

Les visites du Centre Pompidou

Des parcours d'aide à la visite des expositions et de la collection permanente.

Exposition « Paris noir »

« Paris noir. Circulations artistiques et luttes anticoloniales. 1950-2000 » retrace la présence et l'influence des artistes noirs en France, de la création de la revue *Présence africaine* à *Revue noire*. Elle met en lumière 150 artistes afro-descendants, de l'Afrique aux Amériques. Dans ce podcast, treize personnalités, artistes, archivistes, conférenciers, historiens et historiennes de l'art, prennent la parole, de même qu'Alicia Knock, commissaire de l'exposition.

Code couleurs :

En noir, les intervenants

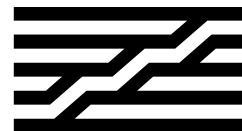
En bleu, Alicia Knock, commissaire de l'exposition

En vert, la voix narrative

En violet, les archives sonores

En rouge, les indications musicales





Transcription du podcast

Temps de lecture : 26 minutes

0 – Introduction

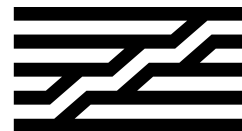
[Virgule sonore]

L'exposition « Paris Noir » retrace la présence de 150 artistes africains, africains-américains et caribéens à Paris dans la seconde moitié du 20^e siècle : de la création de la revue *Présence Africaine* en 1947 par Alioune Diop, autour du mouvement de la Négritude, qui est une librairie, une maison d'édition et un lieu de rassemblement pour les artistes et les intellectuels venus de ces différents mondes noirs, jusqu'à la création de la *Revue Noire* dans les années 1990. Cette exposition accompagne 50 ans de décolonisation à Paris, qui agit alors comme un laboratoire anticolonial panafricain et permet aux artistes de penser l'émancipation.

C'est une exposition qui permet à tous ces artistes de s'adosser à des luttes politiques, mais aussi de contribuer de manière décisive à la redéfinition des modernités et des postmodernités à Paris.

On a souvent raconté que les artistes quittaient Paris pour New York après la Seconde Guerre mondiale. Cette exposition nous montre une autre histoire qui vient en fait ouvrir cette odyssée du Paris - Monde autour d'axes géographiques qui avaient été ignorés jusqu'à maintenant par l'institution. Donc je dirais que ce Paris Noir, c'est aussi Paris - Fort-de-France, c'est Paris - Dakar, c'est Paris - Johannesburg, c'est Paris - Alger, c'est Paris - Port-au-Prince et c'est aussi une autre version de Paris - New York.

L'exposition montre Paris comme un espace relationnel, comme un espace de rencontre, mais aussi permet aux visiteurs de découvrir des lieux de Paris, des nouveaux repères de ce Paris Noir, des écoles, des cafés, des galeries que les artistes ont créées et dédiées à leurs activités.



1. Paris panafricain

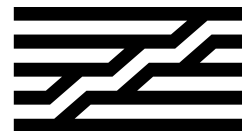
Cette grande salle introductive nous fait entrer dans le Paris panafricain et anticolonial de la fin des années 1940 et des années 1950, autour de la librairie Présence Africaine, qui est à l'origine du premier Congrès des artistes et écrivains noirs, souvent arrivés à Paris à la fin des années 1940, comme James Baldwin, Édouard Glissant et les intellectuels de la Négritude. Autour de cette librairie se forme une iconographie de la Négritude, à travers des artistes qui se sont rencontrés là, comme le Brésilien Wilson Tibério ou le Sud-Africain Gerard Sekoto.

On voit dans cette salle se côtoyer différents lieux du Paris Noir : la librairie Présence Africaine, mais aussi les cafés, lieux de rencontre et de débat. Et, bien sûr, les clubs de jazz, puisque la musique constitue un thème déterminant de l'exposition. On voit ainsi le peintre Beauford Delaney, parrain spirituel de James Baldwin, représenter aussi un groupe de jazz, avant de représenter James Baldwin lui-même dans un dialogue extraordinaire qui durera plusieurs décennies.

[Kévi Donat, conférencier et podcaster, a créé les balades « Paris noir ». Il revient sur la création de Présence africaine et sur un événement majeur organisé par cette librairie : le congrès international des écrivains et artistes noirs, en 1956]

Présence Africaine a donc été créée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1947, par Alioune Diop, une personnalité politique et culturelle sénégalaise qui est partie d'un constat. C'est que, à l'époque, depuis des années, au moins les années 1920-1930, il y a une présence africaine dans le Quartier Latin : principalement des étudiants, des boursiers qui viennent, à l'époque, de cet immense empire colonial, qui vont faire leurs classes à Paris. C'est un lieu de rencontre, qui se situe 25 bis rue des Écoles, à deux pas de la Sorbonne. C'est un endroit, qui a marqué l'histoire de la pensée intellectuelle noire au 20^e siècle, presque en toute discrétion.

Le Congrès de septembre 1956 à la Sorbonne, c'est un moment marquant. C'est Alioune Diop, le fondateur de Présence Africaine, qui en est à l'initiative. Dans un



contexte où la décolonisation approche, il invite les plus grands noms du moment à se retrouver en Sorbonne, pour parler du futur. Donc, on a des personnalités qui y participent et qui y assistent, comme Richard Wright, qui va mettre le feu aux poudres. On a aussi Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas, également Frantz Fanon, Abdoulaye Wade Cheikh Anta Diop... plein de personnalités hyper importantes pour le monde noir.

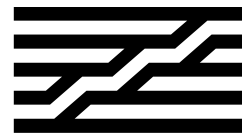
Et il y a une personnalité qui y a assisté que j'aime beaucoup, qui s'appelle James Baldwin, qui est un romancier mais aussi un journaliste américain. Il arrive à Paris en 1948, il n'a encore rien publié. Et ce que je trouve de très intéressant avec Baldwin, parmi tant d'autres choses, c'est qu'il ne fait pas une opposition trop facile entre : d'un côté les Américains qui seraient méchants et racistes, et de l'autre, les Français, qui seraient gentils et pas racistes. Et en fait, Baldwin, raconte assez que, lorsqu'il est en France, avant d'être perçu comme un Noir, il est perçu comme un Américain. Donc il ne va pas être traité comme des jeunes noirs venus d'Afrique, ou des Antilles, ou de la Guyane. Néanmoins, il dit aussi que c'est à Paris qu'il a trouvé un contexte, un environnement propice à créer. Il parle de l'espèce d'indifférence que manifestent les Parisiens à son égard, et c'est exactement ce dont il avait besoin pour pouvoir créer.

Il va passer neuf ans à Paris avant de rentrer aux États-Unis et dans les années 1960, il devient une des personnalités les plus écoutées sur la question des droits civiques aux États-Unis. Et puis, c'est aussi un amoureux de la France parce qu'il est revenu s'installer en France et il y est mort, à Saint-Paul-de-Vence, à côté de Nice, en 1987.

[Virgule sonore]

2. Édouard Glissant, le Tout-Monde

On pénètre ici dans une matrice circulaire dédiée à la représentation de l'Atlantique noir, cet océan qui a mis ensemble les mondes noirs, de l'Afrique jusqu'aux Amériques et qui prend la forme métaphorique, d'un disque, puisque ces mondes noirs aussi ont



fini par dialoguer à travers la musique.

