Centre d'art de la Villa Arson

saison
lyannaj



Carcan [Shakles] 60 x 60 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Peinture à l'huile sur bois
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Victor Anicet
18 avril 1938 - 26 octobre 2026

villa arson

12 novembre – 4 avril 2026
Vernissage : 12 novembre 2026

Visite de presse :
10 novembre 2026

nice

lyannaj

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.*

saison lyannaj

12 novembre 2026 – 4 avril 2027

Du 12 novembre 2026 au 4 avril 2027, le centre d'art de la Villa Arson présente une nouvelle saison artistique intitulée *Lyannaj* comprenant deux expositions :

- l'expostion collective *La Terre, le Feu, L'eau et les Vents, pour un Musée de l'Errance avec Édouard Glissant* à partir de la collection d'art du poète et philosophe Édouard Glissant
- *L'atelier de Serge Hélénon*, première exposition entièrement dédiée à l'artiste martiniquais

Vernissage

Jeudi 12 novembre 2026 – 18h





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

Expostion collective à partir de la collection d'art d'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 œuvre 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, aux gestes poétiques et critiques d'artistes contemporain·es ? Ces questions traversent l'exposition *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents, pour un Musée de l'Errance avec Édouard Glissant*.

Née des recherches des commissaires d'exposition 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. Au centre d'art de la Villa Arson, elle poursuit cette itinérance en engageant la collection dans une nouvelle rencontre avec les œuvres, des 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*, publiée par Glissant en 2010. Les quatre éléments évoquent ici des forces en circulation, qui relient et transforment les milieux, les matières et les imaginaires.

Rassemblée au fil de ses amitiés et rencontres avec des artistes, dans divers lieux de création et d'échange, la collection éclaire le projet du Musée Martiniquais des Arts des Amériques (M2A2), rêvé par Glissant, qui n'a finalement pu se concrétiser en Martinique, en raison d'obstacles politiques et institutionnels. Aujourd'hui conservée au Mémorial ACTe, en Guadeloupe, elle en garde néanmoins la trace et la promesse, et se réinvente pour un musée de l'errance avec Édouard Glissant.

Au sein de 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. C'est depuis cette attention aux relations que l'exposition aborde le paysage tel un lieu vivant où s'entrecroisent les traces de l'histoire, les expériences humaines et les puissances de l'imaginaire.

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.

Les paysages cartographiés, les lignes de l'écriture, les matériaux accumulés, les voix enregistrées, les objets transmis et les formes sculpturales font apparaître des fragments du passé et leurs résurgences dans les réalités contemporaines. La pensée de la Relation se joue précisément dans ces rapprochements : ceux où l'on peut être transformé·e 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.

Commissariat

Cindy Sissokho & Marie-Ann Yemsi

Scénographie

Franck Houndégla

En partenariat

MACTe (Guadeloupe), l'Institut du Tout-Monde (Paris) et l'Édouard Glissant Art Fund (Martinique/Paris)

l'atelier serge hélénon

Exposition personnelle de Serge Hélénon

Serge Hélénon développe depuis plus de soixante ans une œuvre nourrie par son parcours entre la Caraïbe, l'Europe et l'Afrique. Première exposition personnelle de son travail au sein d'une institution publique en France hexagonale, *L'Atelier Serge Hélénon* privilégie les créations réalisées à Nice, où il vit et travaille depuis 1984. Loin d'une approche rétrospective, elle invite à découvrir une pratique et une recherche toujours en mouvement, depuis ce qui en constitue le cœur vivant : l'atelier, espace d'expérimentation et de relations où formes, matières et histoires se croisent et se mêlent.

Né à Fort-de-France en 1934, Hélénon poursuit à Nice, à partir de 1954, les études d'arts appliqués commencées en Martinique. Au début des années 1960, il enseigne à Bamako, au Mali, puis à Abidjan, en Côte d'Ivoire. La découverte de l'Afrique, dans le contexte des indépendances, transforme sa pratique et aiguise sa conscience des rapports de domination hérités de la colonisation. En 1970, à Abidjan, il participe avec les artistes martiniquais Louis Laouchez (1934–2016) et Mathieu-Jean Gensin (1934–2026) à la fondation de l'École Négro-Caraïbe. Leur démarche affirme la nécessité, pour les artistes antillais, de s'affranchir des modèles occidentaux et d'inventer des langages plastiques ancrés dans leurs propres histoires et expériences caribéennes.

