

Georges Adéagbo
Victor Anicet
Raphaël Barontini
Asma Ben Aissa
Victor Brauner
Ernest Breleur
Rebeca Carapiá
Agustín Cárdenas
Gerardo Chávez
Julien Creuzet
dach&zephir
Mónica de Miranda
Manthia Diawara
M. Emile
Öyvind Fahlström
Geneviève Gallego
José Gamarra
Serge Hélénon
Valérie John
Hamedine Kane
Wifredo Lam
Clémence Lollia Hilaire
Federica Matta
Roberto Matta
Paul Mayer
Gabriela Morawetz
Irving Petlin
Cesare Peverelli
Pancho Quilici
Thomias Radin
Antonio Seguí
Sylvie Séma Glissant
Kelly Sinnapah Mary
Kemang Wa Lehulere
Eduardo Zamora
Enrique Zañartu

Avec la participation d'Estelle Coppolani et du collectif Chimurenga

Saison *Lyannaj*
12 novembre 2026 – 4 avril 2027

Dans les créoles des Caraïbes, *lyannaj* désigne le lien, la relation, ce qui se tisse entre des personnes, des histoires et des territoires qui ont pu être séparés. Cette saison thématique explore ces mises en relation à travers deux projets consacrés à des figures majeures des circulations artistiques et intellectuelles entre la Caraïbe, l'Afrique, la France et les Amériques : l'artiste Serge Hélénon avec son exposition personnelle *L'Atelier Serge Hélénon* et le poète et philosophe Édouard Glissant avec la présentation de l'exposition *La Terre, le Feu, L'Eau et les Vents, pour un Musée de l'Errance avec Édouard Glissant*.

La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents, pour un Musée de l'Errance avec Édouard Glissant

Comment faire vivre aujourd'hui la collection personnelle du poète, philosophe et écrivain martiniquais Édouard Glissant (1928–2011)? Comment donner à voir les relations qui se nouent entre les œuvres qu'il a réunies, les textes qu'il a écrits et les mondes qu'il a contribué à penser? Et comment lier cette pensée, sa puissance d'invention, par les gestes poétiques et critiques d'artistes contemporain·es?

Ces questions traversent *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents, pour un Musée de l'Errance avec Édouard Glissant*, une exposition conçue à partir de sa collection personnelle. Rassemblée au fil de sa vie, celle-ci témoigne d'une attention aux formes et aux imaginaires, mais aussi d'une manière singulière d'habiter le monde, sensible aux traces de l'histoire, à la pluralité des expériences et aux relations qui échappent aux récits univoques. Elle constitue moins un ensemble homogène qu'une constellation, traversée de voisinages inattendus, d'écarts et de correspondances.

Née des recherches d'Ana Roman et Paulo Miyada, l'exposition a d'abord été présentée à l'Instituto Tomie Ohtake (ITO), à São Paulo, puis au Center for Art, Research and Alliances (CARA), à New York. À chaque étape de son itinérance internationale, le projet s'est transformé·e: à São Paulo, il explorait la pensée de Glissant à travers sa collection, des écrits et des documents inédits, ainsi que par la présence de sa voix et de son image ; à New York, il accordait une place centrale aux œuvres et à un programme public structuré autour des quatre éléments.
Au centre d'art de la Villa Arson, l'exposition prolonge cette itinérance en engageant la collection dans une nouvelle rencontre avec les œuvres, les artistes invité·es et les contextes français et caribéen dans lesquels la pensée de Glissant s'est élaborée, et auxquels elle n'a cessé de revenir.

Le titre est un emprunt à *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*, publié par Glissant en 2010. Réunissant des voix poétiques de la Caraïbe, des Amériques, d'Afrique, d'Asie et d'Europe, cet ouvrage fait entendre la pluralité du monde sans la ramener à une langue ou à une histoire uniques. Les quatre éléments évoquent ici des forces en circulation, qui relient et transforment les milieux, les matières et les imaginaires. Ils annoncent une exposition attentive aux mouvements, aux métamorphoses et aux relations qui se nouent entre les êtres et les territoires.

La collection d'Édouard Glissant s'est constituée au fil de ses rencontres et de ses amitiés avec des artistes, dans différents lieux de création et d'échange. À Paris, la Galerie du Dragon fut l'un de ces espaces décisifs. Autour du poète Max Clarac-Sérou (1930–2000) s'y croisaient écrivains, artistes et intellectuels, dans un milieu où les frontières entre poésie, peinture et musique demeuraient poreuses. Glissant y rencontra notamment Victor Brauner (1903–1966) et Roberto Matta (1911–2002), figures du surréalisme d'après-guerre, et découvrit des œuvres d'artistes venus d'Amérique latine. Ces échanges contribuèrent à façonner une collection singulière, non comme l'illustration d'une théorie préexistante, mais comme le témoignage de relations intellectuelles et sensibles, au fil desquelles les œuvres pouvaient déplacer le regard et nourrir la pensée.

