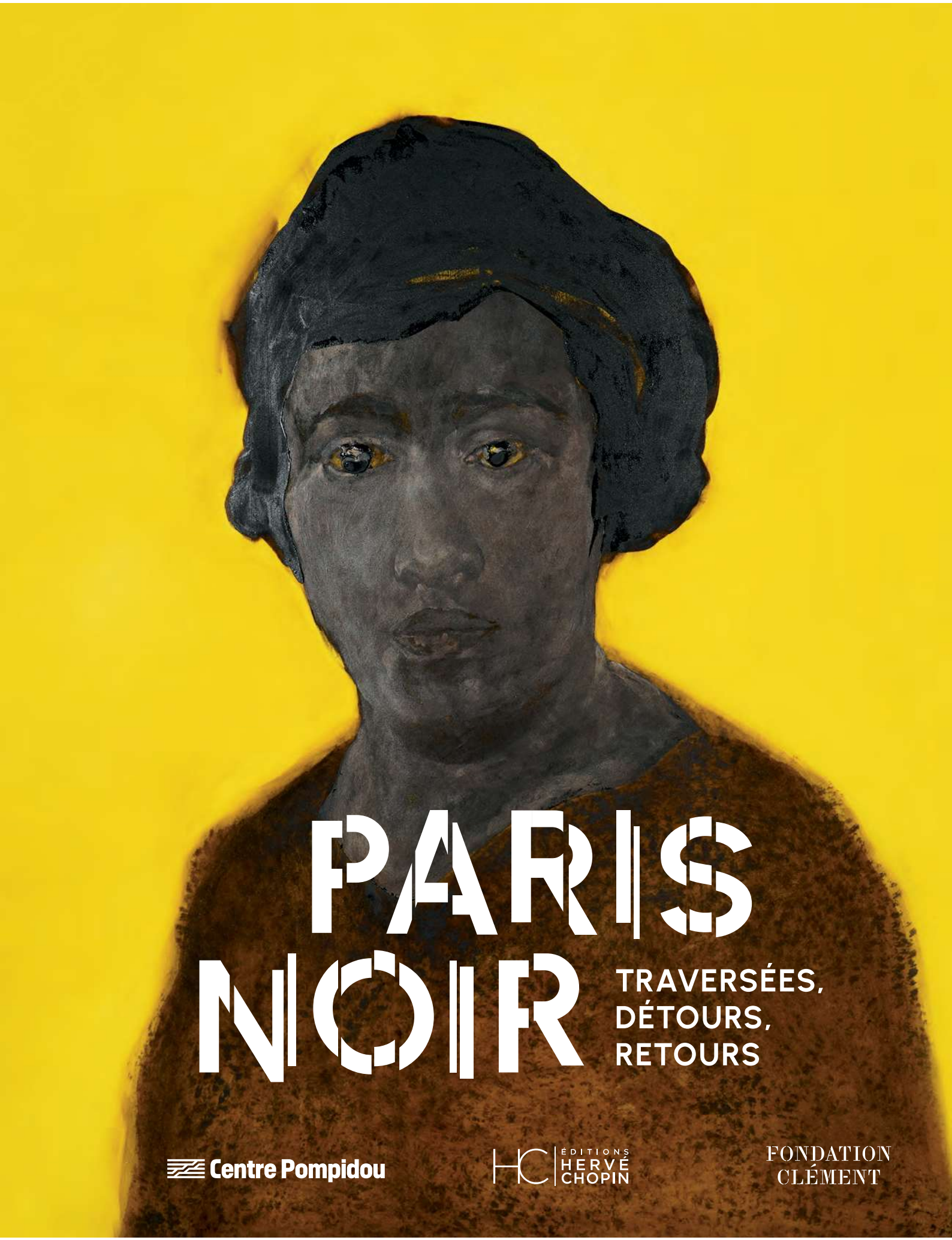

PARIS
NOIR
TRAVERSÉES,
DÉTOURS,
RETOURS
Centre Pompidou
ÉDITIONS
HERVÉ
CHOPIN
FONDATION
CLÉMENT

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « Paris noir : traversées, détours, retours » conçue par le Centre Pompidou et la Fondation Clément et présentée à l'Habitation Clément au François, Martinique, du 13 décembre 2026 au 14 mars 2027.

En couverture :
M'barek Bouhchichi
Paulette Nardal, 2025
Technique mixte sur caoutchouc, 91 x 81 cm
Galerie Dagoma-Harty

© Éditions Hervé Chopin, Bordeaux / Éditions du Centre Pompidou, Paris /
Fondation Clément, Le François, 2026

ISBN 9782488912303
Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

PARIS NOIR

TRAVERSÉES, DÉTOURS, RETOURS

Centre Pompidou

ÉDITIONS HERVÉ CHOPIN

FONDATION CLÉMENT

Introduction

ALICIA KNOCK, AVEC LAURE CHAUVELOT

Dès son origine, « Paris noir : circulations artistiques et luttes anticoloniales », vaste exposition de 150 artistes caribéens, africains, et africains-américains, et plus de 350 œuvres produites à Paris dans la seconde moitié du XX^e^, présentée au Centre Pompidou de mars à juin 2025 dans la plus grande galerie d'exposition du musée, ne visait pas seulement à restituer une histoire largement occultée de l'Atlantique noir, mais à proposer une méthode pour penser les circulations artistiques, en substituant aux récits nationaux une histoire relationnelle, faite de déplacements, de rencontres, de traductions. Son ambition n'était pas de produire un récit achevé, mais d'ouvrir un programme de recherche appelé à évoluer. La présentation de « Paris noir » devenue ici « Traversées, détours, retours » en Martinique constitue ainsi bien davantage qu'une nouvelle étape. L'exposition s'émancipe plus clairement encore d'une lecture centrée sur Paris pour tenter de restituer la densité des circulations reliant la Caraïbe, les Amériques, l'Afrique et l'Europe et les diasporas qui continuent aujourd'hui d'en prolonger les ramifications jusqu'à Montréal, Londres ou New York.

Ce déplacement est également historiographique. Certaines sections consacrées à la topographie parisienne s'effacent au profit des réseaux intellectuels, politiques et artistiques qui relient les mondes caribéens, panafricains et diasporiques. Les généalogies s'élargissent ; les femmes trouvent une place structurante dans la fabrication de ces modernités caraïbes. Jeanne et Paulette Nardal, ainsi que Suzanne Césaire, occupent ici une place matricielle, sans oublier la sculptrice pionnière Marie-Thérèse Julien Lung-Fou. Plus tard, les œuvres de Michèle Chomereau-Lamotte, Monique Mirabel ou Ernestine Meledje révèlent des trajectoires individuelles souvent écrites à côté des mouvements constitués, dans des espaces moins visibles mais non moins déterminants.

Cette étape a également permis d'approfondir le temps de la recherche et de rencontrer de nouveaux témoins, inclure des artistes qui avaient parfois échappé à nos enquêtes, et de consolider la politique d'acquisition et de recherche menée au sein du service de la Création Contemporaine et Prospective. Plus encore, elle a déplacé notre regard sur l'exposition, qui élargit ici son champ d'observation. Une attention renouvelée est portée à la constitution d'un espace culturel et politique depuis la Caraïbe, notamment à travers le théâtre, les liens entre la Martinique et l'Algérie au cœur des luttes anticoloniales, ainsi que les engagements militants portés par plusieurs artistes.

Les circulations se redessinent à travers la présence de nombreux artistes ultramarins, mais aussi de figures telles que Souleymane Keïta, artiste sénégalais dont le parcours relie Dakar et les États-Unis, ou Karl Parboosingh, figure majeure de la modernité jamaïcaine que nous n'avions pas eu la possibilité de présenter à Paris. Leur inclusion ne répond pas à une logique d'exhaustivité ni à un simple élargissement

géographique, mais procède d'un choix méthodologique : reconnaître que cette histoire ne se construit pas uniquement à partir d'une présence parisienne, mais aussi par des formes de solidarités et des résonances esthétiques qui excèdent désormais le seul rapport à Paris. Ce parti pris conduit enfin à revendiquer une certaine hétérogénéité. L'exposition ne cherche ni l'harmonie ni l'exhaustivité. Elle privilégie ce que l'on pourrait appeler des politiques et des poétiques de la trace : des histoires fragmentaires, parfois discontinues. Il s'agit ainsi de mettre en lumière ce que l'universitaire Brent Hayes Edwards a désigné comme une « pratique de la diaspora[1] » : non pas une identité préexistante ni une communauté homogène, mais un ensemble de traductions, de négociations, de malentendus féconds et d'alliances qui se construisent dans le mouvement.

1. Brent Hayes Edwards, *Pratique de la diaspora. Littérature, traduction et essor de l'internationalisme noir*, Ròt-Bò-Krik, 2024.

Enfin, ce déplacement est aussi temporel. En resserrant le parcours sur les décennies 1950-1980, l'exposition approfondit le moment où se cristallisent les profondes recompositions esthétiques de l'après-guerre, les indépendances et panafricanismes. Le parcours s'organise ainsi autour de quatre grands moments : le Paris des années 1950-1960, où se constitue une internationale d'artistes et d'écrivains noirs et où se redéfinissent les modernités, allant de l'abstraction au surréalisme en passant par la figuration et le jazz ; les « retours vers l'Afrique » des années 1960-1970 ; les luttes et militantismes des années 1970-1980 ; enfin, dans les années 1980, une « odyssée noire » (en référence au travail de Romare Bearden) où s'affirment les poétiques de la mémoire, de la traversée et de la diaspora.