Cette volonté d'émancipation esthétique et politique donne naissance à l'Expression-Bidonville, démarche que l'artiste poursuit et renouvelle dans son atelier niçois. Bois de récupération, fragments de palettes, tissus, ficelles, boulons, boîtes de conserve, clous ou galets composent un vocabulaire plastique dans lequel chaque élément conserve les traces de ses usages et de ses circulations tout en participant à une composition nouvelle. Entre surface et volume, gravures et formes accidentées, les œuvres présentées dans *L'Atelier Serge Hélénon* brouillent les frontières traditionnelles entre les médiums. Dans ses « lieux de peinture », selon ses propres termes, l'artiste fait de l'assemblage un geste de transformation, où le déchet devient ressource et où la précarité se révèle aussi puissance d'invention.

La table de l'atelier, débordante d'objets et de documents, témoigne de ce foisonnement de références et de sources d'inspiration. Les masques africains chers à l'artiste participent de cet univers de pensée et de création. L'atelier devient ainsi le lieu où recueillir les traces du monde et les faire entrer en relation.

Avec Résumé pluriel en tourniquet, grand présentoir réunissant boulons, tissus, ficelles, boîtes de conserve et clous, Hélénon expose son répertoire de matériaux et affirme la liberté de ses compositions à partir de ce que le monde délaisse. Les palettes de transport deviennent des supports de mémoire, où peuvent s'inscrire de nouveaux récits. Ses pièces « rebelles au cadre » prolongent la recherche d'artistes du XXe siècle qui ont repoussé les limites du tableau. Chez Hélénon, ce débordement formel dépasse la seule expérimentation plastique et revêt une portée politique : refuser le cadre, c'est contester les catégories qui assignent les êtres et les cultures à une place déterminée. Cette dimension s'affirme dans Hors cadre et Pavé Rebel. Non loin de l'entrée, les figures verticales, que l'artiste désigne comme des « vigiles », semblent veiller sur ce paysage de signes et de matières.

Les noirs profonds, les rouges intenses et les bleus emblématiques traversent les oeuvres, tandis que volumes et reliefs sollicitent le regard au-delà de la surface. Sans suivre de chronologie, le parcours fait dialoguer les oeuvres et les gestes à travers le temps. Les différences ne sont ni effacées ni hiérarchisées, mais mises en présence. En écho à la pensée de la Relation de son ami philosophe et écrivain Édouard Glissant, *L'Atelier Serge Hélénon* révèle un archipel de formes et de forces, entre les traces du monde et les possibles qu'elles font naître.

Marie-Ann Yemsi

Commissariat

Marie-Ann Yemsi

Scénographie

Franck Houndégla


la terre,
le feu,
l'eau
et
les vents,
pour
un
musée de
l'errance
avec
édouard glissant
Georges Adéagbo
Victor Anicet
Raphaël Barontini
Asma Ben Aissa
Victor Brauner
Ernest Breleur
Rebeca Carapiá
Agustín Cárdenas
Gerardo Chávez
Julien Creuzet
Dach & Zéphir
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
Commissariat
Cindy Sissokho
& Marie-Ann Yemsi
12.11.26–
04.04.27
villa arson
nice
20 avenue Stephen Liégeard 06105 Nice villa-arson.fr

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

Les artistes invité.es

Georges Adéagbo
Raphaël Barontini
Asma Ben Aissa
Ernest Breleur
Rebeca Carapiá
Julien Creuzet
dach&zéphir
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



Georges Adéagbo

Né au Dahomey, actuel Bénin, en 1942. Vit et travaille entre Cotonou, Bénin et Hambourg, Allemagne.

La révolution et les révolutions (2016)

En réunissant objets trouvés, images, textes et références issus de contextes multiples, George Adéagbo fait de l'accumulation un mode de pensée critique et satirique. L'installation compose un espace de lecture ouvert où se croisent les circulations culturelles et où se révèlent les hiérarchies du savoir et du pouvoir, ainsi que les persistances du colonialisme dans nos sociétés contemporaines.