Cette histoire éclaire le projet du Musée Martiniquais des Arts des Amériques (M2A2), imaginé par Glissant. Il souhaitait créer en Martinique un lieu où les créations contemporaines de la Caraïbe, des Amériques, d'Afrique et de leurs diasporas puissent se rencontrer, au-delà des frontières géographiques et des hiérarchies culturelles établies. Conçu pour prendre place dans l'ancienne usine sucrière du Lareinty, au Lamentin, un site chargé d'histoire, le projet du M2A2 n'a finalement pu se concrétiser en Martinique, en raison d'obstacles politiques et institutionnels. La collection, aujourd'hui conservée au Mémorial ACTe, en Guadeloupe, en garde néanmoins la trace et la promesse.

L'exposition, dès sa présentation inaugurale à l'ITO, à São Paulo, prend cette absence comme un point de départ. Il ne s'agit ni de reconstituer le musée qui n'a pas été construit, ni de présenter la collection comme un ensemble clos, mais d'en prolonger le désir : un espace de rencontre et de création de sens, où les œuvres continuent de se transformer au contact d'autres pratiques et d'autres histoires.

Né en Martinique, Glissant a écrit, enseigné et voyagé entre la Caraïbe, la France, les Amériques et l'Afrique. Son œuvre n'a cessé d'interroger les relations entre centres et périphéries, entre une langue et la pluralité des langues, mais aussi entre son lieu singulier, la Martinique, et le monde. Présenter cette exposition en France, à la Villa Arson, revient ainsi à ramener sa pensée vers l'un des territoires où elle s'est formée et a été contestée, parfois oubliée ou laissée dans l'ombre.

Dans l'exposition, les œuvres de la collection entrent ainsi en dialogue avec celles d'artistes invité·es de différentes générations et géographies, dont les démarches, sans nécessairement se réclamer de Glissant, ouvrent d'autres perspectives sur les territoires, les mémoires et les formes de transmission. Sa pensée constitue moins une grille d'interprétation qu'un horizon ouvert : une invitation à considérer comment des histoires et des imaginaires singuliers peuvent se rencontrer sans se confondre. C'est depuis cette attention aux relations que l'exposition aborde le paysage, non comme un simple motif visuel, mais comme un lieu vivant où s'entrecroisent les traces de l'histoire, les expériences humaines et les puissances de l'imaginaire.

La Parole du Paysage

Dans *Le Discours antillais*[1], Édouard Glissant formule une intuition qui constitue l'un des points de départ de cette exposition : « Pour nous, l'élément formellement déterminant dans la production littéraire, c'est ce que j'appellerais la parole du paysage ». Le paysage n'est pas un simple décor de l'expérience humaine, ni une étendue offerte au regard. Il contribue à façonner le récit d'une histoire, la mémoire d'une communauté et la construction d'un imaginaire. Milieu vivant, traversé par des conflits, des déplacements et des transformations, il conserve des traces, des gestes et des savoirs que les récits dominants et les archives officielles ont souvent invisibilisés.

Cette attention au paysage depuis la perspective de la France hexagonale où se tient l'exposition, invite à une lecture historique et politique des territoires, particulièrement nécessaire dans les mondes caribéens, profondément marqués par la colonisation, l'économie de plantation et l'esclavage. Mais les paysages sont aussi traversés par des résistances, des transmissions et des réinventions qui ont permis aux communautés de maintenir ou de recomposer leurs liens avec leur environnement. Il ne s'agit donc pas de retrouver une nature originelle, préservée de l'histoire, mais de comprendre comment celle-ci s'inscrit dans les lieux et comment d'autres récits peuvent y prendre forme.

Les travaux de Françoise Vergès[2] sur l'écologie décoloniale ont également nourri la réflexion curatoriale en invitant à relier les crises environnementales aux histoires de domination qui ont façonné les territoires. Ce qui est exploité, détruit, protégé ou rendu invisible n'est jamais indépendant des rapports de pouvoir. Le paysage devient ainsi un espace où se lisent conjointement les héritages coloniaux, les inégalités contemporaines et les luttes pour d'autres manières d'habiter le monde. Cette perspective conduit également à déplacer les habitudes du regard : plutôt que de considérer le paysage depuis une position de surplomb, comme un ensemble que l'on pourrait embrasser et ordonner, il s'agit de l'appréhender à partir des expériences, des relations et des savoirs qui le constituent.

