dissimuler les stérilisations forcées des enfants nés de soldats coloniaux français d’Afrique du Nord et de l’Est et de femmes allemandes. En 1952, ces enfants étaient encore dénigrés dans les débats publics du Bundestag et traités comme un problème pour l’Allemagne. Des films tels que *Toxi*, sortis la même année, voyaient dans la réunion des enfants afro-allemands avec leurs pères afro-américains aux États-Unis la solution idéale à leur présence ressentie comme problématique par la société allemande. *Time capsule:* *Toxi Lives Differently* collecte du matériel d’archives de l’époque et révèle que le programme des Brown Babies était en fait un plan de déportation massive. Il s’agit notamment de revues, d’images tirées d’albums de famille de l’artiste et de différents objets éphémères, qui renvoient aux protagonistes de *6 Friedberg-Chicago*.

CATPC, *White Cube Lusanga*, 2020**—***Plantation Master*, 2023**—***Fish Protector*, 2023

Les sculptures exposées sont faites d’argile issue des restes de forêts ancestrales des alentours de Lusanga et refondues en cacao, en huile de palme et en sucre à Amsterdam. Chacune d’entre elles marque le passage d’un passé douloureux et sombre à un futur écologique. CATC attire l’attention sur le fait que de nombreux musées ont été financés en partie par des bénéfices générés par des plantations. CATPC souligne en outre que ces plantations sont encore en activité aujourd’hui et que les profits en sont toujours versés aux musées grâce au mécénat d’entreprises. Avec les bénéfices de leur art, CATPC rachète des terres de plantation épuisées pour les transformer en forêts alimentaires biodiversifiées pour leur communauté.

*White Cube Lusanga* de Jean Kawata et Ced’art Tamasala représente le musée de Lusanga. Celui-ci est couronné par une statue pende au milieu d’autres sculptures sacrées, pillées durant la période coloniale et retenues prisonnières jusqu’à aujourd’hui dans d’autres White Cubes du Nord global.

La sculpture *Plantation Master* de Olele Mulele Labamba met en lumière l’importance de la communauté dans la vie des plantations. Elle montre un individu que le « maître de la plantation » a attrapé parce que ses pieds n’étaient pas souillés par de la terre. Or, au lieu de le réprimander, il lui donne les outils nécessaires à pouvoir travailler.

*Fish Protector* de l’artiste Daniel Mvunzi illustre l’importance de guérir la terre qui connut les plantations et de prendre soin les uns des autres. Cette sculpture représente un poisson mystérieux protégeant ses rejetons. Menacé de danger, il avale tous ses petits pour les protéger dans son ventre.

CATPC est l’acronyme du Cercle d’Arts des Travailleurs de Plantation Congolaise. Les artistes travaillent eux-mêmes dans des plantations.

Sammy Baloji, *Aequare: The Future That Never Was*, 2023

Le décor de *Aequare : The Future That Never Was* est la forêt tropicale aux alentours de Yangambi dans l’actuelle République démocratique du Congo. Dans cette vidéo, le passé et le présent se succèdent sans discontinuité. Des extraits de documentaires belges de 1943 et de 1957 sont ajoutés aux prises de vues actuelles des mêmes lieux. Les immeubles jadis modernes et les laboratoires ont aujourd’hui le charme morbide des lieux en déshérence. Sans concession, ils mettent en lumière la fin des ambitions belges d’exploitation agricole du Congo. Ce qui reste, c’est le pillage des terres et des forêts. Les vues pittoresques de la forêt tropicale accompagnée de ses paysages sonores idylliques se heurtent, dans l’œuvre de Baloji, aux images historiques de machines techniques et de procédés standardisés, ainsi qu’au ton sobre et factuel du modérateur, louant le pillage du pays comme un progrès et une performance civilisationnelle de la Belgique.