La Révolution et les Révolutions, 2016
Installation avec objets et matériaux divers. Dimensions variables.
11ème Biennale de Shanghaï, version 2023
National museum of Art Reina Sofia Madrid
Courtesy de l'artiste et Mennour (Paris)
Crédit photo : Joaquín Cortés / Román Lores
© Adagp, Paris, 2026

Asma Ben Aissa

Née à Bizerte, Tunisie, en 1992. Vit et travaille à Paris

Sous la terre, ou ailleurs (2026)

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 lithographie et la céramique. L'artiste travaille à partir du site archéologique de Bulla Régia à Jendouba issu de la civilisation carthaginoise, vieilles de près de trois millénaires, avoisinant la maison de ses grands-parents et préservé dans un musée local. 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.

Installation composée de : Tissage et broderie avec fils de coton et fils doré et vert, 284 cm x 96 cm, teinture et broderie sur toile de lin, 177 cm x 146 cm, teinture et broderie sur toile de lin, 95 cm x 145 cm;
Ailleurs, sous la terre, Installation en terre, pierres et sérigraphie sur plaques en faïence. Dimensions variables. Crédit photo : Asma Ben Aissa
Sentiers, lithographies sur plaque offset, tirage unique imprimé sur papier Vélin d'Arches 105 cm × 75 cm. Courtesy de l'artiste. Crédit photo : Asma Ben Aissa





Aton (Solar Cloak) et Les armoiries du roi Saint Christophe, (2021-2025)
Sérigraphie et impression numérique sur tissu, passementries
Dimensions variables. Courtesy de l'artiste et de Mariane Ibrahim (Chicago, Paris, Mexico). Crédit photo : Aurélien Mole
© Adagp, Paris, 2026

Chimurenga (collectif)

Fondée au Cap en 2002 par Ntone Edjabe, Chimurenga est une plateforme panafricaine de recherche et d'édition en art et politique qui déplacent les frontières habituelles de la circulation des idées. Elle propose d'autres tracés, fondés sur des circulations méconnues, des solidarités entre luttes et des connexions que les récits dominants ont peu considérées. / Founded in Cape Town in 2002 by Ntone Edjabe, Chimurenga is a pan-African research and publishing platform for art and politics that shifts the usual boundaries of how ideas circulate. It traces other routes, grounded in overlooked circulations, solidarities between struggles, and connections that dominant narratives have largely ignored.

Politics of Relation / Poétique de la Relation (2021)

Cartographie murale extraite de la publication Chimurenga CHRONIC – Who No Know Go Know, sous le titre Imagi-Nation Nwar. Courtoisie du collectif Chimurenga. / Wall map taken from the publication Chimurenga CHRONIC – Who No Know Go Know, under the title Imagi-Nation Nwar. Courtesy of the Chimurenga collective.

Raphaël Barontini

Né à Paris, France, 1984. Vit et travaille à Paris, France.

Raphaël Barontini réinvestit les représentations de figures politiques et de personnalités engagées dans les mouvements de libération des peuples noirs, souvent oubliées ou effacées des récits historiques hégémoniques, des Caraïbes à l'océan Indien. En revisitant les codes du portrait et de l'apparat, profondément ancrés dans les imaginaires et les mémoires nationales, ses compositions élaborent de nouvelles formes de représentation. Elles interrogent ainsi les mécanismes de construction de la mémoire collective et les rapports de pouvoir qui déterminent quelles figures accèdent à la visibilité et lesquelles demeurent dans l'ombre.

Ensemble d'œuvres exposé comprenant les pièces suivantes :
Aton (Solar Cloak) et Les armoiries du roi Saint Christophe (2021-2025)
Sérigraphie et impression numérique sur tissu, passementries. Dimensions variables

Kalinago Eurydice (2024)
Sérigraphie et impression numérique sur tissu, passementeries, 157 cm x 114 cm. Commande du Centre des monuments nationaux – Panthéon

Cape chantée d'Orphée (2024)
Sérigraphie et impression numérique sur tissu, passementeries, 148,5 cm x 103,5 cm. Commande du Centre des monuments nationaux – Panthéon

Ormerod (2023)
Acrylique, encre, sérigraphie sur toile, doublure en coton teint, passementeries, socle pyramidal en aluminium, 311 cm x 180 cm x 35 cm. Commande du Centre des monuments nationaux – Panthéon

Claire, La maronne de la Montagne Plomb (2023)
Acrylique, encre, sérigraphie sur toile, doublure en coton teint, passementeries, socle pyramidal en aluminium, 311 cm x 180 cm x 35 cm. Commande du Centre des monuments nationaux – Panthéon
Courtesy de l'artiste et de la galerie Mariane Ibrahim (Chicago, Paris, Mexico) © Adagp, Paris, 2026



Ernest Breleur

Né à Rivière-Salée, Martinique, en 1945. Vit et travaille à Fort-de-France, Martinique.