Comment transmettre les histoires que les récits dominants ont effacées ou fragmentées ? Les réflexions de Dénètem Touam Bona[3] sur le marronnage invitent à penser des pratiques de résistance et d'invention fondées sur les savoirs du territoire, les alliances et d'autres manières d'habiter le monde. Dans son analyse de la pensée de Glissant, Moses März évoque un « intellectual marronnage into the world »[4] : une émancipation des cadres dominants de la pensée pour ouvrir d'autres voies vers le monde. Cette approche nourrit le projet curatorial, attentif aux mémoires fragmentaires, aux savoirs invisibilisés et aux gestes qui réinventent les formes de transmission.

Les écrits d'Olivier Marboeuf[5] sur le marronnage, l'hospitalité et les alliances offrent un autre éclairage. La mangrove y apparaît comme une figure d'un monde relationnel et instable, qui résiste aux frontières fixes et aux identités figées. Elle permet de penser un enracinement qui n'exclut ni le mouvement ni la rencontre, et des alliances qui se construisent sans effacer les différences. Cette image rejoint l'horizon de l'exposition : envisager le paysage non comme une origine commune ou un espace à posséder, mais comme un milieu traversé par des relations parfois conflictuelles, toujours susceptibles d'être recomposées.

Ces références ne constituent pas un cadre théorique destiné à assigner aux œuvres un sens prédéfini. Elles orientent plutôt une attention aux traces, aux lacunes des archives, aux mémoires fragmentaires et aux savoirs qui circulent par la voix, le geste, les matériaux ou les pratiques collectives. Elles permettent aussi de penser le paysage comme une architecture invisible de la Relation : une trame dans plan unique, qui se construit par rapprochements, détours et voisinages.

Cette conception engage la forme même de l'exposition. La pensée archipélique de Glissant, attentive aux liens autant qu'aux écarts, invite à renoncer à un parcours qui conduirait nécessairement d'un point de départ vers une conclusion. À la Villa Arson, les espaces, les circulations, les ouvertures et les vues sur les jardins participent d'un paysage que le public traverse et compose à son tour. Chaque salle peut devenir un point de départ ; chaque œuvre, l'occasion d'une rencontre inattendue.

L'exposition invite les visiteur·euses à suivre les résonances, les tensions et les lignes de passage, au fil d'un parcours où chaque œuvre conserve sa voix propre tout en entrant en relation avec les autres.

Une traversée d'archipels

À l'entrée de l'exposition, la cartographie *Politics of Relation* (2021) du collectif CHIMURENGA ouvre le parcours. Fondée au Cap en 2002 par Ntone Edjabe, cette plateforme panafricaine développe depuis ses débuts des espaces de publication, de recherche et de rencontre qui déplacent les frontières habituelles de la circulation des idées. Sa cartographie ne se contente pas de représenter des territoires déjà connus. Elle propose d'autres tracés, fondés sur des circulations méconnues, des solidarités entre luttes et des connexions que les récits dominants ont peu considérées. Elle invite à regarder les cartes comme des constructions politiques : ce qu'elles relient, ce qu'elles séparent et ce qu'elles laissent hors champ détermine aussi notre manière d'imaginer le monde.

Cette première proposition donne une impulsion au parcours. La carte n'est pas ici l'instrument d'une maîtrise du territoire, c'est une invitation à en déplacer les coordonnées. Elle permet d'entrer dans l'exposition par des relations plutôt que par des frontières, par des lignes de passage plutôt que par une géographie immobile. À partir de ce seuil, chacun·e est invité·e à circuler entre les œuvres comme entre des îles qui se répondent sans former un ensemble homogène.

À proximité, les dessins de Rebeca Carapiá ouvrent un autre rapport à la cartographie. Dans son travail *Dois meses de permanência*, [Deux mois de permanence] (2022), l'écriture se déploie comme une proposition plastique : les signes se répètent et se transforment jusqu'à composer une calligraphie des possibles pour les personnes marginalisés pour qui le langage écrit et oral est une limitation, car inscrit dans des dynamiques d'oppression. Sa pratique ouvre vers d'autres horizons et un espace de débat sur comment faire communauté dans des langues et des identités plurielles, en dialogue avec les environnements qui la nourrissent.

Cette réflexion entre en résonance, par exemple, avec les œuvres de José Gamarra (né 1934) et d'Agustín Cárdenas (1927–2001) extraites de la collection d'Édouard Glissant. Ses œuvres ne sont pas convoquées comme des précédents historiques auxquels les pratiques contemporaines devraient se conformer. Elles apportent d'autres formes et leurs voisinages rendent visibles des correspondances qui n'étaient pas nécessairement inscrites dans les œuvres à l'origine, mais qui peuvent se former dans le présent de la rencontre.