La figure circulaire renvoie à l'idée d'un disque, mais c'est aussi une métaphore de l'espace caraïbe, tel que l'a pensé le poète et intellectuel Édouard Glissant, qui a formulé cette idée du « Tout-Monde » et de l'espace caraïbe comme un espace de traduction culturelle continue et qu'on peut aussi appliquer à l'idée-même de Paris, qui, pendant ces décennies importantes, d'un point de vue politique, permet aux artistes et aux intellectuels de se rencontrer, de débattre, d'échanger.

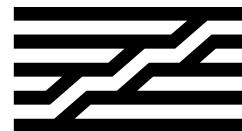
[Sylvie Séma-Glissant artiste, psychanalyste, directrice de l'institut du Tout-Monde, compagne d'Édouard Glissant depuis 1982.]

Édouard Glissant arrive à Paris depuis la Martinique en 1946 et voici ses premières impressions : « Paris est une île qui capte de partout et diffracte aussitôt. » Édouard disait lors d'une interview en 1957 : « C'est Christophe Colomb qui est parti et c'est moi qui suis revenu. Le voyage transatlantique s'est alors inversé pour faire relation nouvelle. »

Je crois que la place de l'art chez Édouard Glissant passe surtout par la relation très particulière qu'il avait avec ses amis artistes qui était une relation de fraternité. Dans cette exposition, il y a de nombreux artistes pour lesquels Édouard a écrit. Agustín Cardenas, qui était son frère cubain, Wifredo Lam, bien sûr, René Corail, Victor Anicet, de la Martinique et Sarah Maldoror. Je pense que c'est très important de lire Édouard Glissant en présence de tous ces autres imaginaires artistiques.

Pour moi, cet espace de l'exposition « Paris Noir » est finalement comme une sorte de calendrier aztèque où se rencontrent les temps, les espaces et donne la vision du monde tel qu'il est.

[Édouard Glissant, extrait de *La créolisation du monde*, film d'Yves Billy et de Mathieu Glissant.]



[Bruit de vagues]

Je n'aime pas les histoires qui sont faites pour donner de la puissance, ou pour signaler de la puissance, ou pour corroborer de la puissance. Je n'aime pas l'idée que celui qui dirige le monde a le droit de dire le monde. C'est ça l'Histoire, dans ce sens. Dire le monde, c'est entrer en contact réel, complet, avec le tremblement, le hèlement, l'échauffement, la douceur, la violence, l'éruption. C'est pour ça que la poésie est belle.

[Virgule sonore]

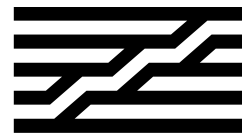
3. Paris comme école

« J'ai essayé, par exemple, de faire le tour des galeries. Et bien, je vous avouerai qu'un marchand sur trois n'a pas même voulu regarder mes toiles. Ils s'attendaient à me voir porter un pagne, un carquois et des flèches, mais non aimer Winslow Homer ou Seurat. » C'est ainsi que le peintre haïtien Roland Dorcély nous partage son expérience parisienne où il se forme auprès de Fernand Léger.

À la fin des années 1950, Paris est une véritable école pour les artistes. C'est à la fois la capitale de la grande histoire de l'art et la capitale des avant-gardes et de la modernité. On voit ainsi les artistes fréquenter le Louvre, comme Bob Thompson, qui passe une année à regarder Poussin au Louvre en 1961, ou Georges Coran, Martiniquais, qui revisite la grande tapisserie millefleurs du Moyen-Âge en y insufflant la poésie de Césaire et la nature tropicale de son île.

Les artistes, ainsi, formulent des œuvres radicalement modernes, inspirées de la grande histoire de l'art classique. On les voit redéfinir des sujets mythologiques, religieux et aussi réinventer la tradition du portrait, comme chez Iba N'Diaye, artiste qui a immensément admiré la grande tradition du portrait du 17^e siècle et notamment Vélasquez.

[Le critique d'art et curateur Franck Hermann Ekra, nous présente le parcours de



[l'artiste ivoirien Christian Lattier, et son œuvre *Le Christ*, réalisée en 1957\]](#)

Christian Lattier est un architecte et un sculpteur, originaire de Côte d'Ivoire, qui a remporté en 1966 le Grand Prix du Festival mondial des arts nègres de Dakar.

Il est rentré dans son pays après les indépendances, en pensant pouvoir y faire école. Et pour s'affranchir des codes et des idées reçues sur ce qu'est un artiste africain, il a développé une écriture qui lui est propre, qu'il a appelée « l'expression sculpturale ».

Il utilise la ficelle comme médium privilégié ; cette ficelle rappelant une tradition ésotérique de l'ouest de la Côte d'Ivoire : le pont de lianes. Les initiés filent les ponts de lianes pendant la nuit et au petit matin, on ne sait ni qui les a tissés, ni comment. *Le Christ* est une œuvre que Christian Lattier a produite à proximité d'Abidjan, à Bingerville. Il l'a placée dans une chapelle, en la peignant en noir pour contraster avec le mur blanc. Il y a eu un ravalement et le peintre en bâtiment a jugé bon d'y mettre une couche rouge. Lattier, furieux, mais avec son sens de l'humour, décide d'y ajouter des plumes pour que ce Christ ait l'air plus indien. Ce *Christ* est un Christ de douleur, mais c'est aussi un autoportrait.

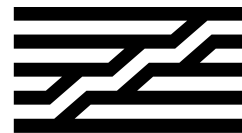
Chez Lattier, la plupart de ses œuvres sont liées soit à des univers religieux, mythologiques, soit des œuvres de critique sociale. Il y a aussi chez lui quelque chose de l'ordre de la dérision. Il travaille dans le dos des pouvoirs.

Il y a un élément biographique important chez Lattier. Il appartient à une famille qui était liée au Parti progressiste de Côte d'Ivoire, le parti adverse au Parti démocratique de Côte d'Ivoire, Rassemblement démocratique africain que présidait Félix Houphouët-Boigny, père de l'indépendance. Il y a donc ambiguïté et ambivalence chez Lattier dans la manière dont il appréhende ses œuvres.

[\[Virgule sonore\]](#)

4. Surréalismes afro-atlantiques

[À la fin des années 1940, l'artiste cubain Wifredo Lam rentre de Cuba, d'Haïti, de](#)



République dominicaine et de Martinique et développe un surréalisme afro-atlantique qui est inspiré par la poésie de Césaire et par une redéfinition d'un surréalisme comme une arme pour les décolonisations. On le voit notamment développer une iconographie autour du totem, ce triple bouclier totémique qu'on devine dans l'œuvre *Umbral* et qui va inspirer de nombreux autres artistes.

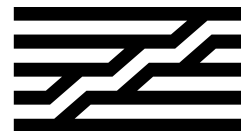
Cette iconographie à la fois politique et religieuse, inspirée de références afro-cubaines, se traduit dans le travail de l'artiste panafricain-éthiopien Skunder Boghossian, par exemple, qui développe dans ses peintures un totémisme fantomatique. Les expérimentations sculpturales d'Agustín Cárdenas, qui développe et décline le motif du totem, prennent aussi leur place dans cette réflexion.