Sokari Douglas Camp, *Europe Supported by Africa and America,* 2015

La sculptrice britannico-nigériane Sokari Douglas Camp nourrit son art de son héritage kalabari autant que de l’histoire de l’art européen. Dans ses œuvres, elle aborde des questions sociopolitiques et la diaspora africaine. L’ensemble sculpté *Europe Supported by Africa and America* explore les conséquences de l’esclavage, ainsi que les rapports de pouvoir et de genres sans oublier la crise climatique. Elle s’inspire de l’estampe abolitionniste éponyme de William Blake, représentant les continents étroitement étreints, mais elle note que si l’artiste anglais avait voulu représenter ses figures comme égales en droit, les bracelets que portent l’Afrique et l’Amérique symbolisent l’esclavage et souligne leur assujettissement. Dans la version de Douglas Camp, les grâces de Blake sont transfigurées : elles se tiennent unies, égales en taille, en parures et en tenues. L’artiste a « africanisé » l’habillement de ses statues à la mode nigériane : elles portent le gèlè traditionnel, et seuls les motifs de leurs habits renvoient aux différents continents, intégrant ainsi une réflexion sur le commerce mondial.

**Kaloki Nyamai, *Dining in Chaos* series, 2022–2024**

L’artiste kényan Kaloki Nyamai propose une fusion saisissante d’approches traditionnelles et contemporaines. À travers ses peintures grand format et ses installations combinant différents médias, Nyamai s’engage dans une narration visuelle complexe et plonge avec un prisme contemporain dans l’interprétation de récits historiques.

Dans THE TRUE SIZE OF AFRICA, six œuvres de grand format forment une installation immersive, avec des tableaux issus de trois phases de son œuvre. *Ithakwa* a été exposée dans le pavillon kényan de la 59e Biennale de Venise en 2022. Il a ensuite créé dans le cadre de sa série Dining in Chaos (2023-24) les trois tableaux : *Tusukane nzwee*, *nietela mumine* et *Osa Kuoko II*, où il a fait sien le chaos comme métaphore de la beauté tumultueuse de notre époque. En outre, produites spécialement pour THE TRUE SIZE OF AFRICA, les deux peintures *Vaa Ni Vala Twa Mbeiye* et *Nikuonete Muno* examinent les conséquences des troubles sociaux et explorent l’intersection entre traumatisme historique et espoir de régénération.

Kongo Astronauts, *The All-Vibrant*, 2024

Kongo Astronauts est un collectif d’artistes fondé à Kinshasa en 2013. Leurs combinaisons spatiales sont fabriquées à partir de déchets d’équipements électroniques et servent à attirer l’attention sur des thèmes brûlants pour le Congo : la région des Grands Lacs, par exemple, est le théâtre de violents conflits autour du coltan, une matière première indispensable à la fabrication de smartphones et de technologies spatiales. Sans compter que les poubelles électroniques de l’Occident retournent au Congo. Le tryptique vidéo et les trois combinaisons spatiales, créés spécialement sur les lieux de l’usine sidérurgique de Völklingen pour le projet transmédia *The All-Vibrant,* renvoient par-delà la transmutation de déchets électroniques en art, au lien entre le capital qui accéléra l’industrialisation de l’Europe, et l’exploitation des hommes et des ressources dans le système de l’économie des plantations coloniales — une exploitation que les artistes retrouvent sous une forme comparable dans l’industrie minière : « ces industries reposent sur la même logique d’exploitation que les plantations et font des pratiques extractives dans le bassin de la Sarre les héritières de ces mêmes processus historiques ».

Sandra Seghir, *Sound of Pacific Revolution*, 2024

La peintre libanaise et guinéenne basée à Dakar, Sandra Seghir entretisse son travail de multiples récits, qui interrogent la relation entre les individus et la mémoire collective. De l’histoire à la mythologie, des images d’archives à l’actualité, elle cherche à établir un langage pictural propre à sa vision du monde. Dans *Sound of Pacific Revolution*, Seghir explore le rôle de l’art et de la musique dans les mouvements de résistance ayant mené à l’indépendance des États d’Afrique de l’Ouest. La présence dans le tableau de l’artiste nigérian Fela Kuti, une figure majeure de la scène musicale notamment reconnu comme l’inventeur de l’afrobeat, rend hommage à ses univers musicaux, spirituels et politiques. Visible en haut à droite de l’œuvre, il pointe son doigt en direction de la foule et l’enjoint à se révolter par la musique. Tous les éléments de la toile semblent répondre à une explosion extatique de mouvements. Seghir s’interroge : à quoi le son de la révolution ressemble-t-il en peinture ? Comment peut-on traduire la polyrythmie de la musique à travers la polychromie des couleurs ?