Les œuvres *Glissant, Rocher du Diamant* (2026) et *Caraïbes Connection* (2026) ont été spécialement conçues pour cette exposition par Hamedine Kane pour qui l'œuvre littéraire de Glissant a joué un rôle fondamental dans sa démarche plastique. C'est à travers un exercice d'écriture, de dessins et de broderies traditionnelles inspiré de celles du Sénégal et de Mauritanie, qu'il propose des œuvres tels des symboles et des liens qui ne cessent de relier Édouard Glissant et le continent africain.

Les paysages de Valérie John se construisent à travers une méthode d'accumulation et de transformation plastique. Depuis son atelier de La Trinité, en Martinique, tourné vers la mer, l'artiste travaille par superpositions, en laissant les matériaux porter des couches successives de mémoire. Son installation *Tu brasses et presses des feuilles d'abîme Balan de tes doigts tout pâteux d'océan…* (2026) produite spécialement pour l'exposition se développe comme un organisme vivant, dont la perception se modifie au fil des déplacements des visiteur·euses. La profondeur de l'indigo, qui traverse son travail, renvoie à l'histoire du commerce transatlantique et à l'économie de la plantation. La couleur ne se réduit pourtant pas à un signe historique univoque. Elle est aussi une matière, une présence sensible, une profondeur qui attire le regard et en trouble la lecture. Le bleu relie l'intime au collectif, le souvenir à l'histoire, les objets proches aux horizons lointains.

Une autre manière de faire apparaître les traces de l'histoire se déploie dans les gravures de Sylvie Séma Glissant, artiste qui partagea la vie et la pensée d'Édouard Glissant à partir des années 1980. Ses compositions, maroufflées sur toile, défont la silhouette du navire transatlantique et la redistribuent en un réseau dense de lignes noires et blanches. Le bateau, qui fut l'un des instruments majeurs de la déportation et de l'économie esclavagiste, ne se présente pas comme une image historique stabilisée. Il est fragmenté, travaillé de l'intérieur, traversé par une tension graphique qui rend difficile toute lecture univoque. Le navire devient une structure instable, dont les lignes portent le tremblement d'une mémoire qui ne peut être ramenée à un récit achevé. La proximité de ces gravures avec les œuvres de la collection de Glissant rappelle combien la relation entre l'art et l'histoire se construit aussi par des gestes plastiques : par la fragmentation, la répétition, le recouvrement et la transformation des images.

Dans un autre registre, les œuvres de Kemang Wa Lehulere interrogent les formes collectives de l'oubli et des héritages de la dépossession en Afrique du Sud. Son travail se confronte aux conséquences de l'apartheid, dont les effets continuent d'agir sur les territoires, les corps et les récits transmis entre générations. Dans son installation *The Ground is Emotional* [La Terre Est Sensible/Émotive] (2026),

villa arson

Informations pratiques

Exposition ouverte
tous les jours, sauf le mardi
14h00–18h00.
Fermetures les 24, 25, 26, 31 décembre et les 1er et 2 janvier.

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture et compte parmi les écoles supérieures d'art françaises à rayonnement international. Elle est financée par le Département des Alpes-Maritimes et de la Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur. Elle fait partie du réseau ATLANTIDE, de Sud PLATFORM, Pierres Sud, E.A.I. ANDEA et ELIA Art Schools.

L'exposition est réalisée en partenariat avec le Mémorial ACTe en Guadeloupe, l'Institut du Tout-Monde et le Fonds Édouard Glissant, avec le soutien de la Fondation Jan Michalski pour Édouard Glissant et Ronan Grosset. Leur connaissance intime d'Édouard Glissant, de l'histoire de sa collection et des liens qu'elle tisse a été essentielle à la réalisation de cette présentation.

Design In the shade of a tree
Impression Perfectmix-Photoffset

nice

le bois récupéré d'anciens pupitres d'école et des nichoirs composent un ensemble dans lequel les matériaux portent une histoire d'usage. Les nichoirs font notamment référence à l'artiste Gladys Mgudlandlu, l'une des premières femmes noires à exposer en Afrique du Sud, connue pour ses peintures d'oiseaux et de scènes de *township* (bidonville). La disposition en cercle de l'installation évoque les réunions traditionnelles dans la communauté Xhosa. Des haut-parleurs diffusent des conversations entre l'artiste et des guérisseurs traditionnels qui promettent de faire revenir l'amour perdu. Dans cette œuvre, cette promesse se charge d'une autre signification : la perte affective fait écho à la perte de la terre et à la difficulté de restaurer ce qui a été arraché. Des chants sud-africains, notamment liés au Native Land Act (la loi sur les terres indigènes) de 1913, traversent les conversations et font entendre les résonances collectives et contemporaines de cette histoire. Le paysage prend ici une forme sonore qui convoque des récits marginalisés et transforme l'écoute en un espace crucial de transmission de l'histoire. L'œuvre ne prétend pas réparer la dépossession ; elle rend sensible la persistance de ce qui a été perdu et la nécessité de continuer à le nommer.