Ce resserrement chronologique ouvre paradoxalement davantage l'exposition au contemporain. Il ne s'agit pas de prolonger l'histoire selon une continuité linéaire, mais de montrer que les questions formulées durant ces décennies demeurent pleinement actives aujourd'hui. Les rapprochements entre Bob Thompson et Pol Taburet, Christian Lattier et Assoukrou Aké, Bruno Creuzet et Agustín Cárdenas, Luce Turnier et Charisse Pearlina Weston et Michaëlle Sergile, relèvent moins d'une logique de filiation que de survivances et de réactivations, révélant des affinités électives et des imaginaires partagés. Ceci permet aussi de pallier certaines absences, en raison de l'éloignement géographique ou de la difficulté persistante d'accéder à des œuvres essentielles, comme celles de la scène haïtienne. Loin d'être occultées, elles rappellent combien les conditions matérielles de conservation, de circulation et d'institutionnalisation continuent de façonner notre connaissance des modernités caribéennes.

Ces parcours historiques rencontrent aussi une jeune génération qui travaille depuis un autre moment politique. Aux récits de circulation se mêlent désormais ceux des frontières, des migrations empêchées et de la réalité des « retours ». Les œuvres d'Azzedine Saleck et Camila Rodríguez Triana interrogent les conditions contemporaines de la mobilité, mais aussi le désir de réancrage, les mémoires situées et les processus contemporains de réappropriation politique et culturelle. Elles déplacent également les conditions mêmes de l'énonciation, en reconnaissant certaines formes de savoirs non comme un répertoire à mobiliser, mais comme des voix contemporaines à partir desquelles penser le monde.

L'ensemble de ces questions et apports est articulé dans le présent ouvrage qui permet d'inclure la voix de nombreux.ses collègues. Son architecture accompagne les transformations du parcours : si le rapport à Paris occupe une partie inaugurale de l'ouvrage, le décentrement vers la Caraïbe s'y poursuit, alors que

les amitiés et réseaux se déploient dans des conversations intergénérationnelles, enrichies par plusieurs études monographiques consacrées à des trajectoires longtemps demeurées en marge du récit.

Les travaux d'Eva S. Augustine, Minakshi Carien, Mickaël Caruge, Jean Marie-Louise ou Layla Zami témoignent de l'importance des études caribéennes contemporaines. Les notions rhizomatiques de « stolonisation », d'« ex-îles », de « palimpseste » ou de « *lyannaj* » qui traversent leurs contributions offrent des catégories critiques élaborées depuis la Caraïbe pour penser ensemble formes, mémoires, langues, paysages et territoires.

Les dialogues engagés avec les conservateurs et conservatrices Antawan L. Byrd, Daisy Desrosiers, Kimberli Gant, Trica Keaton, Denise Murrell, Maurita Poole, Akili Tommasino, inscrivent « Paris noir » dans une communauté internationale de recherche, reliant universités et musées américains, allant du Metropolitan Museum of Art au Brooklyn Museum et à l'Art Institute of Chicago, aux universités de Gund (Ohio), Dartmouth (New Hampshire) et Tulane (Louisiane). L'ensemble de ces travaux montre aujourd'hui combien « Paris noir » participe à une articulation internationale de l'histoire des modernités noires, de leurs circulations transatlantiques et des modalités de leur reconnaissance institutionnelle.

Le présent ouvrage prolonge les nombreux échanges noués avec le monde universitaire. Il s'appuie notamment sur les travaux de nombreux chercheur.s.es (Killian Rauline, Kelly-Christina Grant, Coline Desportes, Lola Mirti) issus des séminaires de recherche initiés par Anne Lafont et Maureen Murphy, qui ont accompagné l'exposition tout au long de son développement et de sa réception critique. Ces espaces de réflexion témoignent du rayonnement scientifique de « Paris noir » et de sa capacité à rendre visible des recherches remarquables, et, bientôt, susciter de nouveaux objets d'étude.

À mesure qu'il se décentre, « Paris noir » ne s'éloigne pas de son sujet ; il en révèle la véritable portée. Les histoires noires de Paris n'ont jamais été uniquement parisiennes. Elles appartiennent à un espace atlantique, diasporique et polycentrique dont les contours demeurent ouverts. Cette exposition, comme ce livre, ne proposent une fois encore ni une synthèse définitive ni une cartographie achevée. Ils dessinent un programme de recherche fondé sur une conviction simple : les modernités noires ne se comprennent qu'à partir des relations qui les constituent.

« Paris noir : traversées, détours, retours », ne constitue donc pas le miroir de l'exposition présentée au Centre Pompidou à Paris. Il s'agit d'une étape nouvelle qui dessine un programme de recherche appelé à se poursuivre dans d'autres territoires, d'autres collections et d'autres institutions. Plus qu'une exposition itinérante, ce projet entend proposer une manière de faire de l'histoire de l'art : ouverte, relationnelle, et toujours susceptible d'être déplacée par les œuvres, les contextes, et les voix qui le traversent.

SOMMAIRE

ENJEUX HISTORIOGRAPHIQUES ET PERSPECTIVES CRITIQUES

20 **Florence Alexis** Paris, Noire constellation. Une cartographie atlantique

36 **Léa Mormin-Chauvac** Les sœurs Nardal

44 **Trica Keaton** Palimpsestes du Tout-Monde

50 **Alicia Knock, Kimberli Gant, Denise Murrell** Ce que Paris a rendu possible

PARIS : DÉCENTREMENTS ET RÉÉCRITURES

66 **Maurita N. Poole** L'institutionnalisation d'un ethos transnational dans l'art africain-américain

70 **Mickaël Caruge** L'arbre qui cache la forêt : Le processus de stolonisation des arts martiniquais de 1960 à 1980

84 **Coline Desportes** Périphériser Paris, redistribuer la cartographie artistique

92 **Kelly-Christina Grant** Loïs Mailou Jones à Paris

98 **Claudia Hucke** Paris et l'élaboration du modernisme transnational de Karl Parboosingh

PALIMPSESTES CARAÏBES

106 **Layla Zami** Ex-îles artistiques, odyssées noires et poétiques de la traversée

118 **Jean Marie-Louise** Institutionnalisation de l'art en Martinique

128 **Minakshi Carien** L'art contemporain guadeloupéen comme esprits du lieu, entre *blèss* et *lyannaj*

134 **Christoph Singler** Enjeux de la Peinture Noire sur l'œuvre parisienne de Guido Llinás

140 **Laure Chauvelot** Vicente Pimentel, depuis l'atelier

146 **Patricia Donatien** Un trialogue – Entretien avec Élodie Barthélémy et Nathalie Leroy-Fiévée

154 **Dominique Brebion** Pratiques en résonance. Victor Anicet et Valérie John, entre mémoire, signe et créolisation

MODERNITÉS TRANSAFRICAINES

162 **Akili Tommasino** La Fuite en Kemet

168 **Kiara Hill, PhD** Artisans du style transafricain : l'esthétique universelle d'AfriCOBRA / Fwomajé revisitée

176 **Lola Mirti** Alexander 'Skunder' Boghossian : peindre dans l'écart

182 **Padmini Mongia** L'Afrique avant l'Afrique : Bill Hutson en Europe, en Afrique et aux États-Unis

190 **Killian Rauline** Celestino Ignacio de Souza : mémoire et autonomie dans l'Atlantique noir

SUBJECTIVITÉS NOIRES : HISTOIRES AU FÉMININ

200 **Eva S. Augustine** Un corps à soi

208 **Laure Chauvelot** Trajectoires diffractées du Vohou. Ernestine Meledje, Chantal Charron et Claudie Titty Dimbeng

216 **Daisy Desrosiers** Ming Smith et la question de l'autoportrait

AMITIÉS ET TRANSMISSIONS

224 **Antawan I. Byrd** Réflexions sur la lumière et l'ombre

232 **Jake Lamar** Souvenirs d'une « vie-poème » à Paris

242 **Franck-Hermann Ekra** Reprendre le fil : Christian Lattier entre héritage et invention

250 **Nancy Dantas** Parcours croisés – Ernest Mancoba, Gerard Sekoto et Inga Somdyala

256 **Marie Siguier** Paris via Lagos – Entretien avec Wura-Natasha Ogunji

262 **Eva Barois De Caevel** « Il quitte sous le soleil la cale du navire » – Entretien avec Jack Beng-Thi

PARIS, NOIRE CONSTELLATION
Une cartographie atlantique

FLORENCE ALEXIS

« Il s'agit maintenant de saisir et d'admirer un art nouveau,
qui tout en gardant l'homme à sa vraie place, fragile et dépendante,
ouvre cependant à l'artiste des possibilités insoupçonnées
dans le spectacle même des choses ignorées ou tues. »

Suzanne Césaire, « *Alain et l'esthétique* », *Tropiques* n° 2, 1941

Prémisses | Des pôles collectifs & bâtisseurs

Paris, années 1930 : un dialogue transatlantique se cristallise, au sein du salon littéraire des sœurs Paulette et Jane Nardal à Clamart, autour de figures haïtiennes, sénégalaises ou guyanaises, dont le poète Langston Hughes ou le romancier jamaïcain Claude McKay, tous deux portés par le vent de la Harlem Renaissance. La *Revue du monde noir* sort en 1931 et la revue *Légitime Défense* prend le relais en 1932.

Dans ce Paris d'entre-deux-guerres, encore colonial et effervescent, vole une liberté neuve, où le stigmate de la « couleur » se débat, où percent d'autres gisements en formes singulières, divergentes, par des voix résistantes comme Léopold Sédar Senghor, Suzanne Roussi-Césaire et Aimé Césaire ou René Ménil. En marronnages esthétiques contre des canons figés ou mimétiques, elles interagissent, transcendent des frontières nationales ou coloniales et réinventent les idiomes des empires, dans *L'Étudiant noir* en 1934 ou dans la revue *Tropiques*.

En prélude, dans l'aire caraïbe, le Jamaican Art Movement s'est constitué à l'initiative d'Edna Manley et d'Albert Huie en 1922, suivi de l'Institute of Jamaica en 1940 et de la Jamaica School of Art en 1950. Le Centre d'art de Port-au-Prince est fondé en 1944 dans le sillage de réappropriation culturelle de l' « Indigénisme[1] » autour d'artistes et intellectuels haïtiens. Par les soins du Cubain José Gomez Sicre, le Centre révèle entre autres l'autodidacte Philomé Obin alors relégué au fin fond des réserves, et dévoile ainsi une école « historique », puis « vodou », qu'il exposera à La Havane en 1945[2].