Sandra Seghir, *I Am a River Whose Source Has Been Forgotten and Whose End Will Never Come*, 2024

Tout comme les fleuves qui parcourent les vallées pour rejoindre l’océan, j’aborde ici la thématique de l’exil et de la musique à travers le mouvement de l’eau qui s’étend au-delà des frontières fictionnelles terrestres.

Miriam Makeba apparaît d’une manière quasi mystique au centre de l’œuvre, à l’image des déités des eaux d’Afrique, les traits humains de son visage ne sont que le reflet d’une légère enveloppe éthérée et dénuée de chair. Celle que l’on surnommait Mama Africa n’a plus de corps, elle est ce fleuve qui porte tous les êtres, toutes les luttes et toutes les vies.

On peut dénoter la présence de multiples figures et celle d’un paon à l’extrémité droite de la toile et qui prête ses couleurs à sa coiffe, symbolisant ici le renouveau d’une multiplicité fertile.

La chaloristé et la dynamique des couleurs employées ici témoignent d’un sentiment doux amer engendré par le besoin de lumière dans les temps les plus sombres de notre humanité.

Sandra Seghir

Zineb Sedira, *Standing Here Wondering Which Way to Go*, 2019

L’œuvre tient son titre d’une chanson de Marion Williams, une chanteuse afro-américaine de gospel. Elle propose une réflexion sur la période utopique des années 1960 et, en particulier, sur le rôle de l’Algérie dans les mouvements de libération des pays africains et sud-américains après son indépendance en 1962. L’artiste a plongé dans les archives cinématographiques d’Alger, où elle a découvert de nombreux films de militants des années 1960 qui sont devenus sa principale source d’inspiration. Le film collectif de William Klein sur le premier festival panafricain d’Alger en 1969 a également joué un rôle important dans son processus créatif. Zineb Sedira utilise des documents d’archives, ainsi que du matériel cinématographique et divers objets trouvés, pour illustrer son intérêt personnel pour les mouvements de libération, en plus de souligner la solidarité mondiale qui s’est développée et qui s’est exprimée sous différentes formes artistiques.

Le modèle grandeur nature du living de l’artiste inclut une variété d’objets personnels et de mobilier qu’elle a collecté avec soin depuis des décennies. Cette scénographie reconstitue l’univers intime de Sedira, qui se transforme pour l’exposition en un diorama captivant. L’artiste invite les visiteurs à plonger dans sa collection en lisant les documents d’archives et les livres, regardant une vidéo ou en écoutant une liste de lecture de chansons.

Carrie Mae Weems, *The Push, The Call, The Scream, The Dream*, 2021**—***Went Looking for Africa*, 1992–2012

Dans son installation murale *The Push, The Call, The Scream, The Dream [Le coup, l’appel, le cri, le rêve]*, l’artiste américaine Carrie Mae Weems combine des photographies — dont la plupart sont des images d’archives retouchées. Parmi ces dernières, on trouve entre autres des clichés des funérailles de l’activiste des droits civiques Medgar Evers en 1963, ainsi que l’iconique photo par Charles Moore des violences policières contre des étudiants manifestant pour les droits et la liberté des Afro-Américains à Birmingham en Alabama. L’artiste élargit les photographies, et, à l’aide de filtres bleus ou roses, les rend parfois moins familières, et les dispose en différents groupes sur le mur entier.

Dans le cadre de son travail sur l’Afrique, l’esclavage et le colonialisme, Weems a réalisé les assiettes de la série *Went looking for Africa [En quête de l’Afrique]*, sur lesquelles sont reproduits des textes de l’artiste. Ses paroles poétiques retracent sa rencontre avec son héritage africain, comme dans les proverbes du County de McIntosh en Géorgie, ou dans les chansons de l’île Saint-Simon — des lieux que les plantations de coton rendent inséparable de l’esclavage et par là à l’Afrique.