L'installation *Sous la terre ou ailleurs* (2026) d'Asma Ben Aissa aborde, depuis la Tunisie, la relation entre territoire, mémoire et transmission à travers le textile, la sérigraphie et la céramique. L'artiste travaille à partir d'un site archéologique lié à la civilisation carthaginoise, vieille de près de trois millénaires, qui réapparaît dans les sols de la maison de ses grands-parents et dans les territoires avoisinants. Le site archéologique est devenu un musée local, à Jendouba. Son installation imagine des formes de vie anciennes tout en interrogeant les conditions dans lesquelles les sites archéologiques sont préservés, intégrés aux récits nationaux ou rendus invisibles. Cette démarche s'attache aux différentes strates qui composent un territoire et à la manière dont elles continuent de peser sur les représentations contemporaines de l'appartenance. La matière textile relie ici le geste individuel à une mémoire partagée. Elle permet de penser le territoire autrement que comme une surface à posséder ou à délimiter, en le reliant aux gestes qui le font vivre et aux histoires qui le traversent. Le paysage apparaît comme un ensemble de fils dont les liens ne sont ni toujours visibles ni toujours continus.

Cette attention à l'histoire d'un objet et à son savoir trouve d'autres prolongements dans les pratiques de Georges Adéagbo et d'Ernest Breleur, selon des voies très différentes. Le travail d'Adéagbo, assemble des objets trouvés, des images, des textes et des références provenant de contextes multiples, fait de l'accumulation une forme de pensée critique et satirique. Les éléments rassemblés ne perdent pas leur histoire lorsqu'ils sont déplacés ; ils entrent dans de nouvelles relations, qui modifient leur sens et celui de l'ensemble. L'installation *La révolution et les révolutions* (2016) devient un espace de lecture ouvert, dans lequel les circulations culturelles et les hiérarchies du savoir et de pouvoir sont interrogées.

La présence d'Ernest Breleur, à travers l'œuvre appartenant à sa série emblématique initiée en 1992 composée à partir de radiographies médicales, engage une réflexion sur la politique du corps et des identités. Le corps y apparaît comme une présence instable, fragmentée, traversée par des tensions entre apparition et disparition. Ces formes ne proposent pas un portrait unifié de l'humain ; elles font sentir la vulnérabilité des limites qui définissent ce que l'on considère comme une figure, une identité ou une totalité. Certaines de ces recherches le rattachent aux membres du groupe Fwomajé[6], fondé en 1984, incluant des figures tels que l'artiste Victor Anicet (1936–2026), récemment disparu, un ami proche d'Édouard Glissant et une figure importante de la vie artistique martiniquaise. Son engagement, notamment au sein du collectif, témoigne d'une volonté de repenser les formes artistiques depuis les histoires et les cultures de cette région. Les trois œuvres présentées dans l'exposition font dialoguer les héritages amérindiens, africains et européens pour restituer la mémoire plurielle de la Caraïbe. Ami proche de Édouard Glissant, Victor Anicet partage avec lui une recherche sur la créolisation et les identités en relation, qu'incarne notamment la céramique *La Présence de l'Est Multiple*, réalisée pour la tombe de l'écrivain.

La présence d'Ernest Breleur et de Victor Anicet, également lié à cette histoire collective, ne doit pas être comprise comme la simple continuation d'une esthétique commune. Elle permet de percevoir comment des préoccupations partagées prennent diverses formes plastiques à travers les générations et les expériences situées. D'autres artistes abordent les territoires à partir de leurs représentations, de leurs récits et de leurs déplacements. À travers ses collages et sérigraphies, Raphaël Barontini travaille les images de figures politiques de mouvements de libération Noirs, souvent oubliés ou effacés des récits hégémoniques, allant de la Caraïbes à l'Océan Indien. Ses compositions mettent en tension les codes traditionnels du portrait et de l'apparat inscrits dans les mémoires nationales et portent les questions de qui est rendu visible, qui est honoré ou non. Ses œuvres invitent à regarder les images de l'histoire comme des compositions dont les significations peuvent être reprises, déplacées et recomposées, et être en mouvement, notamment à travers des collaborations performatives.

Dans la pratique sculpturale de Julien Creuzet, les formes circulent et dialoguent en osmose avec l'image en mouvement, le son et la poésie, composant des installations immersives. L'ensemble présenté ici réunit trois œuvres distinctes, dont la vidéo *Poésie visuelle et sonore* (2021), hommage au souffle infini du musicien Jacques Coursil (1938–2020), telle une proposition méditative et sensible qui accompagne la proposition poétique de Creuzet. Les deux sculptures entrent en résonance avec la vidéo par leurs assemblages hybrides de matériaux, qui évoquent des formes organiques imaginaires et convoquent les territoires, les textures, les couleurs et les paysages sonores de la Martinique.