Ainsi naît en Haïti une génération sommairement dite primitive : Hector Hyppolite, parrainé par André Breton ou le « voyant » Robert Saint-Brice, entré dans la collection de Malraux à côté de Georges Rouault dans les années 1970 : « pour qu'ils puissent parler peinture[3] ». Luce Turnier et Max Pinchinat jaugent la création populaire haïtienne qui s'articule à l'écart de leurs pratiques savantes ; ce cloisonnement fondera le Foyer des arts plastiques (FDAP) qui incube des expressions modernistes encore négligées en Europe. En 1944, Aimé Césaire et Suzanne Roussi-Césaire séjournent à Port-au-Prince et dès 1946, Wifredo Lam expose au Centre d'art. En pivot, ce laboratoire – atelier, galerie et école – féconde à la fois l'axe moderniste et l'explosion d'une culture visuelle et populaire. Ensemble, ils propagent la création caribéenne tout entière, jusqu'au MoMA de New York.

1. Indigénisme : qui émerge des conférences de Jean Price-Mars dans les années 1920 et son ouvrage *Ainsi parla l'oncle (essai d'ethnographie)*, paru en 1928 à Port-au-Prince.

2. Et à l'exposition internationale d'art moderne de l'UNESCO au musée d'Art moderne de Paris, en nov./déc. 1946.

3. André Malraux, *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976.





En haut

ÉDOUARD DUVAL-CARRIÉ

***Hector* [Hyppolite] *et son Mentor* [André Breton],** 1992

Huile et résine sur toile et dans cadre d'artiste,
168 x 168 cm

Collection « Haïti / 500 ans, Afrique en Créations »
Collection Musée d'art et d'histoire de Pontarlier, courtesy de l'artiste

En bas

MAX PINCHINAT

30F, L'Amérindienne, 85, 1985

Huile sur toile, 81 x 65 cm

Collection Marie Lavie

LES SŒURS NARDAL

LÉA MORMIN-CHAUVAC

De la négritude, longtemps, l'historiographie n'a connu que les pères : Césaire le Martiniquais, Gontran Damas le Guyanais, Senghor le Sénégalais. On savait que Césaire et Senghor s'étaient rencontrés lors de leurs études à Paris, alors centre de gravité de l'entreprise impériale française, et que celui qui en deviendrait le chantre avait écrit pour la première fois le mot dans le journal martiniquais, *L'Étudiant noir*, en 1935. Mais parmi celles et ceux qui s'intéressaient à cette période de l'entre-deux-guerres à Paris, au « tumulte noir » qui emportait alors la métropole coloniale, un nom circulait comme un sésame : Nardal. Car ils étaient nombreux, ces intellectuels américains, africains ou antillais qui se souvenaient de Paulette, Jane et parfois d'Andrée Nardal, les sœurs martiniquaises, des après-midi passés à discuter dans leur salon, de leurs talents de musiciennes, leur art de la conversation, de la traduction, de la mise en relation. Claude McKay, Marcus Garvey, Langston Hughes, Félix Éboué, Alain Locke, René Maran, Jean Price-Mars… Tous ont pris le train depuis Paris, le dimanche, pour venir boire le thé chez elles, à Clamart et surtout, échanger à bâtons rompus sur l'actualité de ce qu'elles nommaient le « monde noir ». L'expression donna son nom à la fameuse revue qu'elles fondèrent en 1931 et qui cristallisa les échanges qu'elles animaient avec brio. Intellectuelles, femmes de lettres, enseignantes, Paulette et Jane Nardal furent des médiatrices et des passeuses d'idées essentielles dans ce Paris noir de l'entre-deux-guerres, tandis que leurs sœurs s'illustrèrent en Martinique dans la musique et l'enseignement, Andrée, la cadette, étant décédée prématurément à 25 ans.



Paulette, Lucy et Jane Nardal au 7, rue Hébert à Clamart en 1935.
Collection Collectivité territoriale de Martinique – Archives

Mais avant leur départ de la Martinique, elles étaient déjà des animatrices de la vie culturelle et intellectuelle martiniquaise, comme leurs parents, Paul Nardal et Louise Achille. Lui, dont la mère Sidonie Nardal est devenue une citoyenne libre à 36 ans, se distingue en devenant le premier ingénieur noir de la Martinique, diplômé des Arts et métiers. Louise Achille, quant à elle, descend d'une lignée de « libres de couleur » puisque ses ancêtres ont été affranchis au moment de la

première abolition de l'esclavage, en 1794. Sa famille s'illustre par les distinctions : son frère Louis Achille est le premier agrégé d'anglais martiniquais. Premier : le qualificatif revient souvent quand on évoque la famille et les trajectoires des sept filles de Paul et Louise Nardal. Pour ces générations qui suivent de peu l'abolition de 1848, et évoluent dans un milieu social urbain, lettré et francophile, l'émancipation passe par les études et l'adhésion aux valeurs promues par la République française.

Née en 1896 au François, Paule dite Paulette Nardal est l'aînée de six sœurs : Émilie, Alice, Jeanne dite Jane, Lucie, Cécile et Andrée. Paulette Nardal, dans ses échanges biographiques avec Philippe Grollemund[1], se souvient d'une enfance heureuse, riche des rencontres avec les intellectuels de la Caraïbe anglophone invités par leurs parents, des lectures avec les cousins Achille, de l'apprentissage de la musique classique européenne et des airs traditionnels martiniquais. La maison des Nardal, à Fort-de-France, est un véritable « centre culturel avant l'heure ». Ces animations préfigurent les réunions que Paulette, Jane et leurs sœurs tiendront en banlieue parisienne dans les années 1930 et qui passeront à la postérité sous le nom de « salon de Clamart », héritage des Lumières, mais aussi reproduction de l'hospitalité caribéenne, comme le soulignera leur cousin Louis Thomas Achille dans la préface de la réédition de la *Revue du monde noir* par les éditions Jean-Michel Place en 1992.

Institutrice en Martinique, Paulette Nardal part étudier à Paris en 1921, année du prix Goncourt attribué au Guyanais René Maran, né à Fort-de-France en 1887, pour son roman *Batouala*. L'aînée des sœurs Nardal est accompagnée de sa sœur Jane. Elles s'inscrivent à la Sorbonne, en anglais pour la première, en lettres pour la seconde, et sont parmi les premières femmes noires à y étudier. L'arrivée à Paris est un bouleversement. « Quand je suis arrivée », racontait Paulette Nardal, « je n'étais que Mademoiselle Nardal. C'est en France que j'ai pris conscience de ma différence. Il y a certaines choses

1. Philippe Grollemund, *Fiertés de femme noire*, l'Harmattan, 2018.



Le groupe de la *Revue du monde noir* devant le 7, rue Hébert à Clamart en 1932.

L'INSTITUTIONNALISATION D'UN ETHOS TRANSNATIONAL DANS L'ART AFRICAIN-AMÉRICAIN

MAURITA N. POOLE

Entre 1950 et 1951, Hale Woodruff réalise « L'Art du Nègre », un cycle mural monumental commandé pour la bibliothèque Trevor Arnett de l'université d'Atlanta. Composées de six panneaux interconnectés – *Formes autochtones, Échange, Dispersion, Parallèles, Influences* et *Muses* – ces peintures murales sont conçues comme un environnement visuel immersif destiné à influencer la vie intellectuelle des étudiants engagés dans l'étude et la recherche. Dans un entretien avec Albert Murray, en 1968, Woodruff décrit le projet comme un « témoignage d'estime » pour l'art africain, mais aussi une source d'« inspiration pour les étudiants », qui favorise la reconnaissance d'un héritage culturel commun, forgé par la migration, la rencontre et la continuité historique[1]. Installé dans une institution historiquement noire à une époque marquée par les lois de ségrégation de Jim Crow et la surveillance accrue, pendant la guerre froide, de la vie intellectuelle et politique des Noirs, « L'Art du Nègre » exprime une vision du modernisme que l'on ne doit pas à une progression linéaire, mais à un contact prolongé avec des Afro-descendants de tous horizons[2]. À cet égard, les peintures murales anticipent incidemment les enjeux de l'exposition « Paris noir », qui met en avant la circulation artistique comme stratégie esthétique et mode de résistance sociopolitique.

Le projet de Woodruff fusionne des décennies de réflexions d'artistes, écrivains et intellectuels africains-américains qui, au milieu du XX^e^ siècle, commencent à considérer le voyage international – en particulier vers la France – non seulement comme une avancée personnelle, mais comme une pratique stratégique par laquelle la réalisation de son propre potentiel artistique peut être alignée avec la responsabilité collective. Cette orientation émerge avec la génération d'artistes africains-américains de l'entre-deux-guerres qui vivent et travaillent à Paris entre le début des années 1920 et le milieu des années 1930[3]. Leur mobilité est facilitée par une circulation complexe de ressources, notamment le soutien philanthropique d'organisations telles que les fondations Harmon et Rosenwald, complété ensuite par les bourses Guggenheim, les mécènes africains-américains, les confréries noires, l'entraide familiale et la rémunération des artistes eux-mêmes. Outre qu'ils permettent le voyage individuel, ces mécanismes créent des infrastructures durables grâce auxquelles la mobilité peut être maintenue, renouvelée et transformée en expérience collective, à la fois intellectuelle et culturelle.

Pour la génération de l'entre-deux-guerres, Paris est un lieu essentiel de formation artistique et de convergence transnationale. Des artistes tels que Hale Woodruff, Aaron Douglas et James Porter y découvrent le modernisme européen, mais aussi des artistes et des intellectuels afro-descendants d'Afrique et des Caraïbes qui négocient les conditions de la domination coloniale. Ces rencontres ont affiné la perception d'identités noires d'ampleur diasporique – constituées par des histoires communes de racialisation, de déplacement et de résistance dans des

1. *Oral History Interview with Hale Woodruff, 18 novembre 1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution, www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-hale-woodruff-11463. Consulté le 27 avril 2026.