[Eskil Lam, fils de l'artiste Wifredo Lam et co-auteur de son catalogue raisonné, évoque l'œuvre de son père, *Umbral*, présentée ici]

Mon père Wifredo est venu une première fois à Paris, à la fin de la guerre d'Espagne, dans les années 1930. Il fait la rencontre de Picasso, qui l'introduit dans le monde artistique parisien. Il fait la connaissance aussi d'André Breton. Et ensuite, advient la guerre et l'exode.

Mon père est obligé de partir via Marseille sur ce fameux bateau qui s'appelle le Capitaine-Paul-Lemerle, qui l'emmène aux Antilles. Et à ce moment-là, il fait la connaissance d'Aimé Césaire, une rencontre capitale. Et il va passer les années de guerre à Cuba, où il va faire de grandes créations, comme son tableau principal, considéré comme son chef-d'œuvre : *La Jungle*. Dès la fin de la guerre, en 1946, il rentre à Paris. Par la suite, il va faire beaucoup d'allers-retours entre Paris et La Havane et il revient de manière plus permanente à Paris au début des années 1950. Et là, il va se mettre à peindre tout une série de tableaux, dont fait partie *Umbral*, en rupture avec ce qu'il faisait avant.

Umbral va être un départ, puisque l'arrière-plan est plutôt monochrome. Il y a toujours



ces figures mystérieuses qui apparaissent. Et puis, il y a ces trois rhombes, trois doubles triangles, qui sont très caractéristiques de son œuvre à partir de ces années-là. On dirait presque qu'il y a un côté géométrique qui s'impose et des pointes presque agressives, alors qu'avant c'était plus en rondeur.

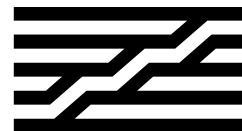
Je dis que c'est un départ, mais en même temps, cette œuvre reprend beaucoup des thématiques qu'il avait développées dans les années 1940 autour de la santeria. La santeria, c'est une sorte de syncrétisme vaudou des croyances africaines, du catholicisme, qui était particulièrement présent à Cuba. Et *Umbral*, veut dire « seuil ». C'est l'entrée d'une maison, mais ça peut être le passage entre deux mondes. Et il y a beaucoup de formes qui apparaissent dans ce tableau. Par exemple, des petites têtes rondes qui sont des Elegguás, qui sont des personnages de croisements qui, encore une fois, sont l'apanage de l'œuvre de mon père.

[Virgule sonore]

5. Le Saut dans l'abstraction

À la fin des années 1950 et surtout au cours des années 1960, plusieurs artistes, notamment américains, contribuent aux différentes tendances internationales de l'abstraction à Paris. Ed Clark, par exemple, marqué par le travail de Nicolas de Staël, produit alors des toiles très construites et bientôt monumentales. Plusieurs artistes travaillent, comme lui, la construction de l'image et l'affirmation d'une perspective, comme dans les collages abstraits de la pionnière haïtienne Luce Turnier, par exemple. Des sculpteurs américains, comme Richard Hunt et Harold Cousins, contribuent aussi à cette esthétique composite à travers la pratique de l'assemblage en fer.

D'autres artistes développent des abstractions gestuelles liées à la danse et à la musique, notamment le jazz, qu'on voit notamment dans les collages de Sam Middleton. Et des formes d'abstraction postimpressionnistes montrent aussi l'attachement des artistes à une figure comme Claude Monet. Ed Clark, par exemple,



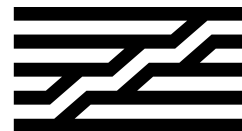
peint chez Joan Mitchell, à Vétheuil, en 1967, des peintures réalisées au moyen d'un balai. La volonté des artistes de capter cette sensation colorée se fait sentir dans les abstractions-lumières de Delaney également. James Baldwin, son parrain spirituel, écrit d'ailleurs sur l'importance de la lumière dans ces abstractions et aussi son pouvoir de rédemption.

[Jézabel Traube est la fille de l'artiste haïtienne Luce Turnier. Elle retrace pour nous la trajectoire de sa mère et la naissance de ses collages abstraits.]

Luce Turnier était la première femme peintre en Haïti, née en 1924. Elle a commencé à dessiner très tôt. Ensuite, elle a commencé à aller au centre d'art et là, elle a obtenu une bourse de la Rockefeller Foundation et elle est partie pour New-York en 1948 ou 1949. Et on lui a conseillé de venir en France parce qu'à l'époque, la France, c'était le pays des peintres. Elle a obtenu une reconduction de sa bourse et elle est arrivée en 1951 à Paris. Très vite, elle s'est inscrite à l'Académie de la Grande Chaumière. Et c'est à Paris qu'elle a rencontré mon père et qu'ensuite, elle a rencontré son mari, le père de ma sœur Léonora.

Pendant toutes ces années françaises, on s'était installé en banlieue où notre beau-père, Christian Lemesle, avait un petit pavillon. Elle avait son atelier au fond du jardin. C'était un ancien pigeonnier, assez délabré. Et c'est là qu'elle a commencé à faire ses collages. On était vraiment très, très pauvres. Elle avait eu, entre autres, un job au CNRS où elle était vaguement secrétaire. Je crois que ce n'était pas une très bonne secrétaire, mais elle s'était beaucoup intéressée aux papiers encrés : les déchets des machines à ronéotyper. Il n'y avait pas de photocopieuse à l'époque et elle était fascinée par tous ces accidents d'encrage des papiers et elle les ramassait par terre.

Et elle a commencé comme ça, à vouloir faire des compositions en découpant ses papiers. Et donc, dans son pigeonnier délabré, elle avait installé une grande plaque d'Isorel mousse contre un mur. Et là, avec ses ciseaux et ses bouts de papier qu'elle rapportait du CNRS, elle découpait ses bouts de papier et elle les piquait avec des centaines de petites épingles. C'est pour ça qu'il y a tellement de collages où on voit



encore des traces de piqûres des petites épingles.

À la fin, elle avait rapporté de vieilles machines à ronéotyper que le bureau allait jeter. Elle les avait rapportées à la maison et elle encrait elle-même ses papiers avec des encres vertes, noires, bleues ou rouges. Et elle a adoré cette période de collages abstraits, elle se lançait dans l'abstraction.

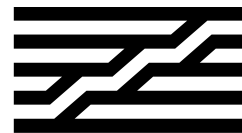
Quand on venait d'arriver en France, après 1960, elle avait rapporté très peu de choses d'Haïti et des États-Unis. On était partis à toute vitesse en 36 h à cause de Duvalier, de Papa Doc, le dictateur, qui devenait très dangereux pour notre famille. Et on arrivait avec rien en France. Mais je me souviens, toute petite, j'ai toujours vu un livre d'art. C'était des tableaux de Ben Johnson, ce peintre américain abstrait. C'était le seul truc qu'elle avait rapporté des États-Unis. Mais en France, bon, tout s'est déclenché, quoi. Elle a foncé.