Sans Titre (2021)

Appartenant à une série emblématique initiée en 1992 et réalisée à partir de radiographies médicales, cette œuvre d'Ernest Breleur ouvre une réflexion sur la condition humaine. Le corps y apparaît en creux, fragmenté et presque immatériel, dans une tension permanente entre apparition et disparition.

Sans Titre (2021)
Collage, radiographies, peinture et gommettes autocollantes, 207 cm x 165 cm. Courtoisie de l'artiste et de la galerie Ceysson & Bénétière (Saint-Étienne, Luxembourg, Paris, Geneva, New York, Lyon, Panéry, Tokyo)
© Adagp, Paris, 2026

Rebeca Carapiá

Née à Salvador de Bahia, Brésil, en 1988. Vit et travaille à São Paulo, Brésil.

Dois meses de permanência [Deux mois de permanence] (2022)
Installation composée de 99 dessins : encre de chine sur papier. Dimensions variables. Courtoisie de l'ariste et la Galerie Almeida & Dale (São Paulo).

Chez Rebeca Carapiá, l'écriture devient une proposition plastique: les signes se répètent, se déplacent et se transforment jusqu'à composer une véritable calligraphie des possibles. Son travail interroge les limites du langage écrit et oral pour les personnes marginalisées, lorsque celui-ci demeure inscrit dans des rapports de pouvoir et des dynamiques d'oppression. En inventant d'autres formes de signes et de communication, l'artiste ouvre un espace de réflexion sur les manières de faire communauté au-delà des frontières linguistiques et identitaires.





Orphée ruminait des mots à l'étouffée, sous la pluie fine du brouillard ardent, anyway les serpents sont-ils sourds et muets, oubli enfoui au fin fond de l'insomnie (Paravent 2) (2022)
Acier, textile, plastique, impression numérique, 200 cm x 160 cm x 10 cm.

dach&zephir (duo de designers)

Duo design né à Paris, 2016.

Le duo de designers dach&zephir (Florian Dach et Dimitri Zephir) explore les histoires et les pratiques culturelles caribéennes. Réunissant un ensemble de créations réalisées entre 2022 et 2026, Dèyè kaz propose une réflexion sur le jardin créole à travers l'étude de graines endémiques et importées, collectées et documentées au fil de leurs voyages en Martinique et en Guadeloupe.

Dèyè kaz (2026)
(référence au jaden kréyòl (tr. jardin créole), ce lopin de terre cultivé par les communautés esclavisées et qui se situe bien souvent à proximité/derrière de leur habitation.)

Installation comprenant les pièces suivantes :
Grenn nou simé (2025)
Ornements muraux, graines (différentes variétés)
dach&zephir en collaboration avec Rudy Denin – Kaz à graines et Philippe Alexis, artisans et cultivateurs de graines des Antilles (Guadeloupe)

Caribbean Beauties (2022-2026)
Sélection de sculptures et objets décoratifs issues de la série Caribbean Beauties. Graines et bois des Antilles, tige carbone, cordelette en cuir.

Sans-titr (2026)
Série d'images-collages relatives aux histoires de six graines des Antilles. Papier carton d'archives, impression papier photo.

Rencontres avec Philippe Alexis et Rudy Denin (cultivateurs de graines des Antilles et artisans bijoux) (2023).
Compilation de vidéos documentaires tournées à l'Iphone 13 (extrait), entre Trois-Rivières et Saint-François (Guadeloupe).
Courtoisie des artistes.

Julien Creuzet

Né à Le Blanc-Mesnil, France, en 1986. Vit et travaille à Montreuil, France.