2. Joy Ann Williamson-Lott, *Jim Crow campus: Higher education and the struggle for a new southern social order*. Teachers College Press, 2018 ; Massé, Guirdex, « Cold War and Black Transnationalism: Aimé Césaire and Mercer Cook at the First International Congress of Black Writers and Artists », *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International* 4.2 (2015): 115-134 ; Edwards Brent Hayes, *The practice of diaspora: Literature, translation, and the rise of black internationalism*. Harvard University Press, 2003.

3. Theresa Leininger-Miller, *African American Artists in Paris, 1922-1934*. Rutgers University Press, 2001.

4. Katlyn E. Cotton, *Stewarding an educational legacy: Historic preservation at Historically Black Colleges and Universities*. Thèse. University of Pennsylvania, 2017 ; *James A. Porter, Artist and Art Historian: 'The Memory of the Legacy"*. Catalogue d'exposition, Howard University Art Gallery, 15 octobre 1992 - 8 janvier 1993.

contextes nationaux et impériaux. Paris rend visibles les dimensions comparatives de la gouvernance raciale, permettant ainsi aux artistes africains-américains de voir dans la ségrégation menée aux États-Unis une exemplification des hiérarchies à l'échelle mondiale, plutôt qu'une condition nationale isolée.

De retour aux États-Unis, cette génération transforme son expérience internationale en pratique institutionnelle dans les universités historiquement noires (HBCU). À l'université d'Atlanta, au Spelman College, à l'université Fisk, à l'université Howard et autres institutions apparentées, de nombreux artistes assument des fonctions d'enseignants, administrateurs et historiens, intégrant ainsi les perspectives trans-nationales dans les départements artistiques émergeant[4]. Dans ces espaces, les identités noires ne se construisent pas à la marge ou dans la limite des frontières nationales, mais sont ancrées historiquement, présentes dans le monde entier et en pleine expansion intellectuelle. Le voyage n'est plus seulement une évasion, mais une stratégie – un moyen d'acquérir des connaissances comparatives, de créer des liens avec la diaspora et de développer des langages artistiques en mesure de répondre à la ségrégation nationale et à la domination coloniale à l'étranger.

Cette vision institutionnalisée de la circulation est héritée de personnalités antérieures, dont la carrière démontre que la légitimité professionnelle et la liberté artistique peuvent s'acquérir au-delà des structures raciales des États-Unis. Edmonia Lewis et Henry Ossawa Tanner créent des précédents fondateurs qui font de la France – et de l'Europe en général – des lieux lisibles d'autonomie artistique[5]. L'expatriation de Lewis au XIX^e^ siècle montre que l'éloignement des États-Unis peut donner une liberté d'action cruciale, en particulier

Étudiants de l'université d'Atlanta à la bibliothèque Trevor Arnett, vers 1955.
Atlanta University Photograph Collection. Atlanta University Center Robert W. Woodruff Library





HALE ASPACIO WOODRUFF
The Art of the Negro : Influences, 1952
Huile sur toile, 366 x 366 cm
Clark Atlanta University Art Museum, 1952.016

PARIS ET L'ÉLABORATION DU MODERNISME TRANSNATIONAL DE KARL PARBOOSINGH

CLAUDIA HUCKE

Le jeune artiste jamaïcain Karl Parboosingh (1923-1975) occupe avec assurance la majeure partie du plan pictural dans son autoportrait en buste de 1951. Vêtu d'une chemise blanche, une cigarette à la main droite, comme s'il bavardait à une réception, il se détourne du spectateur pour regarder une toile tendue. Rien à l'arrière-plan – un fond orange pur, uniforme – ne laisse entrevoir l'environnement ; l'artiste et la toile semblent complètement isolés du monde[1].

L'arrivée à la maturité artistique de Parboosingh, comme en témoignent les deux peintures de l'exposition, *Self-Portrait* [Autoportrait] et *Black Cat* [Chat noir] [ill. p.101] (années 1970), est une histoire de transnationalisme décolonial et postcolonial et celle d'un artiste qui s'efforce de trouver son langage visuel en s'exposant à diverses influences transculturelles. Né dans la Jamaïque rurale en 1923 sous le nom de Karl Coy, il va rejoindre sa mère couturière à New York à l'âge de 19 ans. Après un court séjour dans l'armée américaine au Panama – pendant lequel il adopte le nom de Parboosingh, issu de la branche maternelle de sa famille – et des études à l'Art Students League de New York, il part à Paris avec son épouse américaine, Phoebe, en 1949. Leur fils, qui porte le nom de la ville, y naît l'année suivante[2].

Au début et au milieu du XX^e^ siècle, les artistes des Caraïbes anglophones, en quête de musées, de galeries et de formations artistiques, se rendent plutôt en Grande-Bretagne ou en Amérique du Nord pour faire face à l'absence d'infrastructures artistiques officielles dans leur pays. Pour Parboosingh, le choix de Paris, qui influence sans doute davantage sa trajectoire que toute autre ville, s'avère pourtant déterminant. Si New York lui a fourni les bases de sa formation artistique et l'a initié à la vie de bohème, Paris devient le lieu où il se concentre sur l'exploration des problématiques formelles et stylistiques.

Installé dans un atelier du quartier de Pigalle, au pied de la butte Montmartre, avec vue sur le cirque Medrano, Parboosingh réalise son autoportrait avec des formes simples, des couleurs pures et des contours noirs qui font penser à Matisse. D'autres influences stylistiques et techniques sont insufflées par les cours qu'il suit au Centre d'art sacré[3], et par son travail aux côtés de Georges Rouault et Fernand Léger[4]. À ce stade précoce de sa pratique, en tant qu'étudiant dans le monde artistique parisien, Parboosingh œuvre dans la tradition moderniste européenne et y reste profondément attaché. Cela apparaît clairement dans son choix du sujet – l'autoportrait étant un genre central dans l'art européen depuis la Renaissance – et dans son approche stylistique.

1. Des fragments de ce texte ont été révisés et complétés à partir d'écrits précédemment publiés dans C. Hucke, *Picturing the Postcolonial Nation: (Inter) Nationalism in the Art of Jamaica, 1962-1975*, Kingston, Ian Randle, 2013 ; C. Hucke, « 'Forget Paris?' – Transnationalism in the Spiritual Works of Karl Parboosingh ». Fionnghuala Sweeney, Kate Marsh (éd.), *Afromodernisms: Paris, Harlem and the Avant-Garde*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013 ; et C. Hucke, « A Jamaican Artist in Paris – Karl Parboosingh's Explorations of the Avantgarde and a New Caribbean Modernism ». In : *Passages à Paris. Artistes étrangers à Paris, de la fin du XIX^e^ siècle à nos jours.* Éd. Fanny Drugeon, Alain Bonnet (Le Kremlin-Bicêtre : mare et martin, 2024) : 117-128.

2. Voir « Young Couple Succeeds in International Art » *New York Amsterdam News* 7 juillet 1951.

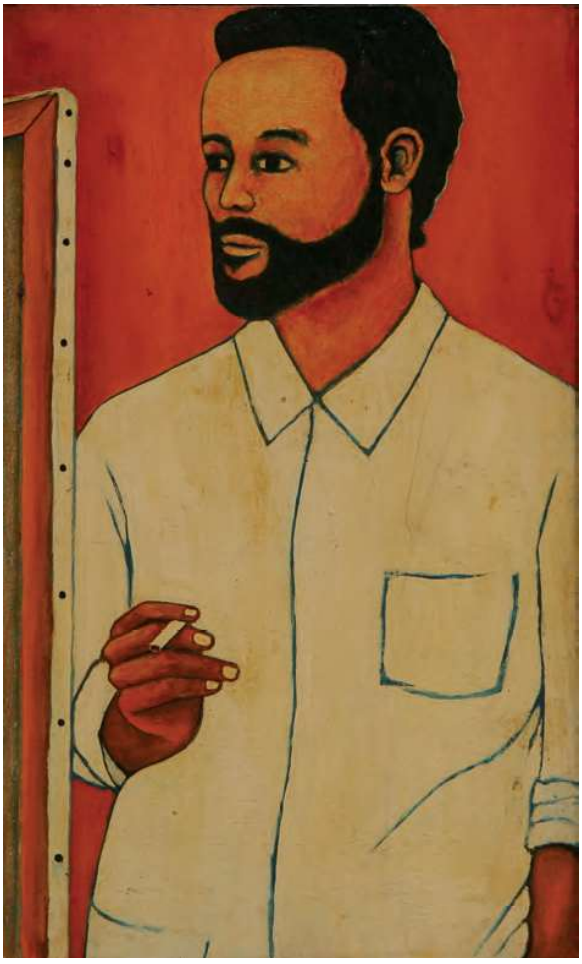
3. Le Centre d'art sacré est fondé en 1948 par Le Chevallier et Maurice Rocher. Le Chevallier enseigne l'art du vitrail à l'École supérieure des beaux-arts et crée des vitraux dans de nombreuses villes de France, Belgique, Suisse et Allemagne. Bien avant, en 1919, Maurice Denis (1870-1943) et Georges Desvallières (1861-1950) ont déjà fondé un centre de créations d'art à destination des églises, les Ateliers d'art sacré, afin de renouveler l'intérêt pour l'art spirituel.

À droite
Karl Parboosingh sur le balcon
de son studio à Montmartre, Paris.

