

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*.

Entretien avec Serge Hélénon par
Marie-Ann Yemsi, commissaire de l'exposition
et directrice du centre d'art de la Villa Arson

Une trajectoire transatlantique

Marie-Ann Yemsi Bien avant notre première rencontre, votre nom circulait depuis longtemps dans mon entourage. Je l'avais entendu de la bouche d'artistes de générations différentes, avec lesquels j'étais en relation au nombre desquels Hervé Télémaque (1937–2022) votre plus ardent défenseur. Votre nom revenait comme celui d'un artiste important, mais dont l'œuvre demeurait paradoxalement peu visible dans le paysage institutionnel français.

Lorsque j'ai commencé à regarder votre travail plus attentivement, j'ai découvert une œuvre singulière mais étrangement familière. Elle faisait résonner des questions que je rencontre depuis longtemps dans les pratiques artistiques issues des mondes caribéens et africains : la mémoire, les déplacements, les formes de résistance, les circulations entre les continents, mais aussi et surtout la manière dont les artistes inventent leurs propres langages lorsqu'ils et elles ne se reconnaissent pas dans les catégories dominantes de l'histoire de l'art.

Ainsi, le projet de cette exposition est né de votre présence bien avant notre première « vraie » rencontre à l'été 2024 et s'est concrétisé au fil de nos très nombreux échanges avec l'envie immédiate et réciproque de nous éloigner du format de la rétrospective. *L'Atelier Serge Hélénon* ne cherche pas à retracer chronologiquement une carrière de plus de soixante ans. L'exposition propose plutôt d'entrer dans votre œuvre par le lieu où elle s'est construite : l'atelier, notamment la période de production à Nice depuis 1984, et par une recherche qui, depuis les années 1960, n'a cessé de se transformer sans jamais véritablement se défaire de ses premières intuitions.

Votre parcours commence en Martinique, vous conduit à Nice, avant de vous mener en Afrique de l'Ouest, au Mali puis en Côte d'Ivoire, où votre rapport à l'art va être profondément bouleversé. C'est cette errance, entre des territoires, des histoires et des expériences différentes, qui me semble être le véritable point de départ de notre conversation.

Serge Hélénon Je suis né à Fort-de-France en 1934. La Martinique de mon enfance était très différente de celle que l'on connaît aujourd'hui. Il y avait une grande proximité avec les quartiers populaires, avec les constructions précaires, les matériaux de récupération, les maisons qui se faisaient avec ce que l'on trouvait. Je ne savais évidemment pas à cette époque que tout cela allait rester dans ma mémoire et devenir, des années plus tard, une matière pour mon travail.

Je suis d'abord passé par l'École des arts appliqués de Fort-de-France, puis je suis venu à Nice grâce à un prêt d'honneur pour poursuivre mes études à l'École nationale des Arts Décoratifs, qui deviendra en 1970, sur la colline Saint Barthélémy, la Villa Arson. C'était un déplacement important. Je quittais mon île et j'arrivais en France avec tout ce que cela impliquait : découvrir une autre société, une autre culture artistique, d'autres références. À Nice, j'ai rencontré des étudiants africains avec lesquels je faisais d'ailleurs souvent de la figuration aux studios de la Victorine pour améliorer notre quotidien. J'ai le souvenir d'une ville encore hospitalière (à nos présences) dans l'atmosphère néanmoins particulière en France autour de la question algérienne et des derniers soubresauts de l'entreprise coloniale.

Après mes études, j'ai cherché à travailler dans la publicité. C'était une période où il fallait bien vivre et trouver sa place. Mais assez vite, j'ai compris que ce n'était pas là que je voulais être. Je voulais être artiste. Je ne savais pas encore quelle forme cela prendrait, mais je savais que je devais trouver ma propre voie.

Et puis il y a eu l'Afrique et ce fût un véritable déplacement, pas seulement géographique. En 1960, je suis parti enseigner les Arts plastiques au Mali au titre de la coopération française. J'y suis resté plusieurs années et ma première exposition personnelle a eu lieu à Bamako en 1962. J'ai poursuivi mon parcours d'enseignant au département des Beaux-Arts de l'Institut National des Arts à Abidjan en Côte d'Ivoire. Ces années africaines ont été déterminantes, non seulement parce qu'elles m'ont permis de développer mon travail, mais surtout parce qu'elles ont changé mon regard.