[Virgule sonore]

6. Paris Dakar Lagos

Dans les années 1960, des indépendances ont lieu sur le continent africain et prennent la forme d'une union panafricaine entre plusieurs pays, que la culture vient faire rayonner, notamment à Dakar où Léopold Sédar Senghor organise en 1966, dix ans après le Congrès des artistes et écrivains noirs à Paris, le Festival mondial des arts nègres, à l'occasion duquel il lance l'École des Arts de Dakar. De nombreux artistes qui étaient passés à Paris se retrouvent alors à Dakar, comme le Brésilien Wilson Tibério ou les artistes nigériens Hueso Egonu et Demas Nwoko. On peut aussi citer le sculpteur ivoirien Christian Lattier et le cinéaste Sembène Ousmane, qui remportent tous deux les prix dans le cadre du festival, après un passage parisien important.

Le Sénégal devient un point de ralliement pour l'Afrique de l'Ouest, mais aussi le Nigeria, en particulier la ville de Lagos, où le peintre américain Bill Hudson passe du temps. Il travaille alors au Musée de Lagos et il retrouve au Nigeria le cinéaste Ola



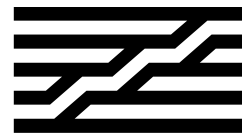
Balogun qu'il avait filmé à Paris dans le film *Alpha*, qu'on voit également ici. La ville nigériane d'Ibadan doit aussi être mentionnée, puisqu'on voit se mettre en place le Mbari Club, un collectif culturel dont le concept est né dans la capitale française et qui développe alors une esthétique radicale d'émancipation, relayée par la revue *Black Orpheus*.

[Florence Alexis, fille de l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis, est curatrice, archiviste et historienne. Elle évoque le parcours de l'artiste sénégalais Iba N'Diaye, et son œuvre *Tabaski*.]

Iba N'Diaye est né au Sénégal au début du 20^e siècle, dans une famille mélangée, à la fois catholique par sa mère et musulman par son père. Il est venu en France, il a étudié l'architecture et les Beaux-Arts. Il est devenu l'élève d'Ossip Zadkine et c'est Zadkine qui lui a fait découvrir la statuaire africaine. Il a une manière d'aborder la forme comme un sculpteur, parce que Zadkine lui avait appris que quand on veut reproduire un personnage ou un objet ou un animal, il faut être à l'intérieur de l'objet. Et en fait, quand on regarde les dessins d'Iba N'Diaye, on se rend compte qu'il les représente en creux mais que visuellement ça devient du relief. Simplement, l'Africain devient son alphabet.

Il va créer, à la demande de Senghor, au moment de l'indépendance du Sénégal, l'École des Beaux-Arts de Dakar, la première école d'art sur le continent africain, et quand il va concevoir ses enseignements, il va les baser à la fois sur une chronologie de l'art africain, mais aussi toute l'histoire de l'art du monde. On est en 1961-1962, le Sénégal sort à peine de la période coloniale et les mentalités sont encore héritées de la période coloniale. Donc, avec un regard infériorisant sur ce que les Africains peuvent produire.

La Tabaski au Sénégal, c'est la fin du Ramadan, en fait. Tous ensemble, les familles se réunissent après avoir sacrifié le mouton. Ce qui va intéresser Iba N'Diaye dans la notion de sacrifice, c'est l'idée que la période dont je viens de parler, où il se confronte



à un camp adverse : il se rend compte, là, que, politiquement, il a été sacrifié. Et donc, Iba N'Diaye va devoir rentrer en France à la fin des années 1960, parce qu'il a considéré qu'il n'avait plus les moyens de mener le projet, à la fois pédagogique et artistique, qu'il défendait.

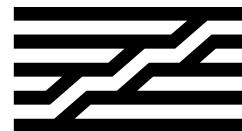
En fait, ce qui est intéressant dans l'exposition de Paris Noir, c'est que Paris Noir va s'attacher à un territoire virtuel mais immense, qui est une géographie que certains chercheurs définissent comme un espace atlantique, on parle d'Atlantique noir, où les cultures africaines vont essaimer à partir des découvertes. Avec les Portugais qui inventent le système esclavagiste et qui commencent à transporter des Africains en Europe puis dans les Antilles, les îles de la Caraïbe, mais aussi l'Amérique centrale, l'Amérique du Sud et évidemment, l'Amérique du Nord. Vous avez partout des cultures africaines qui ont été transplantées par la force de la déportation, mais qui ont fait souche et qui ont de nouveau produit des fruits artistiques qu'on retrouve dans le travail de gens comme Iba N'Diaye.

Je pense que si Paris, si la France, avait su accueillir ces artistes, acquérir leurs œuvres, les montrer, les exposer comme leur qualité artistique, leur qualité de création le méritaient, je pense que Paris serait toujours une place artistique de première grandeur. Alors qu'aujourd'hui, beaucoup de cette puissance a migré vers Londres, vers New York, etc. Mais je pense que c'est très lié à la difficulté que la France a eue à recevoir ces artistes et à les respecter selon le niveau artistique et culturel dans lequel ils s'exprimaient.

[Virgule sonore]

7. Solidarités révolutionnaires à Paris

Dans les années 1960, Paris fonctionne comme un carrefour révolutionnaire d'intersection des luttes allant de la lutte pour les droits civiques, conduisant naturellement à Mai 68, au mouvement de solidarité autour de l'Algérie. Dans



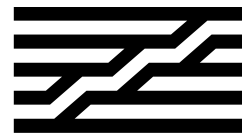
l'exposition, on se rend compte que Mai 68 se fait aussi l'écho des mouvements indépendantistes antillais. Les événements de Mai surviennent en effet un an après les émeutes indépendantistes de mai 1967 en Guadeloupe, et on voit par exemple, ici, l'artiste martiniquais René Corail, représenter dans son œuvre *Le Souci*, son incarcération à Fresnes à cause de ses idées indépendantistes.

L'intellectuel américain James Baldwin avait vite identifié que le Noir aux États-Unis, c'est l'Algérien en France. Et on voit les solidarités noires autour de l'Algérie culminer lors du Festival panafricain d'Alger en 1969, où se sont réfugiés beaucoup d'artistes et d'intellectuels parisiens comme le psychiatre Frantz Fanon ou encore la cinéaste Sarah Maldoror, qui s'est ralliée, par son compagnon, le poète et militant angolais Mario de Andrade, aux luttes pour l'indépendance des pays lusophones.

[Anouchka de Andrade, fille de la pionnière du cinéma africain Sarah Maldoror, et de Mario de Andrade, écrivain et cofondateur du mouvement pour la libération de l'Angola.]

Sarah Maldoror est arrivée à Paris, je pense, en 1954. Elle arrive du sud de la France où elle est née, dans le Gers, seule, orpheline, et elle découvre l'effervescence intellectuelle parisienne. Et c'est là qu'elle va, à travers la librairie Présence africaine, se créer une famille. Elle va côtoyer des écrivains, des poètes, des intellectuels qui lui ressemblent et elle va construire son identité. Dans cet élan de création d'identité, la première chose qu'elle fait, c'est qu'elle va se choisir un nom, évidemment, en hommage aux *Chants de Maldoror*, de Lautréamont. Ça dit son admiration pour la poésie et aussi son appétence farouche pour la liberté, en disant : "eh bien moi, je fais un pied de nez à ces esclavagistes qui, pendant des années, des siècles, nommaient leur marchandise humaine". Elle, elle décide qu'elle sera Sarah Maldoror.