En bas, à droite
Esquisse, par Karl Parboosingh, de la station
de métro Pigalle, dans le 9e arrondissement de Paris,
qui se trouvait en face de son atelier.
Estate de l'artiste

En bas, à gauche
KARL PARBOOSINGH
Self-Portrait, 1951
71 x 44 cm
Collection privée







EX-ÎLES ARTISTIQUES, ODYSSÉES NOIRES ET POÉTIQUES DE LA TRAVERSÉE

LAYLA ZAMI

« Tous les exils qui nous habitent transparaissent dans nos arts et nous bruissent aux oreilles[1]. »

Gerty Dambury

Trajectoires sonores sous-marines

Martinique, côte Caraïbe, *an bò lanmè*, un soir de mars 2025, un isolé soleil rouge s'enfonçant dans l'horizon indigo. Depuis la conque marine métallique de mon saxophone, je songe aux pêcheurs de la Sea Island en Géorgie dans le Sud des États-Unis, dont le cri errant, imbibé de blues, fait écho aux chants pygmées de leurs ancêtres kongo[2]. Encore et toujours, dans la diaspora noire contemporaine, chercher à respirer… car il y a « encore une mer à traverser / oh encore une mer à traverser[3] » des siècles après la Maafa (terme emprunté au swahili), la traite transatlantique à partir de laquelle les peuples antillais ont été créés et créent aujourd'hui à leur tour.

Lot bò… koté Europe. Au centre de Paris devenu capitale de la couleur, l'artiste Valérie John œuvre à la mise en place de son installation *SECRET(S)… RÊVES DE PAYS… FABRIQUE À MÉMOIRE(S)… PALIMPSESTE…*, (1998-2025) [ill. p. 46] au Centre Pompidou. De part et d'autre de l'Atlantique, nous communiquons ; les données circulent le long des câbles sous-marins, à travers un océan pétri de mémoires. Les temps sont loin où la revue *Tropiques* devait prendre le bateau pour rejoindre New York depuis la Martinique par l'intermédiaire d'André Breton. Aujourd'hui, John tisse des *ins-temps*[4] qui traversent un autre espace-temps. Deux mois plus tard, je survole l'Atlantique pour traverser l'exposition « Paris noir[5] ». Entrer dans l'espace configuré par John, c'est mettre pied, poumons et pensées dans une cathédrale kalunga où « tout est subtil et sous-marin » comme chez Derek Walcott. Il n'y a pas, il n'y a plus de coffre-fort autre qu'une valise de souvenirs sonores[6]. Le goût du détail résonne avec la liberté d'affronter le vide. L'indicible devenu visible s'étend et s'étale en traces, nous invite à retenir notre souffle en silence, tandis que le geste kôngo se meut… avec le doigt, nous pouvons sélectionner des sons liés notamment aux mémoires musicales du père de l'artiste. La musique reste, pour John, « marqueur du temps et du corps », corps invité à « traverser l'œuvre avec sa propre musique[7] ». Au-dessus de la valise, Suzanne Césaire l'inventrice se tient *doubout*, prête à accueillir nos confessions. Les boutons permettent à chacun.e de sélectionner la bande sonore qui accompagnera sa déambulation. Une traversée sonore reliant l'Afrique (avec des artistes comme Ibaaku, Orchestra Baobab) aux Amériques (notamment Harry Belafonte à ses débuts) et aux Antilles – ici elle propose un son de Selecta tiré d'un vinyle signé trouvé au Sénégal –

1. Gerty Dambury, *Robert Radford*, Paris, Fragments, coll. « Passions d'ailleurs », 2000, p. 14.

2. Un cri poussé par les pêcheurs quand ils se perdaient en route, afin que leur famille restée sur la côte vienne au secours, selon un propos rapporté dans Robert Farris Thompson, « The Song That Named The Land: The Visionary Presence of African-American Art », in *Black Art - Ancestral Legacy: The African Impulse in African-American Art*. Dallas Museum of Art, Dallas, Harry N. Abrams Inc, 1989, p. 97-98.

3. Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », *Œuvres complètes*, Vol. 1, Poèmes, Fort-de-France, éditions Désormeaux, 1976, p. 77.

4. Pierre Juhasz, « Figures du temps, figures de l'ins-temps », *Recherches en Esthétique*, n° 30, janvier 2025, p. 169-178. Juhasz fait notamment référence à Courbet et ses « paysages de mer ».

5. Dans le cadre d'un projet que j'ai encadré pour le Campus Caraïbéen des Arts, une mobilité pédagogique rendue possible par un partenariat avec le Centre Pompidou.



ROBERT RADFORD
Osiris 14 - Je me souviens, 1994
Pigment et huile sur toile, 130 x 97 cm
Collection Sophie Radford, fille de Robert Radford

INSTITUTIONNALISATION DE L'ART EN MARTINIQUE

JEAN MARIE-LOUISE

Le 19 mars 1988 se tenait, à Paris, la première assemblée générale de l'association dite « Fondation du musée d'Art contemporain de la Martinique » présidée par Guy Tircy. Imaginée comme une émanation de l'Association des peintres et sculpteurs d'Outre-Mer (Apsom), elle avait été conçue pour créer un pont entre Paris et Fort-de-France, établir un dialogue avec la création contemporaine française et étrangère, et inscrire les arts et les artistes antillo-guyanais dans des relations fructueuses et durables. Le projet muséographique qu'elle portait était né d'une réflexion approfondie non seulement sur l'art contemporain martiniquais mais encore sur les caractéristiques, le sens et les valeurs de la création antillaise. Il venait de considérations sur l'importance d'un équipement qui contribuerait à l'aménagement culturel de l'île et la doterait d'un outil éducatif. La vision de ce musée s'est précisée chez les artistes, a provoqué leur enthousiasme et rencontré leur adhésion entière. Ils l'enrichirent d'une soixantaine de pièces. Cet ensemble donnait à voir la manière dont se poursuivaient les avancées de l'art aux Antilles ; lequel, à partir de ses tentatives fondatrices en Martinique après la Seconde Guerre mondiale, avait généré des idées essentielles, fait naître de fermes convictions et suscité au fil du temps une succession de démarches inédites et de bouleversements esthétiques.

Entraînés par le bouillonnement intellectuel des années de guerre, les artistes martiniquais se réconcilièrent avec leurs origines africaines et leur culture propre. Ils s'ouvrirent au réalisme qui met l'art en contact avec le pays et la vie des gens. Tout commença avec les problématiques nourricières des productions de l'Atelier 45. Raymond Honorien, Marcel Mystille et Germain Tiquant étaient guidés par le désir inébranlable de consacrer leur sensibilité au réel martiniquais et à l'authenticité de ses composantes humaines et naturelles. Ils ambitionnaient de faire naître dans le pays « une peinture plus directe, plus vraie et plus enracinée » qui « colle à l'image de la réalité non travestie », embrasse l'existence concrète, exprime la nature des choses, se fait l'écho des passions, des mœurs, des activités et de la condition des hommes. Puis, l'engagement social de ces peintres laissa peu à peu place à une période d'expérimentation et d'inventions formelles fondées sur une réinterprétation de l'apport occidental et de ses courants les plus marquants, accompagnée d'une réflexion culturelle et politique. Soucieux d'inscrire dans leurs œuvres les données de leur prise de conscience, les artistes élaborèrent ensuite des vocabulaires plastiques et façonnèrent des expressions artistiques qui interrogeaient les particularités historiques, culturelles et symboliques de la société martiniquaise. Parmi les artistes qui expérimentèrent des novations, Raymond Honorien, Marie-Thérèse Julien Lung-Fou, Dumas Jean-Joseph, Alexandre Bertrand, Khokho René-Corail. Ils sont des repères cardinaux, et leurs œuvres des références précieuses.

Raymond Honorien, qui s'était attaché à donner une forme sensible à tous les aspects de la vie des êtres simples, se tourna vers une peinture moins figurative, accorée à une investigation plus poussée des possibilités de la couleur. Marie-Thérèse Julien



RAYMOND HONORIEN
Sans titre, vers 1956
Huile sur toile, 117 x 170 cm
Collection Famille Glaudon

DUMAS JEAN-JOSEPH
Ladja, 1971-1972
Technique mixte, 77 x 130 cm
Collection Collectivité territoriale de Martinique



Lung-Fou a, d'abord, façonné dans le plâtre des sculptures fidèles à la figuration réaliste, porteuses d'un discours politique et social ou d'enjeux mémoriels. Influencée, ensuite, par le symbolisme, elle élabora des formes et un style liés à des questions philosophiques. Ses œuvres *Tam-Tam,* montrée en 1935 lors des fêtes du Tricentenaire célébrant le rattachement de la Martinique à la France, et *La Pensée,* réalisée en écho au Congrès des artistes et écrivains noirs organisé à la Sorbonne, à Paris, en 1956, témoignent de ces deux moments de son évolution. Dumas Jean-Joseph, après avoir trouvé dans les péripéties ordinaires et les instants anodins le levain d'une peinture au lyrisme intimiste, s'attacha à la transposition de la réalité par allusions expressionnistes, avant de jouer des symboles afin de faire éclater la profondeur des choses et conférer à l'œuvre une couleur métaphysique. Son tableau *Ladja* (1971-1972), où transparaissent la densité, les tensions, le dynamisme, les forces mouvantes

L'ART CONTEMPORAIN GUADELOUPÉEN COMME ESPRITS DU LIEU, ENTRE *BLÈSS* ET *LYANNAJ*

MINAKSHI CARIEN

L'histoire d'un art contemporain guadeloupéen reste encore à découvrir et plusieurs de ses pages à écrire[1]. Déjà en 2009, Roger Toumson soulignait une méconnaissance et une difficulté à définir l'identité picturale guadeloupéenne[2]. Les travaux de Christelle Lozère[3] et de José Lewest[4] ont comblé certaines de ces lacunes. Notre réflexion poursuit cette dynamique, elle porte sur les manières dont l'art contemporain guadeloupéen s'est consolidé entre 1946 à 1996 entre *blèss*, esprit du lieu et esthétique du *lyannaj*. Cette dynamique s'ancre dans l'esprit du lieu (mémoire sensible du territoire, de ses héritages et de ses blessures), s'approprie les *blèss* de l'histoire (blessure, traumatisme) et les transforme progressivement vers une esthétique du *lyannaj* (alliance, association, union). Trois moments clés jalonnent cette généalogie. Le premier correspond à l'époque des salons d'Hivernage, entre 1946 et 1962[5]. Le deuxième moment est celui des départs des jeunes artistes vers l'Hexagone et de leurs retours en Guadeloupe. Le troisième instant marque l'envie de consolider une nouvelle scène artistique en mutualisant les forces vives (Koukara Koulè Karayib dès 1988, le CRAG en 1990 et Indigo de 1992 à 1996).