Kara Walker, *Prince McVeigh and the Turner Blasphemies*, 2021

Cette animation de douze minutes subvertit et remodèle les mythes américains modernes. Les silhouettes de Kara Walker, inspirées du film de la réalisatrice allemande Lotte Reiniger *Les Aventures du prince Achmed* (1926), dépeignent certains des actes les plus violents commis par des suprémacistes blancs au cours de l’histoire récente des États-Unis. Sans complaisance, la vidéo examine la manière dont les personnalités et les idéologies radicales s’insinuent dans la conscience nationale et façonnent le discours public. La bande-son composée par Lady Midnight, qui mélange différents genres musicaux, en amplifie l’effet : passant de marches militaires au ragtime, à la soul et au rock, les orchestrations soulignent la puissance d’évocation des tableaux aussi bruts que dramatiques.

Arébénor Basséne, *A Deep Sahelian Paradise*, 2024

Arébénor Basséne est connu pour son travail artistique de fabrication de témoignages imaginaires sur le passé. Il se sert de matériaux tels que le papier, la gomme arabique, l’encre utilisée pour les tablettes du coran, le henné, des restes de bois ou des pigments naturels de la région de Dakar. Inspiré par les écrits anciens, les gribouillis d’enfants, les graffitis des rues et l’art rupestre, ses œuvres fourmillent de formes et de signes mystérieux. Basséne invite les visiteuses et visiteurs à se faire historiens et historiennes, archéologues, psychanalystes, scientifiques, il les encourage à interpréter ces archives visuelles de diverses manières et à en faire des objets d’étude. Cependant, cela peut entraîner une perte de repères spatiaux et temporels : le regard des spectateurs et spectatrices se déplace d’un élément à l’autre, passant d’une perspective microscopique de matériaux terrestres à des paysages et des zones géographiques à grande échelle, des cartes, des deltas, des déserts de dunes et des rivières. L’œuvre monumentale *A Deep Sahelian Paradise,* créée spécialement pour THÉ TRUE SIZE OF AFRICA, esquisse une cartographie utopique qui intègre le passé, le présent et l’avenir.

Josèfa Ntjam, *Marthe, Matter Gone Wild*, 2023

Comment les révoltes naissent-elles ? Que faut-il pour dire non, pour vouloir l’indépendance, pour refuser d’obéir et résister ? Dans sa vidéo de cinq minutes *Marthe, Matter Gone Wild*, l’artiste française Josèfa Ntjam nous donne les ingrédients essentiels. Dans une performance qui rappelle un rituel et en accord avec les éléments sonores, elle se sert du mouvement de ses mains pour souligner ses paroles et esquisser différents chemins de libération de l’oppression.

L’esthétique visuelle de la vidéo, la voix distordue qui sonne comme du métal, replace Ntjam dans le mouvement de l’Afrofuturisme. Le personnage semble parler depuis un autre monde, du passé le plus enfoui et de l’avenir le plus lointain en même temps. La thématique renvoie à l’histoire coloniale et aux mouvements de libération sur le continent africain. Ntjam se fonde ici sur des souvenirs collectifs autant que sur son histoire familiale, se référant tout particulièrement à Marthe Moumié, l’une des protagonistes clés du mouvement pour l’indépendance du Cameroun.

Zanele Muholi, série *Somnyama Ngonyama (Hail the Dark Lioness)* series, 2014-2019

Dans la série d’autoportraits commencée en 2012 et intitulée *Somnyama Ngonyama*, l’artiste non binaire Zanele Muholi refuse tout regard exotisant. Qu’elle se serve de dentifrice mélangé à de la vaseline comme rouge à lèvres, ou qu’elle bricole une coiffe à partir de pinces à linge, les éléments de ses performances sont utilisés avec l’immédiateté de la protestation politique ou du commerce artisanal africain. Le caractère de guérilla qui anime ces images révèle l’urgence de procéder à une documentation de soi. Les coiffures, les costumes et les décors sont entièrement réalisés par l’artiste et photographiés à la lumière naturelle. Ces clichés sont en outre souvent réalisés en solitaire et de manière impromptue. Muholi appelle à de nouveaux rites d’expression de soi et de nouvelles formes de sexualité, de maternité et de guérison. Ce travail artistique est en partie une réponse au féminicide en cours en Afrique du Sud, à la stigmatisation des communautés LGBTQI+, ainsi qu’à la violence de genre telle qu’elle s’exprime dans le viol « curatif » ou « correctif » des lesbiennes noires.