La pratique du duo de designers dach&zephir (Florian Dach et Dimitri Zephir) aborde lui aussi la question du lieu à travers les relations entre espace, objets et mémoire. À travers la création d'objets de tous les jours, ils explorent des histoires et des gestes culturels antillais. Dans leur installation *Dèyè kaz* (2026) qui regroupe de multiples pans de récentes créations, allant de 2023 à 2026, ils invitent à réfléchir depuis le *jardin créole*[7]. Ici, leur jardin se focalise sur des graines endémiques ou importées, qu'ils ont étudiées lors d'une résidence en Guadeloupe en 2022, en collaboration avec des artisans et cultivateurs de graines. L'installation amène à réfléchir sur la préservation de la mémoire culturelle et des migrations, depuis ces écosystèmes précieux et en danger. Leurs recherches invitent à considérer l'architecture non seulement comme une organisation matérielle, mais aussi comme un ensemble de relations sociales, de pratiques et de récits qui déterminent les manières d'habiter. La notion de paysage s'élargit ainsi à ce qui structure la vie quotidienne : les usages, ses formes de présence et les histoires inscrites dans des espaces tels que les jardins créoles.

Mónica de Miranda interroge les rapports entre paysage, mémoire et justice environnementale depuis les relations postcoloniales entre le Portugal et l'Afrique lusophone, en particulier l'Angola, de par ses origines, et la Guinée-Bissau. Dans sa pratique, les divers lieux et sujets humains et non-humains sont construits à partir de récits fictionnels, de souvenirs fragmentaires et de faits politiques liés à des figures et des faits historiques provenant des mouvements d'indépendance et de révolution africains. L'installation *Earthworks: Invisible Gardens* (2026), exclusivement sonore, est la première œuvre de son film *Transplanting* (2024), se connecte à sa recherche sur le long terme sur le sol et la terre comme des outils politiques, depuis la pensée du révolutionnaire Amílcar Cabral (1924–1973), et les connexions entre les initiatives des *jardins créoles* des zones périphériques de Lisbonne avec des savoirs ancestraux de la pharmacopée traditionnelle.

À travers le cinéma, l'écriture et la réflexion critique, Manthia Diawara ouvre une autre voie vers les relations entre paysage et récit de déplacement. Dans le film *Towards the New Baroque of Voices* (2021), Diawara compose un dialogue polyphonique entre Édouard Glissant et des artistes, écrivain·es et penseur·ses d'Afrique et de ses diasporas, à partir d'archives filmées sur plusieurs décennies. Nourri par la poétique de la Relation, le film explore les héritages coloniaux, les circulations entre les cultures et les continents et la possibilité de penser un monde pluriel.

Les pratiques de Geneviève Gallego, Clémence Lollia Hilaire et Thomias Radin, par des démarches et des langages distincts, invitent à prendre en compte les relations entre les corps, les espaces, les formes sensibles et les expériences qui s'y inscrivent. Le parcours ne cherche pas à les réunir sous une catégorie commune : il laisse leurs singularités ouvrir d'autres points de vue sur la manière dont les lieux sont vécus, transformés et racontés. Ainsi, Geneviève Gallego avec son œuvre emblématique *Les Géographies du Chaos-Monde* (2010), présente dans l'exposition un triptyque honorant sa profonde amitié avec Édouard Glissant, créé dans son studio et inspiré par les paysages des Pyrénées. L'artiste décrit cette œuvre comme son dernier souffle, et dont les gravures et contours sont intrinsèquement liés à des mots et des émotions qu'ils ont partagées ensemble.

À travers la sculpture, la vidéo et le son, Clémence Lollia Hilaire interroge la porosité des catégories identitaires. Elle fusionne des personnages fantastiques, figures historiques et entités non humaines avec des récits personnels. Dans son œuvre *Sealed wishes (three girls undoing their desirability desires; desirability desires; desirability desires)* [Souhaits scellés, trois filles défaisant leur désirs de désirabilité; désirs de désirabilité; désirs de désirabilité] (2023), créée dans l'architecture d'une machine à bonbons, propose une esthétique commerciale pour dénoncer la violence historique de la médecine opérée sur les corps des femmes noires.

Dans son film *Allégorie du tremblement* (2026), Thomias Radin met en lumière la danseuse et chorégraphe Léna Blou, fondatrice de la Techni'Ka, une danse issue du gwoka traditionnelle de la Guadeloupe. Ici, cette proposition gestuelle célèbre sa corporalité fragmentée, telle une archive vivante. Ce film est une méditation sur les résistances, intimes comme collectives, qui habitent les corps antillais et où se logent la mémoire, le pouvoir de la transmission culturelle de par ces mouvements et de la possibilité d'une constante réinvention.