Quand elle arrive à Paris, elle décide de faire du théâtre et va donc s'inscrire à l'école de la rue Blanche. Et là, c'est une grande déception, parce qu'elle est noire. Et donc, tous les rôles qu'on lui propose, ce ne sont que des rôles de soubrette, de servante, et elle n'a absolument pas accès aux rôles qu'elle s'imaginait. Dans cette école, elle va



rencontrer trois autres personnes comme elle : Toto Bissainthe, qui est devenue une grande chanteuse haïtienne, Timité Bassori, cinéaste qui est toujours en vie, ivoirien, et Sama Baba Kram, du Sénégal. Et ensemble, ils décident de créer la première compagnie de théâtre noire à Paris.

Cette compagnie va s'appeler Les Griots – « Griot » étant le troubadour, celui qui raconte – et qui va donc servir leur objectif, qui est triple :

1. Faire dire et faire connaître des auteurs noirs.
2. Avoir accès à des rôles qui leur étaient totalement interdits.
3. Créer une école de formation pour les acteurs noirs. Parce qu'elle disait : "on n'avait pas l'occasion de se produire et de s'essayer sur scène".

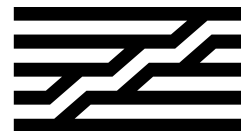
Alors, cette première compagnie, c'était assez chaotique. Ils font surtout beaucoup de lectures. Ils vont se produire dans des universités, dans des petites salles, en disant des pièces de Césaire. Mais, leur première pièce a été *Huis-Clos* de Jean-Paul Sartre. Évidemment, ils ont pensé faire des affiches et c'est à Wifredo Lam qu'ils ont demandé de créer cette première affiche.

Puis, Sarah a l'idée de mettre en scène la pièce de Jean Genet, *Les Nègres*. Et avec un culot qui la caractérise, elle lui écrit en lui disant : « Nous sommes une jeune compagnie, nous voudrions mettre en scène votre pièce et j'espère que vous n'avez pas l'intention de la donner à des blancs ! ». Donc, Jean Genet répond positivement et c'est comme ça que cette pièce va être présentée au Théâtre de Lutèce. Et de cette mise en scène, vous pouvez retrouver une interview que Sarah a donnée dans le journal France-Observateur en 1959 à Marguerite Duras. Et c'est une interview très, très drôle, qui s'appelle simplement : « La Reine des Nègres parle aux Blancs ».

[Virgule sonore]

8. Jazz – Free Jazz

Les figures du jazz et son versant révolutionnaire, le free jazz, qui favorise encore plus



l'idée d'improvisation, deviennent le moyen pour nombre d'artistes de produire des formes esthétiques mais aussi politiques, qui traversent les géographies. On voit ainsi Gerard Sekoto, Sud-africain, honorer dans sa série des *Têtes bleues* la figure de Miriam Makeba, ou l'artiste sénégalais Iba N'Diaye, qui célèbre ici dans la chanteuse de blues la figure de Bessie Smith, le Cubain Guido Llinás honorer Louis Armstrong et on voit aussi le Martiniquais Henri Guédon rendre hommage à Charlie Parker. C'est vraiment une symphonie transnationale qui se joue ici autour du jazz.

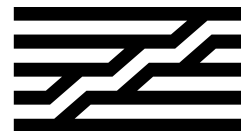
[L'artiste et poète surréaliste Ted Joans décline sa *Jazz poetry*, dans cet extrait d'une performance au Centre Pompidou en 1980, *Jazz is my Religion*.]

[sur fond de musique jazz en live]

JAZZ is my religion and it alone do I dig the jazz
clubs are my houses of worship and sometimes the concert halls

but some
holy places are too commercial (like churches) so I
don't dig the
sermons there I buy jazz sides to dig in solitude Like
man/Harlem,
Harlem U.S.A. used to be a jazz heaven where most of
the jazz
sermons were preached but now-a-days due to chacha
cha and
rotten rock 'n'roll alotta good jazzmen have sold their
souls but jazz
is still my religion because I know and feel the message
it brings
like reverend Dizzy Gillespie/Brother Bird and
Basie/Uncle
Armstrong/Minister Monk/ Deacon Miles Davis/ Rector
Rollins/
Priest Ellington/ His funkness Horace Silver/ and the great
Pope
John, John COLTRANE and Cecil Taylor They
Preach A Sermon
That Always Swings!!

Yeah jazz is MY religion Jazz
is my story
it was my mom's and pop's and their moms and pops
from the days of Buddy Bolton who swung them blues to Charlie
Parker and



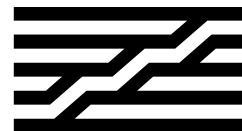
Ornette Coleman's extension of Bebop Yeah jazz is my
religion
Jazz is unique musical religion the sermons spread
happiness and
joy to be able to dig and swing inside what a
wonderful feeling

jazz is/YEAH BOY!! JAZZ is my religion and dig this:
it wasn't for
us to choose because they created it for a damn good
reason as a
weapon to battle our blues!JAZZ is my religion and its
international all the way JAZZ is just an Afroamerican
music
and like us its here to stay So remember that JAZZ is
my religion
but it can be your religion too but JAZZ is a truth that is
always
black and blue Hallelujah I love JAZZ so Hallelujah I
dig JAZZ so
Yeah JAZZ IS MY RELIGION.....

9. Retours vers l'Afrique

À partir des années 1970, le regard de nombreux artistes, antillais notamment, forment plusieurs mouvements artistiques nourrissant l'idée d'un retour vers l'Afrique. C'est le cas de l'école Negro Caraïbe qui naît au milieu des années 1970 à Abidjan, depuis Fort-de-France, puis Paris et Nice, à l'initiative des artistes martiniquais Serge Hélénon et Louis Laouchez. Professeurs alors à l'École des Beaux-Arts d'Abidjan, ils encouragent leurs étudiants ivoiriens à former un mouvement artistique bientôt appelé Vohou-Vohou en langue Gouro qui signifie « n'importe quoi » et qui se prolonge à Paris, dans l'atelier de Jacques Yankel, que fréquentent des artistes comme Kra N'Guessan ou Yacouba Touré. Un autre collectif martiniquais, le groupe Fwomajé, trouve son impulsion théorique à Paris, où l'un des membres du collectif, René Louise, écrit son *Manifeste du marronnage*. De retour en Martinique, le groupe revendique d'emblée des racines africaines, notamment sous forme de la survivance de certaines écritures symboliques qu'ils insufflent dans leurs toiles.