Des premières manifestations artistiques jusqu'à la génération des années 1960[6]

Pour comprendre l'art contemporain guadeloupéen, il faut revenir à ces prémices, dans l'après-guerre. Le salon d'Hivernage, inauguré à Basse-Terre en 1946, est un lieu important pour le lien entre art et territoire. Il n'est pas encore une scène contemporaine au sens strict, mais il crée un terrain favorable à cette émergence. De 1946 à 1962, la Guadeloupe connaît une renaissance culturelle grâce à une vie associative très féconde. La *Revue guadeloupéenne* encourage une ouverture vers la France et la Caraïbe, et contribue à l'émergence d'une prise de conscience identitaire. Les numéros consacrés à l'abolition de l'esclavage[7] et à l'impact de l'assimilation française en Guadeloupe[8] marquent un tournant décisif : ils ouvrent à une réflexion sur le malaise socio-économique, politique et culturel[9]. Ce premier temps fait émerger une vocation où la capitale apparaît pour les jeunes comme un lieu de reconnaissance et de formation. Entre 1960 et 1970, cinq artistes pionniers de la scène contemporaine se rendent en métropole (Michel Rovelas[10], Henri Robert Juste dit Rico Roberto[11], Simone et Klodi Cancelier[12], Lucien Léogane[13]). Le parcours de Rico Roberto est révélateur. Originaire de Pointe-à-Pitre et né en 1946, il est un jeune artiste exposant du salon d'Hivernage de 1962. Il poursuit ses études en candidat libre aux Beaux-Arts de Paris, tout en s'imprégnant des idées anticolonialistes, il effectue un voyage au Sénégal en 1964. Cette expérience orientera durablement son œuvre vers une revendication de l'héritage africain. Michel Rovelas[14] (1939), originaire de Capesterre-Belle-Eau, a étudié les mathématiques à Paris. Il s'est ensuite lancé dans une carrière artistique en suivant un enseignement autodidacte et commencé à exposer dans la capitale dès 1964. Après son retour

1. Anne Lafont, « La représene tation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ? », *Perspective*, Actualité en histoire de l'art, 2013, n°1, p. 67-73.

2. Roger Toumson, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe des origines à nos jours*, Guadeloupe, 2009, HC Éditions, p. 40-53.

3. Christelle Lozère, *Histoire de l'art des Antilles françaises en contexte esclavagiste et post-esclavagiste (XIXe siècle-1943). Pratiques, réseaux et échanges artistiques*, Gosier, Presse Universitaire des Antilles, 2025.

4. José Lewest, *Les Processus de reconfiguration dans l'art caribéen : Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*, 2017, Paris, L'Harmattan, collection Les Arts d'ailleurs, p. 173-353.

5. Minakshi Carien, « Les salons d'Hivernage en Guadeloupe (1946-1962) », *Bulletin de la société d'histoire de la Guadeloupe*, n°201, mai-août 2025, p.111-140, https://id.erudit.org/iderudit/1124041ar

6. TV Magazine du 19 au 25 août 1995, « Des années 60 à la génération Indigo ».

7. Archive de Guadeloupe, série 7 J art 11,122,123, *Revue guadeloupéenne* n°31.

8. Archive de Guadeloupe, série 7 J art 11,122,123, *Revue guadeloupéenne* n°38.

9. Guy Laserre, « Réflexion sur le malaise antillais », *Revue Guadeloupéenne*, n°38, 1959.

10. José Lewest, *Ibid*, p. 173 et 353.



MICHEL ROVELAS
« La force qui est en nous », série sur le silence, 1990
Technique mixte, 141,5 x 122 cm
Collection Collectivité Territoriale de Martinique

ARTISANS DU STYLE TRANSAFRICAIN : L'ESTHÉTIQUE UNIVERSELLE D'AFRICOBRA/ FWOMAJÉ REVISITÉE

KIARA HILL, PhD

La formule « style transafricain[1] » est inventée en 1980 par l'artiste membre d'AfriCOBRA Jeff Donaldson pour décrire le langage visuel varié de l'afrocentrisme adopté par des artistes de la diaspora africaine. Nourri de toute une série d'influences africaines et non-africaines, le style transafricain est conçu comme un lieu de revendication et de transformation : un moyen de se revendiquer d'une ascendance africaine par des approches innovantes, qui relient les formes et l'imagerie de la culture et de l'art africains aux influences européennes et non-occidentales ; ce qui engendre un nouveau mode d'expression artistique ancré dans l'internationalisme noir. L'appel d'artistes et activistes noir-américains à faire émerger une esthétique noire pendant le Black Arts Movement (BAM) dans l'Amérique des années 1960 incite les artistes de toute la diaspora à poursuivre des buts similaires, notamment le collectif d'arts visuels martiniquais Fwomajé. Comme AfriCOBRA, Fwomajé s'efforce de cultiver une esthétique enracinée dans le langage vernaculaire du peuple caribéen, destinée à le libérer de l'adhésion aux modèles artistiques et culturels occidentaux.

La prolifération de ces esthétiques, marquées par l'hybridation et le dynamisme, nécessite un langage qui contextualise le continuum de l'esthétique noire depuis les années 1960 et, en outre, situe ces artistes – et leurs pratiques – dans ce discours. Donaldson dira plus tard que cette formule décrit les parallèles esthétiques et philosophiques entre AfriCOBRA et Fwomajé, ainsi que les fondements idéologiques de leur grande exposition, « L'Esthétique universelle d'AfriCOBRA/Fwomajé », à l'université Howard en 1989. Pour comprendre l'importance de cette exposition pour les deux collectifs, il faut d'abord comprendre la façon dont ils se voient eux-mêmes en tant qu'artistes/créateurs d'image, le rôle joué par la spiritualité au moment de la fondation des deux groupes, leurs philosophies artistiques, et leurs approches respectives de l'esthétique et des matériaux. Le désir de témoigner directement des besoins spirituels et culturels de leurs communautés est au cœur de leur démarche : se réapproprier des histoires oubliées, valoriser la noiritude et autres cultures non occidentales, et encourager une conscience politique et culturelle. Si leurs approches diffèrent pour des raisons géographiques, les histoires politiques et sociales de leurs environnements respectifs, la période à laquelle ils sont créés, et les éléments déclencheurs et fédérateurs sont les mêmes : le Black Power/ Black Arts Movement de la fin des années 1960, les vagues de décolonisation en Afrique et en Asie, la montée du panafricanisme et la guerre du Vietnam.

1. Jeff Donaldson définit ainsi le style transafricain : « un mariage entre une forme expressionniste pleine d'énergie, des motifs universels et des symboles ethnocentriques contemporains – qui visent tous à exprimer une sensibilité, une attitude envers la vie, une mystique, en fait, une vision du monde distinctive. [...] Il traverse, va au-delà et fait évoluer profondément ou invoque, respectivement, la base afrocentrique, les influences non-africaines, le cadre international et la nature dynamique du style. » « TransAfrican Style/Fwomajé/ AfriCOBRA. » Box 6. Dossier 17. Jeff Donaldson Papers, 1918-2005, vol. 1960-2005. Archives of American Art, Smithsonian Institution.



Couverture du catalogue de l'exposition « AfriCOBRA and Groupe Fwomajé, Esthétique universelle/Universal Aesthetic », organisée en 1989 à la Howard Gallery of Art à Washington.
Collection Fondation Clément, archives d'art contemporain de la Caraïbe



Photographie du groupe AfriCOBRA pour une exposition à la Faye Gold Gallery d'Atlanta, Géorgie.
Photographie Adger Cowans

UN CORPS À SOI

EVA S. AUGUSTINE

En 1945, Lucie Thésée, poétesse martiniquaise, publie un texte dans le douzième numéro de la revue *Tropiques*, elle y énonce ceci : « Qui doute de mon éternité moi dont le corps / s'est recroquevillé quand les clous cupides s'enfonçaient / cyniquement, sinistrement dans ma chair prénatale de déracinée[1]. » En quelques vers, elle concentre l'expérience traversée par le corps de la femme noire afro-descendante. Un corps ayant survécu à l'expérience de la dépossession, de la violence systémique et du viol pour s'élever dans l'expression d'un moi transcendant et métaphysique. Par l'affirmation de ce moi souverain, elle déclare sa capacité à prendre en charge sa propre existence et son historicité. Ce poème est à mes yeux une image, un point de départ que l'on pourrait se représenter visuellement. Mais alors que verrait-on, quelles esthétiques et quelles mémoires visuelles imprimeraient notre imaginaire de ce corps ? Avant que les artistes femmes ne reprennent le pouvoir sur leur image dans l'art, celle-ci se trouve au croisement complexe du sexisme, du racisme et du classisme. Le nu féminin, en tant que genre européen artistique majeur, s'est souvent illustré dans une conception de la femme passive et disponible face au regard artistique de l'homme. Tantôt instrument d'un idéal allégorique, tantôt objet du fantasme masculin, elle est dénuée d'agentivité malgré de rares exceptions.