Je suis arrivé en Afrique avec une formation occidentale, avec ce que j'avais appris en France, avec l'histoire de l'art que l'on m'avait enseignée. Et là, j'ai découvert un autre rapport à la matière, à l'espace, aux objets, aux formes, au geste. J'ai surtout compris que les catégories avec lesquelles j'avais appris à penser l'art n'étaient pas universelles.

L'Afrique a produit sur moi un grand choc émotionnel, esthétique et culturel. Je ne veux pas dire par là que j'aurais découvert une sorte d'« art africain », comme on pouvait le fantasmer en Europe. C'est précisément le contraire. J'ai découvert des réalités extrêmement diverses, des manières de faire, de construire, de regarder, qui m'ont obligé à reconsidérer ce que j'avais appris.

Et c'est là que ma vocation artistique s'est véritablement affirmée. L'Afrique m'a donné la possibilité de regarder autrement ce que j'avais derrière moi : la Martinique, les Caraïbes, mon histoire personnelle. J'ai commencé à comprendre que je pouvais faire dialoguer ces expériences au lieu de devoir choisir entre elles.

M-A.Y. Votre parcours est donc d'emblée construit par des déplacements, mais aussi par des rencontres. En 1963, à Nice, vous rencontrez notamment Paul Hervieu, qui va jouer un rôle important dans votre reconnaissance professionnelle en vous inscrivant dans un réseau artistique niçois et international. Sa galerie présentera notamment votre travail à la foire de Bâle dès 1975. Paul Hervieu vous encourage également à réfléchir à la possibilité de vous rapprocher d'autres artistes partageant certaines de vos préoccupations. Quelques années plus tard, cette intuition prendra une forme collective avec l'École Négro-Caraïbe.

L'École Négro-Caraïbe : retrouver l'Afrique, sans revenir à une origine

S.H. L'École Négro-Caraïbe est née progressivement de cette expérience africaine. Louis Laouchez (1934–2026) et moi nous nous connaissions depuis longtemps et avions suivi des parcours assez similaires puisque nous venions tous deux de Martinique et avions étudié à Nice. En 1968, en Côte d'Ivoire, nous nous sommes retrouvés et avons commencé à réfléchir avec Mathieu-Jean Gensin (1934–2026) à ce que signifiait notre situation d'artistes antillais vivant et travaillant en Afrique. Nous étions confrontés à une question très simple et très difficile : comment être un artiste martiniquais après avoir été formé en France et après avoir découvert l'Afrique ? Qu'est-ce qui, dans notre histoire, venait de l'Afrique ? Qu'est-ce qui venait de l'Europe ? Qu'est-ce qui avait été transformé dans la Caraïbe ? Et comment tout cela pouvait-il devenir une matière artistique sans tomber dans le folklore ou l'exotisme ?

L'École Négro-Caraïbe n'était pas une école au sens académique du terme. C'était un rassemblement, un état d'esprit. Nous voulions retrouver des traces, des formes, des attitudes, des imaginaires qui pouvaient nous permettre de construire quelque chose qui nous appartienne. Nous voulions surtout sortir de l'idée selon laquelle il fallait toujours regarder vers l'Europe pour savoir ce qu'était l'art. Nous voulions également contribuer à créer les conditions susceptibles de permettre l'épanouissement d'un art caribéen et affirmer une présence de ces artistes au sein des grands rendez-vous internationaux de l'art.

La première exposition de l'École Négro-Caraïbe a eu lieu en avril 1970 au Centre culturel français d'Abidjan. Il ne s'agissait pas de créer un mouvement avec une esthétique uniforme. Il s'agissait de prendre position, de dire que nous pouvions produire nos propres formes et nos propres références.

Nous étions bien sûr conscients de la pensée de la Négritude et de ce qu'elle avait rendu possible. Senghor, Césaire, les écrivains et les intellectuels de cette génération avaient ouvert une brèche essentielle. Mais notre position n'était pas exactement la leur. Nous ne cherchions pas à définir une essence noire ou africaine. Nous partions de notre situation de Caribéens, de cette histoire avec ses soubassements africains, les sombres Traversées de l'Atlantique Noir, les ruptures, les mélanges et les transformations.