[Kra N'Guessan, artiste ivoirien et cofondateur du mouvement Vohou-Vohou, nous



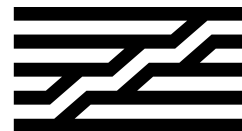
parle de sa peinture *Blôlo*, réalisée en 1981]

Je suis resté de 1972 à 1977 à l'École des Beaux-Arts d'Abidjan et en 1977, j'ai été boursier de l'État ivoirien pour poursuivre mes études à l'École des Beaux-Arts de Paris. J'ai réalisé *Blôlo* sur une toile qui me rappelle Paris : c'est une bâche pour les abris des terrasses de cafés. Alors, j'ai pris la toile, mais je l'ai peinte à Dabou. En tant qu'étudiant boursier, on avait tous 500 kilos de bagages payés en frêt de bateau par l'État ivoirien. On pouvait remplir notre container avec ce qu'on voulait. Je suis allé chez moi avec le tableau que j'ai peint à l'atelier Yankel et surtout des objets que j'ai ramassés dans la rue. Et entre autres, il y avait cette belle toile.

Blôlo, signifie « l'au-delà ». J'enduisais ma toile entièrement de sable et c'est sur ce sable que j'ai fait le dessin. Le sable compte pour moi comme objet qui représente la vie : c'est le côté éphémère de l'homme qui deviendra poussière, et la terre reste, c'est quelque chose d'éternel.

Ma technique de travail, figurez-vous que c'est la mise en valeur des objets rejetés par la société. Le Vohou-Vohou, c'était une manière de travailler. Les étudiants qui n'étaient pas très fortunés n'avaient pas les moyens de se fournir dans les magasins de matériaux d'art. Il fallait donc élargir notre champ d'investigation pour trouver d'autres matériaux. Donc, certains étudiants se sont dit : au lieu des toiles qui coûtent cher, on va peindre sur des écorces, sur des morceaux de bois, des planches qu'on a jetées. Et ce système de travail leur a valu des moqueries de la part des étudiants en architecture.

Nous, dans notre atelier, on avait plutôt des marteaux et des maillets pour écraser les cailloux, pour en faire de la poudre. Et ça faisait un tel tintamarre, qu'un étudiant d'architecture, un jour, a fait irruption dans notre atelier pour nous engueuler. Finalement, ces étudiants, en sortant, ils ont dit un mot, un terme qui veut dire n'importe quoi, placé n'importe où : Vohou-vohou. Vous faites du Vohou, vous êtes des Vohous. Et cela nous a mis en colère.



C'est ainsi que, quand on a terminé l'école en 1981-1984, on s'est réunis, à trois, on s'est dit : tout le monde se moque de nous quand on fait une exposition. Alors qu'est-ce qu'on pourrait faire pour nous faire valoir ? On s'est dit : pourquoi ne pas choisir le nom qui nous mettrait en colère ? On a bien réfléchi et on a dit, pourquoi pas. Finalement, on en est venus à se dire bonjour en se disant Vohou !

[Virgule sonore]

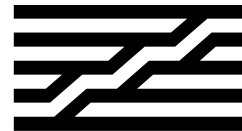
10. Nouvelles abstractions

Les années 1980 voient une nouvelle génération d'artistes femmes africaines-américaines arriver à Paris en bénéficiant de bourses. Elles développent alors des formes monumentales d'abstraction. C'est le cas de Mildred Thompson, poétesse, musicienne, éditrice, sculptrice, mais aussi peintre, qui fait véritablement renaître la lumière dans sa série démarrée à Paris : *Rebirth of Light*. Abstraction, figuration, relecture, critique se mélangent dans leurs pratiques et on le voit par exemple dans l'autoportrait monumental aux bras ouverts de Mary Lovelace O'Neal.

Plusieurs artistes antillais produisent également de leur côté des abstractions conceptuelles, souvent en noir et blanc, revendiquant une forme d'opacité et cherchant les frontières des mondes matériel et immatériel. On voit ainsi s'écrire une forme d'esthétique de la trace, travaillée par l'exil et les fruits de la mémoire, pour reprendre le titre de la sculpture d'Agustín Cárdenas. Et on le voit aussi dans les peintures suspendues entre terre et ciel de l'artiste dominicain Vicente Pimentel, qui travaille notamment l'indigo, matériau qui a une histoire politique, mais qui a aussi, ici, une forte dimension cosmique.

[Frantz Absalon, artiste, nous parle de ses sculptures sans titre, réalisées au début des années 1990.]

Je suis artiste depuis de nombreuses années et j'ai commencé à travailler après des



études d'ingénieur. Je ne me suis jamais servi de ce diplôme, sachant pertinemment que si je commençais à m'en servir, ma voix artistique serait perdue. Et à partir de là, jusqu'en 1989, j'ai été entre mes activités artistiques et de quoi manger, dit-on. Après, j'ai commencé à m'ouvrir à tout ce qui se passait, tous les musées. Pour moi, c'était une autre vie, la vraie vie.

À l'époque, je peignais et la sculpture est venue de façon assez étonnante : suite à une sciatique. Je descendais régulièrement dans la rue où il y avait des travaux. Qui dit travaux, dit bastaings, et j'ai commencé à collectionner des bastaings. J'ai eu le sentiment que ça me libérait de ma douleur, de creuser dans le bois.

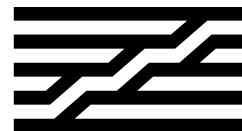
La sculpture qui est concave, je la creuse, je la creuse et puis je finis par poncer le creux, en mettant de la cire noire. Elle est restée pratiquement telle quelle, avec des bords qui sont plus ou moins sablonneux. Donc, colle, cire et aussi encre de Chine. Parce que, quand on passe cette espèce de cire, même si elle est foncée, elle n'est pas tout à fait noire. Mais en mettant l'encre de Chine dessous, on peut, effectivement, avoir ce résultat.

Tous ces bois que j'ai ramassés, assez souvent, ils ne faisaient pas plus de deux mètres. Et on pouvait vraiment se projeter dans ce matériau toujours vertical et qui peut se rapprocher de la présence humaine, qui est directement confrontée aux forêts, les arbres, peut-être la dignité et toute une histoire de l'Homme, au fond. Parce que l'Homme, vient de la forêt, pas des villes.

[Virgule sonore]

11. Affirmations de soi

À partir des années 1970, des formes directes d'affirmation de soi se déploient dans les œuvres des artistes. Le Martiniquais Henri Guédon utilise ses peintures à la fois pour dénoncer les crimes racistes, comme dans sa peinture *KKK*, et pour affirmer les



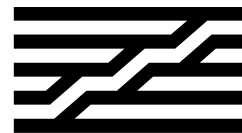
corps noirs en action, comme chez les footballeurs qu'il représente dans son œuvre *À la décatché*. La photographe, mannequin et danseuse américaine Ming Smith s'auto-performe avec énergie dans la peau de Joséphine Baker et ses représentations affirmatives se multiplient, faisant monter en puissance l'autorité du corps noir, alors que Paris voit dans un même temps les premières manifestations antiracistes et que l'activisme anti-Apartheid bat aussi son plein. On le voit notamment dans la manifestation spectaculaire qui a lieu en 1986 et qui vient occuper la piazza du Centre Pompidou, qui est alors utilisée comme une place publique de contestation.

[L'artiste française Diagne Chanel revient sur son tableau *Le Garçon de Venise*, peint en 1976.]

J'ai commencé la peinture très tôt, j'ai d'abord fait les Arts appliqués rue Dupetit-Thouars et ensuite, je suis rentrée aux Arts Déco, rue d'Ulm. C'est là que la véritable aventure de la peinture a commencé. À l'époque ce n'était pas très contemporain, puisque, en 1976, peindre, c'était considéré comme quelque chose de complètement obsolète.