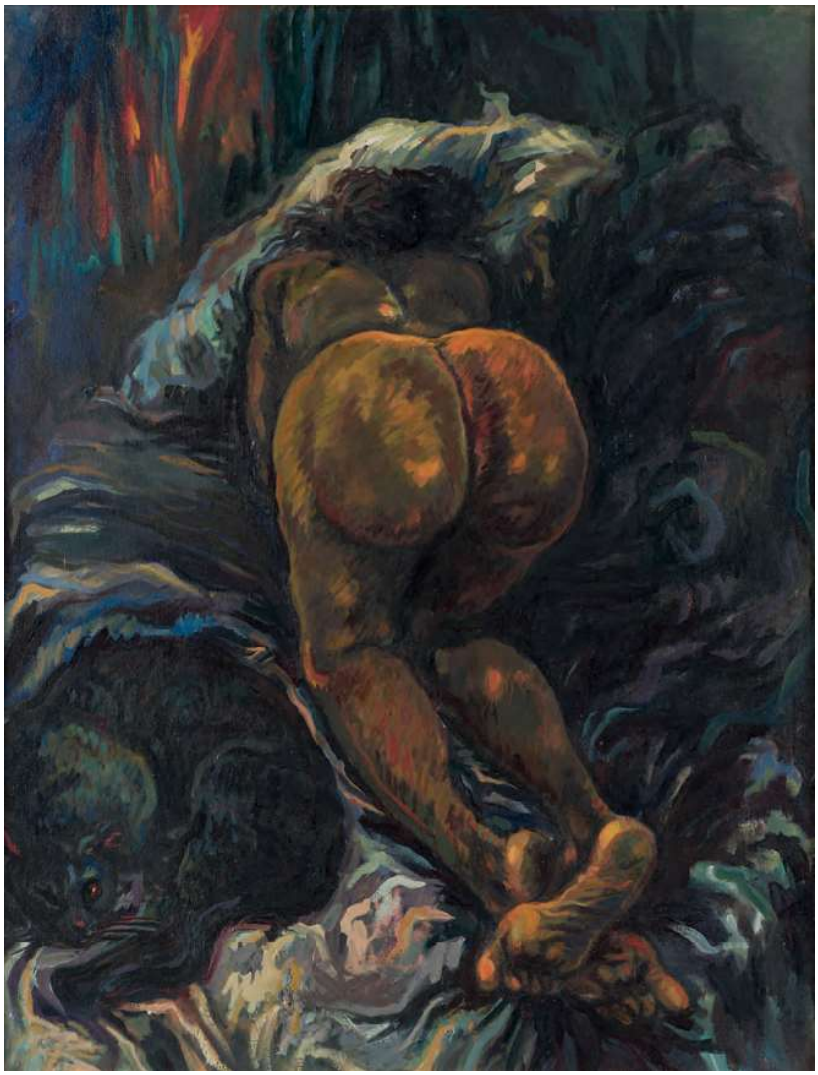
Dans ce contexte, le traitement visuel réservé aux femmes de l'Atlantique noir au XIX^e^ cristallise une pensée dominante qui s'incarne dans des archétypes idéologiques et iconographiques. La Jezabel aux États-Unis tout comme la figure de la doudou des Antilles françaises, pour ne citer qu'elles, assignent la femme noire au fantasme colonial, ce qui sert aussi la légitimation de l'empire. L'histoire de Saartjie Baartman surnommée la « Vénus hottentote », exhibée à travers l'Europe au début du XIX^e^ siècle en est un exemple emblématique. Son corps exploité devient l'objet d'un divertissement sensationnaliste puis d'un racisme scientifique. Malgré l'émergence d'une culture visuelle méliorative menée par certains artistes abolitionnistes français, la montée de l'orientalisme et des paysages pittoresques à la Caraïbe contribue à asseoir une représentation déshumanisante des corps noirs. Ainsi, reconstruire collectivement une esthétique de l'intime s'impose comme un enjeu primordial : se réinventer contre et à l'aune de cet héritage depuis le lieu de sa subjectivité absolue.

L'artiste africaine-américaine Ellen Powell Tiberino (1937-1992) évoque tout au long de son œuvre les expériences féminines noires liées à la maternité, l'enfance et l'intimité. De sa palette de couleurs sombres et profondes jaillissent des images à l'atmosphère troublante et généreuse. Son œuvre *Repose* [Repos] (1960) dépeint frontalement le corps d'une femme noire dans un espace caverneux, les fesses cambrées au centre du tableau, le visage caché dans les drapés de son canapé. Son chat, placé à sa gauche, scrute d'un œil perçant comme si cette posture assumée choisie par l'artiste invitait et défiait notre regard. Le corps exhibé n'offre pourtant rien de l'intériorité du sujet. Est-elle en train de pleurer ou de gémir ? Nous n'en saurons rien car son expression est soustraite au récepteur. Cette

1. Lucie Thésée, « Poème », *Tropiques*, n° 12, janvier 1945, p. 209.

2. Lorraine O'Grady, «Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity», *Afterimage*, vol. 20, n° 1, été 1992, p. 14-15.

ELLEN POWELL TIBERINO
Repose, années 1960/1970
Huile sur toile, 91,4 x 71,1 cm
Woodmere Art Museum,Philadelphie.
Courtesy of Woodmere, Philadelphia, PA, USA: Museum purchase with funding generously provided by Robert & Frances Kohler, 2024



œuvre peut être interprétée comme une allusion au nu controversé de Manet, *Olympia* (1863). Dans l'œuvre originale, une servante noire tend, en arrière-plan, un bouquet de fleurs au modèle blanc. Le regard franc de la femme prostituée au premier plan génère, à cette époque, un scandale lié tant au traitement pictural du corps qu'au sujet du tableau. Chez Tiberino, la composition est renversée. Le sujet noir originellement invisible traverse une expérience qui nous dépasse, et sa nudité est une composante de celle-ci. Ce geste pictural puissant interroge la perception blanche du corps noir tout en affirmant l'agentivité de son sujet. Lorraine O'Grady, artiste chercheuse et performeuse africaine-américaine, théorise cette réclamation du corps comme « le lieu de la subjectivité féminine noire[2] ». Donner visuellement corps à l'expérience féminine noire signifie donc : se penser en tant que centre et ainsi restituer une multiplicité confisquée. Un acte radical dans lequel le processus de création est une source de connaissance intérieure qui échappe à l'essentialisation. Finalement, O'Grady déclare qu' « afin de nous nommer nous-mêmes plutôt que d'être nommées par d'autres, nous devons d'abord nous voir véritablement. Pour certaines d'entre nous, cela ne sera pas facile[3] ».

Luce Turnier (1924-1994), peintre et collagiste haïtienne moderniste d'avant-garde, fait partie des premières artistes femmes à rejoindre le Centre d'art de Port-au-Prince[4] en 1945 et a bénéficié d'une bourse pour étudier à Paris et New York. Sa production s'affirme d'abord par un parti pris radical osé : se situer en marge de l'art naïf haïtien pour créer sa vision artistique moderne d'Haïti. Elle s'écarte des codes attendus par le Centre d'art mais aussi de ceux des marchands d'art européens friands de « l'authenticité[5] » primitive haïtienne. Sa condition féminine comme celles de ses consœurs concentre un « point de friction entre leur condition de femme haïtienne et leur condition d'individu issu des classes moyennes et populaires[6] ». Turnier choisit de représenter des sujets noirs haïtiens, des femmes foncées de peau, des travailleurs, travailleuses et des proches. En 1983, elle évoque un rapport sensible aux personnes qu'elle peint dans son interview avec la Chicago Gallery of Haitian Art : « Maintenant, je représente des gens, car cela me plaît beaucoup. En particulier en Haïti. Je pense qu'ici les gens sont très gracieux. J'aime beaucoup peindre les paysages français, mais c'est ici que je préfère peindre les gens. » Ce commentaire souligne sa relation intuitive au portrait, qu'elle enrichit d'une attention

3. Traduction libre de l'autrice.

4. Le Centre d'art de Port-au-Prince est créé en mai 1944 à l'initiative d'un aquarelliste américain, DeWitt Peters, qui s'associe pour ce projet à plusieurs artistes et intellectuels : Albert Mangonès, Georges Remponeau, Maurice Borno, Philippe Thoby-Marcelin, Raymond Coupaud, Antoine Derenoncourt, Raymond Lavelanette, Gérald Bloncourt et Jean Chenet. À la fois école d'art et première galerie du pays, le Centre d'art initie en Haïti le mouvement dit « naïf ». Voir : « Le Centre d'art de Port-au-Prince, mémoire de l'art haïtien », *Institut National d'Histoire de l'Art* (INHA).

5. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 1965.

REPRENDRE LE FIL : CHRISTIAN LATTIER ENTRE HÉRITAGE ET INVENTION

FRANCK-HERMANN EKRA
Propos recueillis en juin 2026

Je suis heureux de réunir ici deux artistes incarnant deux générations de la scène artistique de Côte d'Ivoire, entre Abidjan et Paris. Ernest, tu as fait partie de l'exposition « Paris noir » au Centre Pompidou ; Assoukrou, tu participes aujourd'hui à son adaptation martiniquaise. Entre vos parcours se dessine un même fil, celui de Christian Lattier, figure tutélaire des modernités transafricaines, dont l'œuvre continue d'ouvrir des chemins plutôt que de proposer un modèle.

J'aimerais commencer par donner la parole à Lattier qui disait : « La sculpture, c'est sculpter le bois, tailler la pierre. Et ça, ce n'est ni tailler le bois ni tailler la pierre, donc il faut lui donner un nom : c'est l'expression sculpturale. » Il ajoutait : « Moi, j'aime bien bouleverser le monde. » Comment réagissez-vous à ces déclarations ?

Ernest Dükü

Lorsque j'entre aux Beaux-Arts d'Abidjan, Christian Lattier est déjà une figure à part, à la fois proche et inaccessible. Ce qui me frappe d'abord est précisément cette idée d'« expression sculpturale ». Lattier ne taille ni le bois ni la pierre ; il invente une forme qui n'appartient plus aux catégories traditionnelles de la sculpture. Cette liberté a été décisive pour moi. Elle m'a fait comprendre qu'un médium ne devait jamais devenir une limite. Je n'étais pas inscrit en peinture, mais en architecture intérieure et décoration. Lorsque je me suis tourné vers une pratique picturale, je ne voulais pas produire de la peinture au sens académique du terme. Je cherchais déjà une forme située entre plusieurs territoires. Lattier est ainsi devenu pour moi une sorte de professeur à distance. C'est aussi de cette manière que l'on peut, peut-être, « bouleverser le monde ». Lorsqu'un spectateur se trouve devant une œuvre et ne sait plus immédiatement s'il regarde une peinture, une sculpture ou un objet, ses habitudes vacillent.