Avec Kelly Sinnapah Mary, les imaginaires caribéens deviennent un terrain de réappropriation critique à travers une mise en relation entre récits mythologiques, de folklore de la Guadeloupe, son île natale, et des histoires familiales et nationales à travers la perspective du regard d'une enfant, le personnage de Sanbras, souvent représenté dans son œuvre. L'artiste crée des images qui font coexister des références culturelles hétérogènes et des éléments autobiographiques, sans chercher à les résoudre dans un récit stable. Elles ouvrent à une réflexion critique sur la palpabilité d'un régime colonial toujours présent sur et dans le paysage qui nous entoure. Sa composition plastique se prolonge alors dans celle sur l'architecture, comprise non comme un cadre neutre, mais comme une organisation des relations : ce qui est accessible ou interdit, visible ou dissimulé, partagé ou approprié. La possibilité d'une «architecture invisible de la Relation» ne désigne pas un système sous-jacent à découvrir, mais une trame de liens qui se construit au fil des expériences et des rencontres.

La pratique de Federica Matta apporte une autre dimension à Édouard Glissant. Ses formes et cartes colorées parsemées de poésie et de symboles ouvrent des espaces où ses propres mouvements et voyages, la métamorphose et la puissance de l'invention prennent le pas sur la stabilité de ces figures sculpturales, souvent présentes dans l'espace public, plutôt que dans des galeries. Ici, ses œuvres sur papier sont des propositions pour réfléchir le monde, depuis la pensée d'Édouard Glissant. Sa présence fait écho, à distance, aux œuvres de Roberto Matta (1911–2002) conservées dans la collection de Glissant.

Certaines œuvres de la collection d'Édouard Glissant constituent un autre archipel au sein du parcours. Deux salles lui sont spécifiquement consacrées, offrant une rencontre plus intime avec cet ensemble de peintures, dessins, gravures et sculptures. Leur présence ne vise pas à isoler la collection du reste de l'exposition, mais à rendre perceptible la diversité des relations qui l'ont constituée. Les œuvres de Wifredo Lam (1902–1982), Roberto Matta (1911–2002), Victor Brauner (1903–1966), Agustín Cárdenas (1927–2001), José Gamarra (né en 1934), Gerardo Chávez (1937–2025), M. Émile (1919–1966), Antonio Seguí (1934–2022), Eduardo Zamora (1942–2023), Enrique Zañartu (1922–2006), Paul Mayer (1922–1988), Irving Petlin (1934–2018) et Pancho Quilici (né en 1954) témoignent de la richesse des échanges et des relations d'amitiés de Glissant avec des artistes issus de contextes différents.

Leurs œuvres font apparaître des préoccupations plastiques qui ne se laissent pas ramener à une seule histoire de l'art. Les formes hybrides et les espaces foisonnants de Wifredo Lam, les dimensions cosmiques de l'imaginaire de Roberto Matta, les figures et les métamorphoses de Victor Brauner, les présences sculpturales d'Agustín Cárdenas ou les compositions de José Gamarra composent des manières distinctes d'interroger le réel. Les œuvres d'Antonio Seguí, d'Eduardo Zamora, d'Enrique Zañartu, de Pancho Quilici, d'Irving Petlin et des autres artistes de la collection introduisent à leur tour des rythmes, des espaces et des imaginaires singuliers. Il ne s'agit pas de faire de ces artistes les représentants d'une géographie ou d'une identité, mais de considérer ce que leurs œuvres ont rendu possible dans l'espace intellectuel et sensible de Glissant. Leur proximité ne repose pas sur une ressemblance formelle systématique, mais sur la possibilité d'une conversation entre des langages plastiques et des expériences du monde diverses et communes. Les œuvres peuvent se répondre, se contredire ou rester à distance. Elles ne sont pas contraintes de former une synthèse.

À cet ensemble répond la présence des *Abécédaires*, une série d'échanges filmés entre Édouard Glissant et l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau, enregistrés en 2008. Dans ces conversations, les deux auteurs circulent librement entre poésie et politique, paysage et travail, mémoire et imagination. Ils abordent des notions essentielles de la pensée glissantienne, mais sans les réduire à des définitions : les concepts apparaissent au fil des souvenirs, des récits et des questions, comme des outils en mouvement. La parole y est une pratique de la relation, qui se construit dans l'écoute, le détour et la reprise. Ces échanges forment un fil intellectuel et sensible à travers l'exposition.

Faire monde, ensemble

Le parcours se construit ainsi par rapprochements successifs, sans imposer une lecture unique des œuvres. Les paysages cartographiés, les lignes de l'écriture, les matériaux accumulés, les voix enregistrées, les objets transmis et les formes sculpturales font apparaître différentes traces de l'histoire et leurs résurgences dans les réalités contemporaines. Certaines œuvres rendent visibles les violences qui ont transformé les territoires ; d'autres s'attachent aux savoirs qui ont permis de traverser ces histoires ou d'inventer de nouvelles formes de présence. D'autres encore déplacent les catégories par lesquelles nous reconnaissons un lieu, une identité ou une mémoire.