Chez Julien Creuzet, les formes circulent et se répondent dans un dialogue étroit avec l'image en mouvement, le son et la poésie. Les deux sculptures entrent en résonance avec le vidéo collage à travers des assemblages hybrides de matériaux, faisant émerger des formes organiques imaginaires. Elles convoquent ainsi les territoires, les textures, les couleurs et les paysages sonores de la Martinique.

Orphée ruminait des mots à l'étouffée, sous la pluie fine du brouillard ardent, anyway les serpents sont-ils sourds et muets, oubli enfoui au fin fond de l'insomnie (Paravent 2) (2022)
Acier, textile, plastique, impression numérique, 200 cm x 160 cm x 10 cm.

Nos diables rouges, nos dérives commotions, the hunter has a single arrow, his omniscient eyes, bon chemin, chaque bon matin, chemin chien (cible, flèche et boulet) (2025)
Cuivre, fils textiles, plastique recyclé, riz, 232 cm x 124 cm x 120 cm.

Poésie visuelle et sonore, 2021
Vidéo, 21 min, 12 s. Avec le souffle infini de l'esprit de Jacques Coursil ; Jean Thévenin – création sonore ; Grégory Privat – musique additionnelle ; Pierre Le Cann – création graphique animée ; Sofia Dati – traduction.
Courtoisie de l'artiste et de la galerie Mendes Wood DM (São Paulo, Bruxelles, Paris, New York)





Mónica de Miranda

Née à Porto, Portugal, en 1976. Vit et travaille entre Londres, Angleterre et Lisbonne, Portugal.

Cette installation, qui comprend le film Transplanting, s'inscrit dans la recherche au long cours de Monica de Miranda sur le sol et la terre envisagés comme des espaces et des outils de résistance politique. Nourrie par la pensée du révolutionnaire et théoricien anticolonial Amílcar Cabral (1924-1973), cette recherche explore les liens entre les initiatives de jardins créoles développées dans les quartiers périphériques de Lisbonne et la persistance de savoirs ancestraux liés à la pharmacopée traditionnelle.

Earthworks – Invisible Gardens (2026)
Wall installation with video, photography prints and drawings, 480 cm x 228 cm. Courtoisie de l'artiste.

Transplanting (2024)
Vidéo, 13 min 20 s. Courtoisie de l'artiste.

Manthia Diawara

Né à Bamako, Mali, en 1953. Vit et travaille à New York, États-Unis.

À travers le cinéma, l'écriture et la réflexion critique, Manthia Diawara explore les liens entre paysage, mémoire et récits du déplacement. En faisant dialoguer les pensées d'Édouard Glissant avec celles d'artistes, d'écrivain·es et de penseur·ses d'Afrique et de ses diasporas, il compose une polyphonie de voix et de regards qui traverse les géographies et les temporalités. S'appuyant sur des archives filmées au fil de plusieurs décennies, ces œuvres filmiques font émerger une réflexion sur les circulations culturelles, les héritages et les imaginaires en mouvement.

Towards the New Baroque of Voices (2021)
Film, 1 h 20 min. Réalisation : Manthia Diawara; production : Terri Geis; montage : Christian Rossipal;
image et son : Karim Akadiri Soumaïla, Ed Parada, Awam Amkpa, Daman Diawara, Arthur Jafa et Mansita Diawara.

Édouard Glissant: Poèmes Complets (2017)
Vidéo couleur, son, 26 min 45 s. Réalisation : Manthia Diawara. Production: LUMA Foundation. Courtesy de l'artiste et de LUMA Foundation.



Géographies du Chaos-Monde (2010)
Relief de bois encré de rouge. grand panneau de bois, composition et dimensions variables. Courtoisie de l'artiste.

Geneviève Gallego

Née à Saint-Martin, France, en 1950. Vit et travaille à Saint-Martin, France.

Géographies du Chaos-Monde (2010)

Cette œuvre emblématique, créée dans son studio et inspirée par les paysages des Pyrénées, honore sa profonde amitié avec Edouard Glissant. 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.

Valérie John

Née à Fort-de-France, Martinique, en 1964. Travaille et vit à Saint-Pierre, Martinique.

« Tu brasses et presses des feuilles d'abîme Balan de tes doigts tout pâteux d'océan… » (2026)

Valérie John travaille par superpositions, en laissant les matériaux porter des couches successives de mémoire. Son installation 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, est une matière, une présence sensible, une profondeur qui attire le regard et en trouble la lecture.