Géraldine Tobe, *Looking Beyond*, 2024

La grandeur de l’Afrique se trouve dans chaque vie sacrifiée, chaque souillure, chaque goutte de sang versé qu’on ne pourra jamais quantifier. Les archives de l’usine sidérurgique de Völklingen sont une mine de renseignements, mais aussi un hymne à tous les travailleurs allemands et étrangers qui y ont travaillé. Cette œuvre leur est dédiée, à ceux qui ont laissé leur empreinte, comme à ceux dont le visage sera à jamais inconnu : un corps contorsionné entouré d’images d’archives. Des marques et des formes tracées au feu et à la fumée, remontant d’une quête intérieure, résistent à l’oubli et crient à la reconnaissance : nous vivons tous dans l’ombre de l’histoire des autres. Des insectes parcourent la toile, rappelant un passé difficile fait de travail forcé et de destruction de l’environnement, tandis que la rouille et les lignes d’or symbolisent la fierté de travailleurs disparus depuis longtemps, et évoquent la philosophie Kintsugi productrice de force par la résilience et la restauration. En attribuant à chaque ouvrier un masque africain traditionnel, chargé de symboles ancestraux, l’artiste les unit dans un souvenir collectif. Fermé en 1986, ce site classé au patrimoine mondial de l’UNESCO est aujourd’hui un haut lieu de culture. Des mains délicates, tenant des êtres précieux, indiquent ce nouveau chapitre consacré à la préservation et à la renaissance.

Géraldine Tobé

Emeka Ogboh, Chorus of the Abandoned, 2024

*Chorus of the Abandoned* est une installation sonore destinée à « réveiller » les wagons suspendus utilisés à l’époque pour transporter la matière première vers les hauts-fourneaux à l’usine sidérurgique de Völklingen. Ces wagons abandonnés depuis et entassés comme des reliques dormantes sont transformés en instruments de musique produisant des bruits métalliques au coup de chaque heure — comme des cloches d’églises scandant le temps. L’installation explore les thèmes de la mémoire, de l’espace et du temps, mettant en lumière l’importance historique du lieu. Elle constitue ainsi un mémorial acoustique évoquant l’histoire de la production sidérurgique, et rend hommage aux individus sans nombre dont le travail a alimenté l’âge industriel.

En activant les wagons abandonnés et en se servant de l’espace où ils sont arrimés dans l’usine sidérurgique de Völklingen, l’installation transforme l’environnement physique en une coulisse acoustique dynamique. Cette réimagination de l’espace invite les visiteurs à réfléchir sur le passé industriel du lieu tout en envisageant son présent comme un lieu de culture, d’histoire, d’art et de nature. Emeka Ogboh

John Akomfrah*, Four Nocturnes*, 2019

Le travail de John Akomfrah se distingue par l’usage d’images puissantes et captivantes sous-tendues par des paysages sonores d’une grande complexité. L’installation vidéo à trois canaux *Four Nocturnes* explore des thèmes tels que les migrations humaines alors que se multiplient les menaces écologiques pesant sur la planète. Comme son titre l’indique, le film trouve une logique plus profonde dans ses compositions dramatiques, menant — si l’on en suit la logique jusqu’au bout — de paysages désolés à une nuit sans fin. Paysages arides, tempêtes de sable et de poussière, sombres nuages, brume et systèmes d’échos sous-marins enchanteurs se rejoignent pour former un ensemble suggestif. L’ossature du film est son langage sonore : au gré d’ondes et d’intensités acoustiques, il donne vie et énergie à une étude complexe portant sur la perte, la mémoire et la transmission. Des séquences tournant en boucle d’eau qui coule, de vagues qui ondulent, de chants d’oiseaux et du barrissement d’un éléphant sont interrompues par un chant funèbre qui confine au sublime. *Four Nocturnes* devient ainsi un hymne sombre aux quatre éléments, le feu, l’eau, la terre et l’air, qui, déployant leur puissance destructrice, mettent en lumière la fragilité du climat.