M-A.Y. C'est là que votre position me semble particulièrement intéressante. L'École Négro-Caraïbe ne cherche pas à retrouver une Afrique originelle mais elle déplace la question pour la penser depuis une perspective caribéenne. Cette réflexion trouve des précédents dans la pensée des sœurs Nardal[1], qui avaient déjà réfléchi depuis la Martinique et Paris les circulations entre mondes Noirs, ou dans les textes de Suzanne Césaire (1915–1966)[2], qui appelait à se défaire des modèles importés pour inventer une pensée et un art véritablement caribéens. Elle trouve ensuite d'autres prolongements, très différents, chez Édouard Glissant, avec la pensée de la Relation, de la créolisation et du Tout-Monde. Puis, dans les années 1980, le groupe Fwomajé cherchera à son tour à formuler une esthétique caribéenne, en réintroduisant notamment les héritages amérindiens et les différentes strates culturelles de la Caraïbe.

Votre œuvre entretient avec ces pensées un rapport de proximité, mais aussi de distance. Vous partagez avec Glissant l'idée que les identités ne peuvent être réduites à une origine unique, mais votre approche demeure profondément plastique et matérielle. Vous ne théorisez pas la Relation : vous la faites advenir dans vos œuvres, par les matériaux, les fragments, les assemblages.

S.H. En effet, je connais et me reconnais dans la pensée d'Édouard Glissant dont je me sens proche sur bien des aspects, mais je n'ai jamais voulu transformer mon travail en illustration d'une théorie. Je suis Martiniquais. J'ai vécu en France. J'ai vécu en Afrique. Tout cela est dans mon travail. Comme je l'ai souvent dit « l'artiste par nature doit pratiquer l'errance pour justement entrer en relation avec le monde »[3] et pour moi, la relation passe par la matière. Elle passe par le geste, par les choses que l'on met ensemble. Peut-être que c'est aussi pour cela que j'ai progressivement abandonné la peinture telle que je la pratiquais au départ.

Quitter la peinture : l'« Expression-Bidonville » ou « Rien n'est pas rien, plutôt rien que pas du tout »

M-A.Y. Ce basculement est décisif. En Afrique, vous allez progressivement abandonner la peinture sur toile pour construire des œuvres à partir de fragments, de bois, de métal, de tissus, de boîtes, de matériaux trouvés ou récupérés. Vous allez donner à cette recherche le nom d'*Expression-Bidonville*, une série que vous poursuivez encore aujourd'hui.

S.H. Au Mali, je n'avais pas les moyens matériels que j'avais connus en France. Il fallait faire avec ce que l'on trouvait. J'ai commencé à utiliser des bois de caisse et de coffrage, des matériaux de récupération. Au départ, c'était une nécessité. Mais très vite, cette nécessité est devenue une possibilité d'expérimentation plastique.

En Côte d'Ivoire, j'ai retrouvé des constructions qui m'ont immédiatement rappelé la Martinique de mon enfance. Des baraquements faits de morceaux de bois, de tôles, de matériaux récupérés. C'est à ce moment-là que j'ai compris que le bidonville

villa arson

Informations pratiques

Exposition ouverte
tous les jours, sauf le mardi
14h00–18h00.
Fermetures annuelles 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 composante d'Université Côte d'Azur. Elle reçoit le soutien de la Ville de Nice, du Département des Alpes-Maritimes et de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur. La Villa Arson est membre des réseaux Écoles du Sud, BOTOX(S), Plein Sud, d.c.a., BLAA, ANdEA et ELIA Art Schools.

Image Serge Hélénon dans son atelier à Nice, courtesy de l'artiste, crédit photo : Milad Sanaei

Design In the shade of a tree
Impression Perfectmix-Photoffset

nice

pouvait devenir un langage. Un bidonville n'est pas seulement un lieu de pauvreté. C'est aussi un lieu où l'on invente des solutions. On prend ce que l'on a sous la main, on assemble, on transforme, on adapte. Il y a une intelligence extraordinaire dans cette manière de faire.

J'ai compris que la surface plane, la toile, la rigueur rationnelle du châssis appartenaient à l'aventure occidentale. Mon expression picturale devenait plus juste et authentique à partir d'une surface accidentée. J'ai commencé à construire mes œuvres à partir de cette réflexion. Je prends des fragments qui ont déjà vécu. Ils ont une histoire, une usure, une mémoire. Je les assemble et je leur donne une autre vie.