Palette en bois, fils de chanvre et cuivre, livres et objets, indigo et or, peinture acrylique, bois, instruments de musique (shékérés et calebasse), végétaux (graines de cacao et magnolia), dessins au posca noir, billes d'argile, pièce sonore en boucle. Dimensions variables. Courtesy de l'artiste. © Adagp, Paris, 2026.

Hamedine Kane

Né à Nouakchott, Mauritanie, en 1983. Vit et travaille entre Dakar, Bruxelles et Paris.

L'œuvre littéraire de Glissant a joué un rôle fondamental dans la démarche plastique d' Hamedine Kane. 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.

Glissant, Rocher du Diamant (2026)
Graphite, acrylique, pastels à l'huile et broderies sur pagne, 160 cm x 170 cm.

Caraïbes Connection (2026)
Graphite, acrylique, pastels à l'huile et broderies sur pagne, 287 cm x 216 cm. Courtoisie de l'artiste et de la galerie Selebe Yoon, Dakar, Sénégal.

Clémence Lollia Hilaire

Guadeloupe, 1995. Travaille et vit à Amsterdam, Pays-Bas.

Clémence Lollia Hilaire explore la porosité des catégories identitaires, faisant dialoguer personnages fantastiques, figures historiques et entités non humaines avec des récits intimes. Dans cette œuvre conçue sur le modèle d'un distributeur de bonbons, elle détourne les codes de l'esthétique commerciale pour dénoncer les violences historiques de la médecine coloniale exercées sur les corps des femmes noires, symboliquement représentée par la discrète apparition de "baby hair", selon les style de coiffure africaine-américaine ou latino-américaine contemporaines.

Souhaits scellés (trois filles défaisant leur désirs de désirabilité; désirs de désirabilité; désirs de désirabilité) (2024)

Installation en matériaux mixtes (acier, notes sur papier, distributeurs, tatouage éphémères) composée de 3 machines : 125 cm x 26 cm x 26 cm; 1 socle de base : 100 cm x 104 cm x 60 cm; approx 25 sphères en acier : 10 cm de diamètre. Courtesy de l'artiste.



Federica Matta

Née à Neuilly-sur-Seine, France, en 1955. Vit et travaille à Paris, France.

Les œuvres sur papier de Federica Matta sont des propositions pour réfléchir le monde , depuis la pensée d'Édouard Glissant. Ici, notamment en se référant à son poème épique *Les Indes* écrit en 1956, qui est une contrepartie importante de l'histoire de la conquête et colonisation du monde initié par Christophe Colomb.

Les Indes, Le Voyage
Dessin, 140 cm x 40 cm

Les Indes, La Relation
Dessin, 140cm x 40 cm
Courtoisie de l'artiste





Kelly Sinnapah Mary

Née à Saint-François, Guadeloupe, en 1981. Vit et travaille à Le Gosier, Guadeloupe.

À travers le personnage de Sanbras, l'artiste compose des images où s'entrelacent récits mythologiques, légendes et traditions populaires de la Guadeloupe, son île natale, et fragments autobiographiques. Cette imbrication de registres narratifs fait émerger une réflexion critique sur la persistance de l'ordre colonial, dont les traces, toujours palpables, continuent de façonner les paysages autant que les imaginaires et les expériences vécues.

Notebook 10, the childhood of Sanbras (2021)
Acrylique et pastel, sur papier 40 cm x 30 cm. Collection Ronan Grossiat.

Sanbras (2021)
Acrylique sur toile. 105 cm x 100 cm. Collection Ronan Grossiat.
Courtoisie de l'artiste et de Ronan Grossiat.

Thomias Radin

Né à Abymes, Guadeloupe, en 1993. Vit et travaille à Berlin, Allemagne.

Allégorie du Tremblement (2026)

Ce film met en lumière la danseuse et chorégraphe guadeloupéenne Léna Blou, fondatrice de la Techni'Ka, une pratique chorégraphique contemporaine issue du gwoka traditionnel de Guadeloupe. Il propose une méditation sur les formes de résistance, intimes et collectives, qui traversent et habitent les corps antillais. À travers le mouvement se transmettent des mémoires, des héritages culturels et des histoires, tandis que s'affirme la possibilité d'une constante réinvention.