Le Garçon de Venise, est une toile extrêmement importante pour moi. Mon inspiration a toujours été la Renaissance italienne et j'ai été aussi tout de suite « obsédée » par la cité idéale et la représentation de ces perspectives très exigeantes, très esthétiques, avec ces sols au carrelage magnifique. Ça représente l'Occident. C'est profondément occidental, puisque c'est ma culture. Et la deuxième inspiration, c'est la peinture 17^e siècle. Il y a autre chose aussi, pour moi, qui était très important, c'était la représentation du personnage en pied, ces toiles où le personnage occupe tout l'espace, et c'est le cas du *Garçon de Venise*.

Mais, dans cette perspective et cette culture très classique occidentale, j'ai voulu poser un personnage qui, lui, ne l'était pas. J'ai peint un étudiant africain qui était là, aux Arts Déco et, à l'époque, c'est quelque chose qui passait très mal. D'abord, on m'a dit que c'était de la folie de peindre des Noirs, que jamais je pourrais vendre des



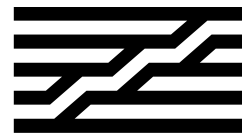
peintures en peignant des noirs. Moi, ça me semblait très important, parce que métisse, née à Paris, ayant très peu de liens avec l'origine de mon père qui était sénégalais, j'ai toujours trouvé que la représentation des Métis et des Noirs était quelque chose qui n'existait pas, ni dans les films, ni dans les peintures, ni dans la littérature finalement. Je trouvais et je trouve toujours qu'il y a vraiment une force plastique dans cette peinture qui est comme une espèce de coup de poing artistique et, en même temps, c'est un plaidoyer, véritablement, pour la peinture. Ce personnage semblait interroger le spectateur. Et la question est : existe-t-il une place pour le fils de l'homme noir sur l'échiquier occidental ? Cette phrase, je peux la développer aussi en ce qui concerne le monde africain : existe-t-il une place pour le fils de l'homme noir, de la femme blanche sur l'échiquier africain et, finalement, l'échiquier international ?

En 2022, Diagne Chanel publie un livre sur la question de l'invisibilité des Métis en Europe et en Afrique. Le titre du livre : *Est-ce que ton pipi est noir ?*, est tiré d'une remarque qu'elle a reçue, enfant, d'une camarade de classe.

[Virgule sonore]

12. Rites et mémoires de l'esclavage

Les années 1980 à Paris célèbrent le métissage et une idée de vivre ensemble qui permet aux artistes de développer des iconographies engagées autour de l'histoire de l'esclavage et surtout du marronnage, dérivé de l'expérience des Marrons, ces esclaves fugitifs et figures historiques de résistance que plusieurs artistes représentent ici, comme le Dominicain José Castillo et la cinéaste martiniquaise Euzhan Palcy dans son fameux film *Rue Cases-nègres*. Cette historiographie culmine à travers les manifestations organisées autour du bicentenaire de la Révolution française en 1989, qui voit célébrer d'autres manifestations, des épisodes de résistance anticoloniale, la révolution haïtienne, par exemple. Et c'est le cas notamment de l'exposition « Révolutions sous les tropiques » au Musée d'Art d'Afrique et d'Océanie, à laquelle prend part l'artiste sénégalais Fodé Camara, qui est présenté ici avec une œuvre réalisée pour l'occasion.



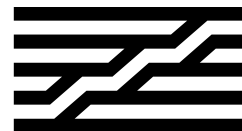
[L'artiste franco-haïtienne Élodie Barthélemy nous parle de son œuvre *Hommage aux Ancêtres marrons*, de 1994.]

Mon travail va voir du côté de l'histoire d'Haïti et de la France, de la transmission, de la réparation des personnes esclavagisées, de la quête d'émancipation et de la liberté.

Hommage aux ancêtres marrons est une sculpture composée de trois chevelures brunes en laine brute, présentées à la verticale sur des triangles en métal, sortes de flèches fixées sur des pics de bois brut. Trois chevelures pour trois âges de la vie : la vigueur explosive de la jeunesse, la force déterminée de l'âge adulte, la sagesse de l'expérience du grand âge. Elles sont à ma taille, un peu plus hautes, jeunes, un peu plus tassées avec les années. J'ai conçu cette sculpture il y a 30 ans.

J'ai été invitée à Aussillon, dans le Tarn, par l'association Hors Champ. Aussillon était la capitale de la laine au 19^e siècle. Je peignais, à l'époque, des représentations de la figure du double qui me constituait. Je suis de double culture : française par mon père, haïtienne par ma mère. Mes tableaux représentaient des chevelures bicéphales. À Aussillon, j'ai voulu travailler avec les matériaux disponibles sur place, le cuir et la laine. En prenant dans les mains la laine brute, c'est la texture de mes propres cheveux que j'ai touchée. J'ai alors coiffé cette laine et ce sont les chevelures d'ancêtres qui sont apparues, des hommes et des femmes qui ont fui les plantations, où ils étaient asservis comme esclaves, pour se réfugier dans les mornes, dans les montagnes inaccessibles aux chiens des colons, pour vivre libres. Ce sont eux que l'on nomme les Marrons. En les coiffant, je rendais hommage à leur courage, à la force de la culture africaine inscrite au plus profond d'eux-mêmes.

Ma mère, Mimi Barthélemy, était conteuse et chanteuse. Elle avait un culte des ancêtres. Elle chérissait son ancêtre, Armand des Platons. C'était un commandeur des esclaves de la plantation qui s'était rebellé contre son maître Bérault, pour rejoindre d'autres combattants. Ensemble, ils ont obtenu la liberté des esclaves du sud de l'île.



[Virgule sonore]

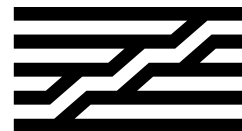
13. Synchrétismes parisiens

Les années 1990 permettent à une génération d'artistes afro-descendants nés en France de développer des œuvres picturales travaillées par des références issues de plusieurs systèmes culturels et également influencés par la démocratisation des formes et l'émergence, par exemple, de l'art urbain ou du graffiti dans la capitale. La sobriété chromatique domine dans leurs toiles travaillées par des effets de matière très subtils et des formes d'écriture souvent codées. C'est le cas de la peinture *Divination* de Ouattara Watts où une écriture du sacré se déploie discrètement et mystérieusement ou dans les signes trans-américains de l'artiste guyanaise Nathalie Leroy Fiévée, qui mêle symbolique guyanaise et amérindienne, qui se fondent dans une mythologie extrêmement personnelle et féminine.

[Franck Hermann Ekra, critique d'art et curateur, évoque les influences multiples de l'artiste ivoirien Ouattara Watts, et son tableau *Divination*, exposé ici.]

Watts étudie aux Beaux-Arts. Il rencontre Jean-Michel Basquiat à Paris, qui l'entraîne à New York. Mais on rattache la trajectoire de Ouattara Watts à celle de Jean-Michel Basquiat un peu abusivement. Il crée ses mythologies intimes à partir d'une approche chamanique qui mobilise tout à la fois la Guématria d'inspiration hébraïque, des signes amérindiens, la symbolique du Kanaga du pays Dogon, des symboles de la vallée nilotique, des Orishas, des esprits du Vodoun du delta du Niger. Donc, une pluralité de motifs puisés dans des univers pluriels, avec un dialogue avec Mark Rothko, avec Keith Haring, avec Miquel Barcelo, avec Hervé Télémaque ou Peter Klasen.