M-A.Y. Cette pratique relie votre œuvre à une histoire internationale de l'assemblage, du collage et de l'usage de matériaux pauvres. On pourrait penser à Kurt Schwitters (1887–1948) et au *Merz*, aux pratiques de la Figuration narrative et du Nouveau Réalisme qui, dans les années 1960, introduisent des fragments du monde contemporain dans la peinture, ou encore à l'Arte Povera, qui fait du matériau pauvre et du déplacement de la valeur artistique un enjeu critique. Mais votre travail ne dérive d'aucun de ces mouvements. Il y a plutôt une contemporanéité entre ces recherches. Vous inventez depuis la Martinique, puis l'Afrique, un langage qui entre en résonance avec des recherches qui se développent simultanément en Europe, tout en partant d'une expérience radicalement différente.

S.H. Oui, je ne connaissais pas nécessairement tous ces artistes lorsque j'ai commencé. Je faisais mon travail avec ce que j'avais autour de moi. Ce qui m'intéressait, c'était de transformer les choses sans leur enlever leur histoire. Je ne voulais pas faire semblant que le matériau était neuf. Au contraire, son usure m'intéressait. Le morceau de bois, la tôle rouillée, le tissu, le clou, le couvercle d'une boîte : tout cela porte une trace. Quand je les assemble, je ne cherche pas à effacer cette trace. Je cherche à la faire entrer dans une nouvelle composition. C'est peut-être cela, pour moi, la peinture : faire tenir ensemble des choses qui semblaient ne pas devoir être ensemble. Par ces gestes, « je fais une réappropriation de nous même en reprenant ce qu'on nous a pris ».[4]

M-A.Y. C'est aussi ce qui permet de comprendre pourquoi l'*Expression-Bidonville* traverse les continents. Elle naît de la mémoire des constructions précaires de Fort-de-France, se transforme au contact des paysages urbains et des matériaux de Côte d'Ivoire, puis se poursuit à Nice après votre retour en France en 1984. Elle ne représente donc pas un lieu précis : elle constitue une sorte de cartographie matérielle des mondes traversés. Le bidonville devient une sorte d'espace transatlantique.

S.H. Effectivement, je ne pense pas que le bidonville appartienne à un seul endroit. Ce qui m'intéresse, c'est ce que l'on retrouve d'un endroit à l'autre : la récupération, l'invention, la nécessité de faire avec ce qui existe. Quand je suis revenu à Nice en 1984 j'ai continué. Je n'avais plus les mêmes conditions, mais j'avais trouvé mon langage. L'atelier est devenu le lieu où je pouvais poursuivre cette recherche, accumuler, reprendre, déplacer, transformer.

La gravure : construire le papier

M-A.Y. J'aimerais revenir à votre rencontre avec l'artiste Henri Goetz, parce qu'elle ouvre une autre dimension de votre œuvre. Vous avez développé un travail de gravure particulièrement important, notamment à travers sa technique du carborundum[5], que vous avez apprise directement auprès de lui. Cette rencontre est intéressante à plusieurs titres. Elle intervient dans le contexte niçois, au moment où vous êtes en relation avec Paul Hervieu et les artistes de sa galerie, et elle vous donne aussi un outil qui va profondément renouveler votre rapport au papier. Qu'est-ce que cette technique a représenté pour vous ?

S.H. Le carborundum n'est pas seulement une technique d'impression. Il introduit dans l'image une véritable présence de la matière. On travaille avec une surface qui devient rugueuse, dense, parfois presque physique. Le geste laisse une empreinte et cette empreinte conserve quelque chose du geste initial. Ce qui m'intéressait, c'était précisément cette possibilité de ne pas considérer le papier comme une surface plane destinée à recevoir une image. Avec le carborundum, le papier devient presque une matière à construire. Il y a une profondeur, une résistance, une épaisseur visuelle qui déplacent la gravure vers quelque chose qui se rapproche de la peinture, et parfois même du relief.

M-A.Y. Cette dimension est particulièrement visible dans vos œuvres sur papier. On a parfois l'impression que l'image cherche à sortir de son support, comme si elle était construite plutôt que simplement représentée. La gravure acquiert ainsi une dimension presque tridimensionnelle.