Assoukrou, ta rencontre avec Lattier, plus tardive, ne passe pas par l'enseignement direct, mais par la découverte de ses œuvres. Comment a-t-elle transformé ta pratique ?

Assoukrou Aké

Elle est née d'abord d'un geste de transgression. Aux Beaux-Arts, lors d'un exercice consacré au pop art, j'ai réalisé un bas-relief sur contreplaqué, peint dans des couleurs vives, sur lequel j'avais collé des sachets plastiques noirs. J'ai alors commencé à m'intéresser aux artistes qui utilisaient des matériaux étrangers aux traditions de la peinture et de la sculpture. C'est dans ce contexte que j'ai découvert Christian Lattier, à la Rotonde des Arts (Abidjan). La manière dont il entremêlait la ficelle autour d'une structure métallique a changé mon regard. Il ne s'agissait pas seulement d'une technique nouvelle, mais d'une manière de penser la forme à partir de la contradiction, de la confrontation



Christian Lattier installant *African Gods* pour son exposition à la galerie de l'École nationale des beaux-arts à Paris, 4 avril 1959.

et de l'assemblage. Cette rencontre a confirmé une intuition qui traversait déjà mon travail : une œuvre peut naître de formes qui se rencontrent, parfois s'annulent, parfois se composent. C'est ce que j'ai ensuite appelé « l'envers de l'image ». Je pars de formes immédiatement visibles, accessibles au premier regard, puis j'y introduis des éléments plus énigmatiques, qui n'apparaissent qu'au terme d'une seconde lecture.

J'aimerais vous soumettre une deuxième citation de Lattier. À propos de *La Panthère* – récompensée notamment au Prix Chenavard puis présentée au Festival mondial des Arts nègres de Dakar en 1966 –, il disait : « J'ai travaillé cette pièce comme si c'était du modelage ou du plâtre, par couches successives. La ficelle remplace le bois pour ne pas copier nos ancêtres, et le fer remplace la pierre pour éviter de faire comme les Blancs. » Comment réagissez-vous à cette citation ?

E. Dükü

Je comprends cette phrase comme un refus de l'imitation, quelle qu'en soit la source. Lorsque je commence à travailler, je ne veux ni reproduire les codes académiques de la peinture ni reprendre littéralement les formes anciennes. Ce qui m'intéresse dans les décors peints sur les cases traditionnelles n'est pas leur apparence seule, mais la manière dont les signes s'inscrivent dans une matière, une architecture et une fonction. Il ne suffit donc pas de transposer ces motifs sur une toile, il faut retrouver la densité du mur, la rugosité de la surface, la relation entre le signe et l'habitat. C'est ainsi que la porte est devenue un élément central de mon travail. Dans la case traditionnelle, elle est à la fois passage, seuil et support d'une narration symbolique. En travaillant sur des supports rigides, en froissant, modelant ou sculptant le papier, j'ai cherché à renouer avec cette matérialité sans jamais la reproduire.

A. Aké

Lorsque j'entends aujourd'hui les paroles de Lattier, je n'y vois donc pas seulement une position personnelle. J'y entends une exigence qui a traversé plusieurs générations d'artistes ivoiriens : refuser de répéter, qu'il s'agisse des formes du passé ou de celles imposées par l'histoire de l'art occidental, afin de construire un langage qui ne puisse appartenir qu'à soi.

Au sein de l'École des beaux-arts d'Abidjan, son influence semble avoir dépassé largement son propre enseignement. Comment cette transmission s'est-elle opérée ?

E. Dükü

Ma relation avec Lattier s'est construite dans la distance. Avant même d'intégrer les Beaux-Arts, j'entendais déjà son nom. Lorsque je passe le concours d'entrée, il fait partie du jury. Je garde le souvenir très précis de son regard. Ensuite, pendant plusieurs années, son atelier demeure un lieu fermé. Nous avions pourtant un camarade, Kofi Donkor, qui entretenait une relation privilégiée avec lui. Grâce à cette proximité, il lui arrivait de nous faire entrer discrètement dans l'atelier lorsque Lattier s'absentait. Nous découvrions alors un espace

« IL QUITTE SOUS LE SOLEIL LA CALE DU NAVIRE » Entretien avec Jack Beng-Thi

EVA BAROIS DE CAEVEL
Propos recueillis en mai 2026

Bonjour Jack, pouvez-vous revenir sur le moment où vous quittez l'École des beaux-arts de Toulouse, où vous venez de passer cinq ans, pour vous installer à Paris ? Il nous intéressait particulièrement de comprendre ce passage par la capitale dans le cadre de l'exposition « Paris noir »…

À Toulouse, j'ai été lauréat d'un prix de sculpture et, suite à cette distinction, j'ai été invité par le directeur de l'École de beaux-arts, Joseph Andrau, à être résident à la Cité internationale des arts à Paris. C'est une nomination très importante car elle bouleverse le chemin que j'envisageais alors de prendre : je m'apprêtais à rejoindre une école technique de conduite d'engins à Tulle afin de perfectionner mes connaissances techniques, avec pour objectif de devenir grutier. Cette invitation, c'est un changement de destin. À Paris, je suis accueilli par madame Bruneau dans les locaux de Pont Marie pas très loin du Centre Pompidou et j'entame une période de résidence à la Cité internationale des arts en 1978. Tout est nouveau et intéressant, c'est un premier contact approfondi avec la capitale que je mets à profit pour me former. Je m'inscris à Paris 8, une université véritablement expérimentale qui vient de s'ouvrir. J'ai la chance d'y rencontrer plusieurs interlocuteurs précieux : Frank Popper, historien de l'art et maître de conférences, spécialiste de l'art cinétique, m'ouvre à un monde nouveau. Marcel Boungou-Kesset, maître assistant en arts plastiques et originaire du Congo, me familiarise avec une histoire de l'art et des pratiques issues de l'Afrique noire francophone, notamment de l'Afrique de l'Ouest, il me partage aussi ses savoirs sur l'histoire de l'esclavage. Et enfin, Claude Meillassoux, chercheur marxiste au CNRS, travaille l'histoire de l'esclavage à travers une approche économique marxiste, nouvelle pour moi et très enrichissante. Frank Popper et Marcel Boungou-Kesset me remettent un certificat de recherche qui me permet d'accéder à l'Hôtel de Soubise et d'étudier des documents liés à l'histoire de la Compagnie française des Indes orientales. Je découvre les trajectoires dans le territoire Atlantique ; les villes françaises qui ont participé à cette histoire de la traite comme Bordeaux et La Rochelle. Parmi ces archives, je prends connaissance des livres de bord des commandants de bateaux qui contiennent des informations très pragmatiques qui vont beaucoup me marquer et faire mûrir le travail que j'accomplirai par la suite. Ces années parisiennes sont des années d'écriture et de réflexion théorique, temporairement je ne suis plus dans la sculpture. De retour à La Réunion la question qui va se poser sera précisément la suivante : où est passé le corps ? C'est une question que je m'adresse à moi-même en tant qu'artiste ; je me demande quelles représentations du corps

je vais pouvoir formuler. C'est aussi une question que j'adresse à cette histoire de l'esclavage dont j'ai pris connaissance à Paris. J'ai fréquenté dans la capitale des lieux comme le Palais de la Porte Dorée qui présente le grand intérêt de faire exister des formes et des présences matérielles de cette histoire de l'esclavage. J'arrive à faire des rapprochements entre ce que j'ai acquis dans les livres, les archives et ces traces matérielles ; pour l'étudiant que je suis, c'est très important. Je fréquente aussi beaucoup la bibliothèque du Centre Pompidou, ce que je continuerai à faire dans le cadre de mes allers-retours entre Paris et La Réunion. C'est un lieu où je reviens et qui est essentiel pour mes recherches.

Durant ces années à La Réunion, les structures universitaires ou d'enseignement supérieur sont en pleine structuration et en développement. Nombreux sont les jeunes qui se forment dans les universités en France métropolitaine. À Paris, je fréquente les théâtres et je m'intéresse aussi au cinéma.

Merci Jack pour ce retour sur ces années parisiennes et sur ce qu'elles sont venues nourrir et construire. Il y a une rencontre que vous faites, à Paris, qui va être déterminante, avec l'œuvre de Tadeusz Kantor…



JACK BENG-THI
Nostalgique sweet vacoa, 1992
Installation, fibres végétales (vacoa), terre cuite, fil de nylon, bois, 142 x 80 x 220 cm
Collection de l'artiste

PARIS NOIR

TRAVERSÉES, DÉTOURS, RETOURS

Cet ouvrage accompagne un nouveau chapitre de l'exposition « Paris noir », initiée au Centre Pompidou en 2025. Depuis la Martinique, le projet relie Paris à l'échelle de l'Atlantique noir. Le catalogue en constitue le laboratoire critique : ses auteurs et autrices déplacent le récit, font apparaître d'autres généalogies et l'ouvrent à la création contemporaine.

Modernités caribéennes, circulations transafricaines, pensées féministes, amitiés et transmissions s'y croisent, tissant les œuvres de l'exposition dans un ensemble plus large de relations, d'échos et de réinventions. Aux relectures historiographiques répondent des études resserrées et des conversations intergénérationnelles consacrées à des réseaux et à des trajectoires longtemps demeurés à l'écart des récits constitués. Pensé comme un laboratoire, « Paris noir » propose une histoire de l'art faite de résonances, d'écarts et de survivances : une histoire relationnelle des modernités, toujours en cours d'écriture.

ISBN 9782488912303 **28,50€**

9 782488 912303