Installation vidéo, 8 minutes, 3 canaux.
Performance de Léna Blou; cinematographie : Nicole Oike; montage : Ibra Wane, Thomias Radin. Produit par Studio Radin. Support/ partner: Criollo residence. Courtesy de l'artiste et de la galerie / of the artist and the gallery Esther Schipper GmbH (Berlin, Paris, Seoul, New York)© Adagp, Paris, 2026.





Sylvie Séma Glissant

Vit et travaille à Paris, France.

Les compositions de Sylvie Séma Glissant, marouflées sur toile, déconstruisent la silhouette du navire transatlantique pour la recomposer en un réseau dense de lignes noires et blanches. Fragmentée, travaillée de l'intérieur, la figure du bateau se soustrait à toute représentation univoque. Les lignes s'entrecroisent, se superposent et instaurent une tension graphique qui trouble la lecture de l'image. Elles donnent forme aux tremblements d'une mémoire traversée par la violence de l'histoire, irréductible à un récit linéaire ou définitivement clos.tremblement d'une mémoire qui ne peut être ramenée à un récit achevé.

Dismantling boats of disaster (2023)
Encre gravée, monotype unique sur eau forte marouflées sur toile, 194 cm x 118 cm. Collection agnès b.
Courtesy de l'artiste et de la galerie agnès b.

Table de désorientation (2023)
Gravure eau forte monotype unique sur papier marouflé sur toile, 184 cm x 118 cm.

Aux vents amers (2023)
*Gravure eau fort*e monotype unique sur papier marouflée sur toile, 184 cm x 118 cm. Courtesy de l'artiste

Kemang Wa Lehulere

Né à Cape Town, Afrique du Sud, en 1984. Vit et travaille à Cape Town, Afrique du Sud.

The Ground is Emotional (2026)

Dans cette installation, Kemang Wa Lehulere interroge les formes collectives de l'oubli et les héritages de la dépossession engendrés par l'apartheid en Afrique du Sud. Des haut-parleurs diffusent des conversations entre l'artiste et des guérisseurs traditionnels, qui promettent de faire revenir les amours perdues. Cette quête de retrouvailles intimes entre en résonance avec la perte des terres et des territoires, faisant affleurer une mémoire de l'arrachement et la difficulté de restaurer ce qui a été spolié.

Pupitres d'école récupérés, des haut-parleurs, du matériel audio et de la peinture émaillée, dimensions variables. Courtoisie de l'artiste et de la galerie blank projects, Cape Town, Afrique du Sud.



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



Victor Anicet

Né à Le Marigot, Martinique, en 1938. Décédé le 26 octobre 2026 à Schœlcher, Martinique.

Fils d'un pêcheur et d'une ouvrière de sucrerie, Victor Anicet découvre dès l'enfance la céramique arawak, lors de fouilles archéologiques dans sa ville natale. À Paris, sa visite au Musée de l'Homme le confronte à l'effacement de sa culture. De retour en Martinique en 1967, il organise l'exposition « Soleil noir » (1970), puis cofonda le collectif Fwomaje (1984), consacré aux expressions artistiques afro-caribéennes et amérindiennes. Nourri par son dialogue avec Édouard Glissant, il explore la pluralité et l'opacité de l'expérience historique. Dans ses peintures et céramiques, il compose un « paysage de signes sans mots », où se mêlent références culturelles, mémoire du traumatisme colonial et imaginaires de l'archipel. Carcan (s.d.) transforme ainsi la forme des chaînes de l'esclavage en une nouvelle écriture visuelle.