S.H. Je crois que cela rejoint ma manière générale de travailler. Je ne sépare pas complètement la surface et la matière. Une image peut être construite avec de la peinture, avec du bois, du métal, du tissu, mais aussi avec une poudre, une empreinte ou une pression. Dans la gravure au carborundum, la matière devient presque le dessin lui-même. Le relief n'est pas un effet ajouté à l'image. Il participe à sa construction. Il produit des ombres, des densités, des différences de profondeur. La lumière ne se pose pas de la même manière sur une surface parfaitement lisse et sur une surface chargée de matière. Cela transforme nécessairement la perception de l'œuvre.

M-A.Y. Il y a là une continuité très forte avec votre travail d'assemblage. Dans les deux cas, vous construisez l'œuvre à partir d'éléments qui possèdent déjà une matérialité, une résistance, une mémoire. Mais avec le carborundum, cette logique de construction se déplace sur le papier.

S.H. C'est exactement cela. C'est aussi pour cela que je ne vois pas de séparation radicale entre mes peintures, mes assemblages et mes gravures. Ce sont des moyens différents de faire apparaître des rapports entre des matières, des formes, des traces et des couleurs. Ce qui change, c'est le comportement de la matière et la manière dont elle reçoit la lumière.

De la matière à la musique

M-A.Y. Cette expérience de la gravure au carborundum permet aussi d'approfondir la question de la composition. Dans vos œuvres, et particulièrement dans certaines gravures, la composition semble fonctionner par densités, répétitions, interruptions, contrastes et silences. Comme si la surface devenait une partition.

Cette dimension musicale est présente dans vos créations depuis longtemps. André Parinaud écrivait à propos de votre travail : « Il faut apprécier sa palette et ses compositions comme une portée qui enregistre les échos d'une magie musicale.[6] » . Cette phrase me paraît particulièrement juste.

S.H. La musique est très importante pour moi. J'en écoutais constamment dans mon atelier. Je pense que je compose mes assemblages comme on compose une musique. Il y a des éléments qui reviennent, d'autres qui interrompent le rythme. Une couleur peut être comme une note. Une matière peut être plus forte qu'une autre. Il faut savoir entendre le silence aussi. Quand je travaille, je le sens et je peux revenir plusieurs fois sur une œuvre parce que quelque chose ne fonctionne pas dans son équilibre. Il manque parfois une interruption, une respiration, ou au contraire une intensité.

M-A.Y. Cela permet aussi de comprendre pourquoi il me semble si difficile de parler d'un abandon pur et simple de la peinture. Vous avez abandonné une certaine conception occidentale de la peinture, mais vous n'avez jamais abandonné la couleur, la composition, le rythme pictural. Vos assemblages restent profondément des « lieux de peinture », pour reprendre votre expression.

S.H. La couleur ne vient pas seulement recouvrir les matériaux. Noire, rouge, bleu, elle circule entre eux, les rapproche ou les sépare. Elle produit des tensions, des correspondances. Elle devient presque une matière parmi les autres. Elle peut modifier complètement la relation entre deux éléments. Une même pièce de bois n'est pas la même si elle est associée à une couleur différente. Comme en musique, une note n'existe pas seulement pour elle-même : elle prend sa force dans ce qui l'entoure.

Une œuvre restée hors des récits dominants de l'art en France

M-A.Y. Lorsque l'on regarde aujourd'hui votre parcours, une autre question apparaît : celle de la reconnaissance institutionnelle. Vous avez exposé, vous avez été accompagné par des professionnels du monde de l'art, votre travail a circulé, vous avez enseigné et exercé une influence réelle sur plusieurs générations d'artistes. Pourtant, en France hexagonale, votre œuvre est longtemps restée peu présente dans les récits institutionnels de l'art contemporain. Comment avez-vous vécu ce décalage entre la continuité de votre travail, son inscription dans l'histoire de l'art de l'Afrique de l'Ouest et de la Caraïbe, et une réception hexagonale restée limitée ?

S.H. Il y a eu des rencontres, des personnes qui ont regardé mon travail, des artistes qui m'ont encouragé, un galeriste comme Paul Hervieu qui a compté dans mon parcours. J'ai aussi beaucoup appris des artistes avec qui j'ai travaillé en Afrique. Je n'ai donc jamais eu le sentiment que mon travail n'intéressait personne. Mais il est vrai qu'il y a eu un décalage entre ce qui se passait dans l'atelier et la manière dont le milieu de l'art en France pouvait regarder mon travail. Avec le recul, je pense que mon travail renvoie à des territoires et à des expériences que la France a toujours eu du mal à penser. L'histoire coloniale continue à produire des silences, des oublis, des impensés. Cela concerne aussi l'histoire de l'art. Mon parcours ne rentrait pas facilement dans une seule catégorie. J'étais Martiniquais, j'avais été formé en France, j'avais vécu et travaillé en Afrique, puis j'étais revenu à Nice. Mon travail était nourri de tout cela. Peut-être qu'il était difficile de le placer dans une histoire déjà organisée.