Il commence à être actif dans les années 1980. Il a la mémoire et la connaissance du tournant des années 1970, plus conceptuelles, et il choisit la peinture à un moment où ce médium n'est pas en vogue. Et ce sont ces années de formation où il s'insère dans ce milieu parisien, qui est un peu méfiant à l'égard des artistes d'Afrique, qu'on



enferme presque systématiquement dans une case, qu'on assigne à résidence, alors que lui se considère comme un artiste transafricain, c'est-à-dire un artiste qui se déploie et qui est poreux à tous les vents du monde.

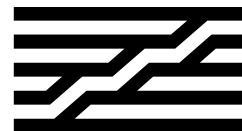
La question de la divination est une question importante pour lui, parce que l'univers, donc les cosmogonies, ont une forte importance. La lecture des astres et la géomancie, donc la possibilité d'interpréter la destinée, est importante. Donc, il y a ça chez lui, mais pas uniquement. À Paris, il est condisciple d'artistes du mouvement Vohou-Vohou, mouvement tourné vers la matière, et c'est la complexité de son travail qui est intéressante. Il découvre aussi dans ces années parisiennes la culture des peintres. Pour lui, la peinture, c'est une œuvre intellectuelle et pas seulement émotionnelle.

Son œuvre est une œuvre d'assemblage. Il vient de cette région septentrionale de la Côte d'Ivoire où la terre est utilisée comme matériau architectural. Donc, les matériaux qu'il utilise peuvent être assimilés à des suturassions, à une manière de coudre, de faire tenir ensemble des éléments divers. Il y a ce dialogue, aussi, avec le volumétrique, avec la sculpture.

[Virgule sonore]

14. Les nouveaux lieux du Paris Noir

À la suite de cette effervescence des années 1980 à Paris, les années 1990 voient les collectifs et des lieux auto-organisés du Paris noir se multiplier, alors que l'action institutionnelle, elle, s'appauvrit. Les artistes, souvent théoriciens, se font ambassadeurs culturels. C'est le cas, par exemple, de Raymond Saunders qui organise au Palais du Luxembourg en 1994 une importante conférence et une double exposition qui s'appelle « Paris Connexions » à San Francisco. L'association Wifredo Lam et un lieu comme le Monde de l'Art, par exemple, produisent alors des manifestes tiers-mondistes et internationalistes qui accueillent des artistes de toutes les nationalités, en particulier antillais et africains, mais aussi venus des pays de l'Est.



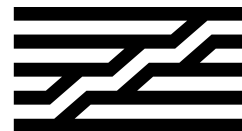
Alors que, à ce moment-là, se développent aussi des squats artistiques comme l'Hôpital Éphémère ou les Frigos de Paris qui voient les artistes emprunter des formes pluridisciplinaires liées à l'émergence du Reggae, du Hip-Hop et du graffiti à Paris, souvent dans un dialogue encore vivant entre Paris et New York. Les associations comme la galerie Black New Arts ou Afrique en Création et, bien sûr, Revue Noire proposent aussi des manifestations d'anthologie à Paris, dédiées au monde noir et qui se déploient ensuite entre la France et l'Afrique.

[Le photographe et écrivain haïtien Henry Roy présente le contexte de *Regards noirs*, une série de photographies réalisée en 1996.]

Je suis né à Port-au-Prince au début des années 1960 et ma famille a dû quitter très tôt le pays pour des raisons politiques. Donc, nous sommes arrivés en France, d'abord dans le Midi, puis on a habité en banlieue, puis à Paris. Vers l'âge de 14 ans, j'ai intégré le collège Henri IV, un lycée d'élite, qui a un petit peu dévié ma trajectoire, puisque j'ai rencontré la bourgeoisie du 5^e arrondissement et c'est là que j'ai été mis en contact avec l'art. Et j'ai décidé de devenir photographe. J'étais très jeune, j'avais 18 ans. J'ai appris la photographie à Paris avec un monsieur qui s'appelle Henri Coste.

Je me suis rendu compte qu'au début des années 1990, il devait y avoir peut-être deux ou trois photographes afro-descendants en France, dont j'étais. Les Noirs étaient très peu représentés à la télévision, dans les magazines. C'est là que l'idée m'est venue de faire un livre sur les personnalités noires de France. Donc, je me suis lancé. Ça m'a pris trois ans et demi pour faire ce livre, que j'ai appelé *Regards Noirs*. Donc, j'ai contacté des gens qui avaient une certaine notoriété, en me disant que ça allait porter le projet, des gens des milieux de la musique, du cinéma, de la littérature, mais aussi des sciences.

Mon but était de montrer une image de ce que sont les afro-descendants français. Dans l'exposition, on peut voir une sélection de 25 images, agencées à la façon d'un damier. Il y a un jeu de contraste, entre les fonds noirs, les fonds gris, les fonds



blancs. Ça crée quelque chose d'assez rythmé et d'assez foisonnant.

Ce sont des gens qui sont très différents, d'origines très différentes, qui ont tous en commun d'être afro-descendants. Leurs couleurs de peau diffèrent. C'est très important, cette notion de contraste, parce que moi, je n'ai pas recherché une quelconque unité. J'ai posé à chacun une question : « qu'est-ce que signifie pour vous le fait d'être Noir ? » Certains m'ont répondu de façon assez négative, en disant : « pour moi, ça ne signifie rien ». Et j'ai trouvé ça très intéressant, cette dynamique. Ce livre a été assez mal perçu. On l'a taxé d'être un projet communautariste. Ça pouvait être perçu comme une provocation ou une volonté de se détacher du groupe dominant, de faire communauté. Or, ça n'était pas le cas du tout.

[jingle de l'émission] Ceci était un podcast du Centre Pompidou. Vous pouvez retrouver tous nos podcasts sur le site internet du Centre Pompidou, sur ses plateformes d'écoute et ses réseaux sociaux. À bientôt !

Crédits

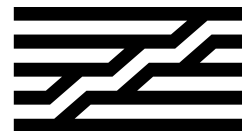
Réalisation : Clara Gouraud, Florence Sayag-Morat

Intervenants : Alicia Knock, Kévi Donat, Sylvie Glissant, Franck Hermann Ekra, Eskil Lam, Jezabel Traube, Florence Alexis, Annouchka de Andrade, Kra N'Guessan, Frantz Absalon, Diagne Chanel, Elodie Barthélémy, Henry Roy

Archives : Édouard Glissant, extrait de *La créolisation du monde*, film d'Yves Billy et de Mathieu Glissant ; Ted Joans, *Jazz is my religion*, performance au Centre Pompidou, 1980

Mixage : Antoine Dahan

Habillage musical : Sixième son



Infos pratiques

www.centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite

Livrets d'aide à la visite

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc

Suivez-nous sur Facebook - Centre Pompidou, publics handicapés et Accessible.net