La pensée de la Relation se joue précisément dans cet espace : celui où l'on peut être transformé par une rencontre sans perdre sa singularité, où les histoires se croisent sans se confondre, où les lieux demeurent essentiels sans devenir des frontières infranchissables. L'opacité, autre notion centrale chez Glissant, rappelle qu'entrer en relation ne signifie pas tout comprendre de l'autre ni le rendre transparent à ses propres catégories. Dans l'exposition, cette attention se traduit par le refus d'expliquer les œuvres jusqu'à épuiser leur sens. Elle laisse place à l'incertitude, à la sensation, aux écarts et aux interprétations que chaque visiteur·euse peut construire, par le déplacement et son imagination.

L'exposition se prolonge au-delà des salles par un programme de performances et de conversations qui accompagne son ouverture et invite à d'autres formes de rencontre. En mars 2027, un journal conçu à l'occasion de cette saison d'expositions viendra prolonger les réflexions engagées par les propositions artistiques. Au premier trimestre 2027, la résidence à la Villa Arson de l'écrivaine, dramaturge et poète Estelle Coppolani s'inscrira également dans ce mouvement, en ouvrant un espace de dialogue entre écriture, recherche, création et engagement avec les publics.

Cindy Sissokho et Marie-Ann Yemsi
Co-commissaires

Les artistes invité·es

Georges Adéagbo
Raphaël Barontini
Asma Ben Aissa
Ernest Breleur
Rebeca Carapiá
Julien Creuzet
dach&zephir
Mónica de Miranda
Manthia Diawara
Geneviève Gallego
Valérie John
Hamedine Kane
Clémence Lollia Hilaire
Federica Matta
Thomias Radin
Sylvie Séma Glissant
Kelly Sinnapah Mary
Kemang Wa Lehulere
Et
Estelle Coppolani, écrivaine, poète, dramaturge
Avec la participation éditoriale du collectif Chimurenga

Les artistes de la collection personnelle d'Édouard Glissant, Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe :

Victor Anicet
Victor Brauner
Agustín Cárdenas
Gerardo Chávez
M. Emile
Öyvind Fahlström
José Gamarra
Serge Hélénon
Wifredo Lam
Roberto Matta
Paul Mayer
Gabriela Morawetz
Irving Petlin
Cesare Peverelli
Pancho Quilici
Antonio Seguí
Eduardo Zamora
Enrique Zañartu

1 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, chapitre «Le Roman des Amériques», Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 255.

2 Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019; *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023.

3 Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes: Cosmopoétique du refuge* (Tome 1), Post-Éditions, 2021.

4 Moses März, «Édouard Glissant's Intellectual Marronage into the World: Mapping a Politics of Relation», *Francosphères*, vol. 11, no. 1, 2022, p. 39–54.

5 Olivier Marboeuf, «Décoloniser c'est être là, décoloniser c'est fuir: marronnage depuis l'hospitalité toxique et alliances dans les mangroves», dans *Décolonisons les arts!*, sous la direction de Leila Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, Paris, L'Arche, 2018. Mais aussi son tout dernier ouvrage: Olivier Marboeuf, *Mille sortes de bleu*, Paris, Éditions Atlantiques déchalnés, 2026.

6 Fondé en Martinique en 1984, le groupe Fwomajé réunit des artistes plasticien·nes engagés dans la recherche d'une esthétique caribéenne, nourrie des héritages africains, amérindiens et créoles. Ses membres fondateurs sont Victor Anicet, Ernest Breleur, François Charles-Édouard, Yves Jean-François, Bertin Nivor et René Louise. Serge Goudin-Thébia rejoint le groupe ultérieurement. Son nom, qui signifie «fromager» en créole martiniquais, fait référence à cet arbre emblématique des Caraïbes.

7 Le jardin créole est un système traditionnel de polyculture vivrière aux Antilles, issu du métissage des savoirs agricoles amérindiens, africains et européens. Développé notamment par les populations esclavisées pour subvenir à leurs besoins alimentaires, il associe plantes nourricières, médicinales et aromatiques, et constitue un patrimoine vivant de la Caraïbe (synthèse éditoriale inspirée par Louis Degras, *Le jardin créole: repères culturels, scientifiques et techniques*, éditions Jasor, 2016.)



Galerie Labyrinthique

la terre, le feu, l'eau et les vents, pour un musée de l'errance

avec édouard glissant

12.11.2026–04.04.2027

Co-commissaires
Cindy Sissokho et
Marie-Ann Yemsi

Scenographe
Franck Houndégla