M-A.Y. C'est précisément ce qui me paraît important aujourd'hui. Votre œuvre oblige à déplacer les catégories plutôt qu'à chercher à vous faire entrer dans l'une d'elles. Et votre influence s'est aussi construite par la transmission. En Côte d'Ivoire, votre enseignement dans le laboratoire expérimental que vous avez animé à l'École nationale d'art à Abidjan a contribué aux conditions d'émergence du Vohou-Vohou. En Martinique et dans la Caraïbe, votre travail a nourri des générations qui ont poursuivi, chacune à leur manière, la recherche d'une esthétique située. Le groupe Fwomajé, constitué au début des années 1980, cherchera à son tour à formuler une esthétique caribéenne attentive aux héritages africains, amérindiens et créoles. Il y a donc une histoire de la transmission qui traverse votre parcours sans que vous ayez jamais cherché à devenir le fondateur d'une école.

S.H. Je n'ai jamais voulu fabriquer des artistes à mon image. Quand j'enseignais, je voulais que les étudiants cherchent. Je leur donnais des possibilités, des matériaux, des idées, mais il fallait qu'ils trouvent leur propre langage. Je crois qu'un artiste ne doit pas être prisonnier d'une méthode. Moi-même, je n'ai jamais voulu l'être.

L'atelier comme lieu de la Relation

M-A.Y. C'est peut-être ici que l'atelier prend tout son sens. Il serait donc moins un lieu fermé qu'un espace de circulation. Les matériaux y arrivent de différents endroits, à différents moments. Certains sont liés à la Martinique, d'autres à l'Afrique, d'autres encore à votre vie à Nice. Ils ne sont jamais complètement assimilés les uns aux autres. Ils conservent leur histoire, leur forme, leur usure, mais entrent dans une nouvelle relation. C'est là que je vois une résonance possible avec la pensée du philosophe et écrivain martiniquais Édouard Glissant. Là où il pense la Relation comme une manière d'habiter le monde, vous semblez en faire une manière de travailler la matière.

S.H. Je crois que je travaille beaucoup avec cette idée, même si, je dois le redire, je ne la formule pas comme une théorie. Cela rejoint aussi ma conception de l'*Expression-Bidonville*. Le bidonville lui-même pourrait être pensé comme un archipel : un ensemble de fragments qui tiennent ensemble sans perdre leur singularité. Une chose peut changer de sens lorsqu'elle entre en relation avec une autre. Mais elle ne disparaît pas pour autant.

M-A.Y. Et c'est peut-être aussi ce qui explique la longévité de votre pratique. Depuis les années 1960, vous avez changé de pays, de matériaux, de techniques, de situations. Vous avez travaillé la peinture, l'assemblage, la gravure, le papier. Mais il y a une continuité profonde : faire circuler les formes et les matières plutôt que les enfermer dans une catégorie. Votre atelier devient ainsi une sorte de laboratoire du Tout-Monde[7], non pas au sens où il représenterait le monde dans sa totalité, mais parce qu'il rend visibles des circulations, des contacts et des transformations qui ont constitué votre propre expérience.

S.H. Ce qui est important, c'est de pouvoir continuer à chercher. Je ne veux pas que les choses soient définitivement arrêtées. Même une œuvre ancienne peut continuer à me poser des questions.

Faire tenir ensemble

M-A.Y. Lorsque l'on regarde aujourd'hui l'ensemble de votre parcours, l'*Expression-Bidonville* apparaît donc moins comme une série que comme une méthode de pensée. Elle relie Fort-de-France à Bamako, Abidjan à Nice ; elle relie les matériaux pauvres aux histoires de l'art moderne et contemporain ; elle relie votre expérience individuelle à une histoire collective des déplacements et des transformations.

S.H. Je n'ai jamais pensé que je faisais une œuvre sur les déplacements ou sur les continents. J'ai vécu ces déplacements. Ils sont devenus ce que je suis. Je crois que l'artiste travaille toujours avec ce qu'il porte en lui, même lorsqu'il ne le sait pas. Je réclame en quelque sorte ce droit à l'opacité[8] défini par Édouard Glissant, je ne cherche pas à donner une explication définitive à mon travail. Je préfère qu'il continue à circuler, qu'il puisse être regardé à partir de plusieurs endroits, par des personnes différentes. C'est ma manière de considérer les cultures comme des Mondes.

M-A.Y. C'est ce que cette exposition cherche à faire : ouvrir l'atelier plutôt que le refermer sur une définition. Montrer une œuvre en mouvement, faite de fragments qui ne cessent de changer de relation. Votre parcours nous oblige aussi à penser autrement les géographies de l'art. Il ne s'agit pas de déplacer simplement le centre de la Martinique vers l'Afrique, ou de l'Afrique vers l'Europe, mais de regarder ce qui se produit dans les passages entre ces territoires. Ce qui se transforme lorsqu'une expérience rencontre une autre expérience.

S.H. Oui. Mais il faut les faire tenir ensemble.

M-A.Y. Et c'est précisément ce que fait votre œuvre depuis plus de soixante ans : faire tenir ensemble ce qui semblait séparé, le *lyannaj*.

Cet entretien rejoint la forme de l'assemblage et condense d'innombrables heures d'échanges réalisés entre juillet 2024 et septembre 2026, rythmés par des lectures, des plongées dans les archives personnelles de Serge Hélénon, dans son atelier puis à son domicile, toujours entouré de la présence attentive et chaleureuse de son épouse Janine Hélénon, ainsi que de la complicité de ses enfants, Sylviane et Pascal et de sa petite fille, Camille.

1 N.D.R. : Les sœurs Nardal (Paulette, Jane ou Jeanne, Andrée, Lucie, Alice, Émilie et Cécile) sont sept intellectuelles, écrivaines et musiciennes martiniquaises, pionnières majeures du concept de Négritude et du féminisme noir au XX^e siècle.

2 N.D.R. : Suzanne Roussi Césaire (1915–1966), poétesse martiniquaise, surréaliste et militante anti-impérialiste, fut cofondatrice de la revue *Tropiques* et épouse d'Aimé Césaire. Longtemps désignée comme la "femme de", l'œuvre de cette mère de six enfants a souvent été méconnue, voire attribuée à d'autres.

3 Magazine *Antilla* n°807, novembre 1998.

4 « Vivre l'assemblage de l'intérieur. Entretien entre Serge Hélénon et Dominique Berthet » in *Chamoiseau, Berthet, Les bois sacrés d'Hélénon*, p. 182.

5 La gravure au carborundum est une technique d'impression en taille-douce additive créée en 1967 par l'artiste Henri Goetz. Contrairement aux méthodes traditionnelles qui creusent la plaque (acide ou burin), cette technique consiste à créer du relief en fixant de la poudre de carborundum (ou carbure de silicium) sur la plaque à l'aide d'une résine ou d'une colle synthétique. Les grains de carborundum, très abrasifs et poreux, retiennent l'encre.

6 André Parinaud, *Hélénon, ou la vie caraïbe*, texte du fascicule de l'exposition à la galerie Mireille Mercier Münch, Nice, rédigé à partir d'extrait de son texte long paru dans *Cimaise* n°231–232, septembre-octobre 1994.

7 N.D.R. : Le Tout-Monde est le concept fondamental élaboré par Édouard Glissant pour désigner la réalité mondiale contemporaine dans toute sa diversité, son imprévisibilité et ses interconnexions, soit un espace planétaire où toutes les cultures se rencontrent, s'influencent et se mêlent sans se détruire ni se dissoudre.

8 N.D.R. : L'opacité est un autre concept clé forgé par Édouard Glissant qui revendique le droit de chaque individu et de chaque culture à ne pas être totalement expliqué, mesuré ou assimilé par l'Autre, à conserver sa part d'ombre et de mystère irréductible. Il oppose ce droit à l'exigence occidentale de « transparence », que Glissant considère comme une forme de domination ou de réduction de l'Autre à ses propres grilles de lecture.

Galerie carrée

12.11.2026–
04.04.2027

l'atelier serge hélénon

Commissariat
Marie-Ann Yemsi

Scénographie
Franck Houndégla