Ravètt, de la série "Grands Projetés de l'Histoire Martiniquaise" (1970)
Peinture à l'huile sur bois, 140 cm x 78,5 cm x 11 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Carcan [Shakles] (u.d.)
Peinture à l'huile sur bois, 60 cm x 60 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Sans Titre, de la série "Grands Projetés de l'Histoire Martiniquaise" (u.d.)
Gouache sur papier végétal, 75,5 cm x 62,8 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026



Victor Brauner

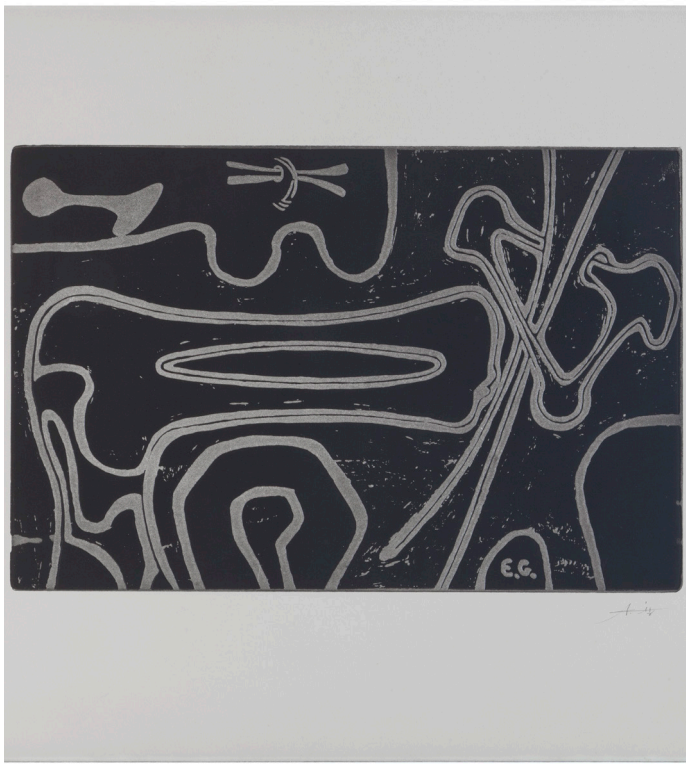
Né à Piatra Neamț, Roumanie, en 1903. Décédé à Paris, France, en 1966.

Victor Brauner milite dans l'avant-garde de Bucarest avant de s'installer à Paris en 1930, où il dynamise la peinture au sein du cercle surréaliste. D'origine juive, il vit dans la clandestinité sous l'occupation nazie. Intéressé très tôt par l'ésotérisme et les cosmologies non occidentales, il voit ce goût pour la vision intérieure renforcé par la perte de son œil gauche en 1938, sept ans après son Autoportrait à œil énucléé. Réfugié dans le sud de la France, il expérimente la cire et des matériaux de fortune, et étudie l'occultisme, l'alchimie, la kabbale, le tarot et les symboliques de l'Égypte, de la Mésoamérique, de l'Afrique et de l'Océanie. Il forge ainsi un langage pictural mêlant mythologie personnelle et cosmologies archaïques. Oui non (1947), que Glissant gardait sur son bureau, fait converger chiffres, mots, figures et signes autour de la détermination du destin.

Oui Non (1947)
Peinture à l'huile sur toile, 32,5 cm x 27 cm x 11 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Formes et Métaformes (1958)
Encre de Chine sur papier, 38.5 cm x 30 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Projets pour un codex de signes (1958)
Encre de Chine sur papier, 38,4 cm x 29,9 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026



Sans titre (Illustration de Boises d'Édouard Glissant) (1979)
Estampe technique mixte sur papier, 54,3 cm x 69,1 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Gerardo Chávez

Né à Trujillo, Pérou en 1937. Décédé à Trujillo, Peru, en 2025.

Après des études à Lima, Gerardo Chávez s'installe en Europe en 1960, échappant à l'emprise de l'abstraction géométrique au Pérou. Admirateur de la Renaissance, il vit en Italie puis gagne Paris en 1962 sur les conseils de Roberto Matta, avec qui il dialogue en permanence, comme avec Wifredo Lam. Ce contexte renforce son attachement à une peinture figurative aux accents fantastiques, oniriques et surréalistes. Revenu au Pérou en 1968, il garde sa base à Paris jusqu'au milieu des années 1980, tout en voyageant et en gagnant une reconnaissance internationale. Il peint des groupes de figures humanoïdes (sexe, jeux, rituels, processions) sur des fonds sombres quasi monochromes. Dans Sans titre (1978), des personnages armés de lances prolifèrent en spirale, suggérant une bataille, tandis que les coups de pinceau laissant voir le bois dynamisent la composition.

Sans titre (1978)
Huile sur bois, 45,7 cm x 53,8 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Agustín Cárdenas

Né à Matanzas, Cuba, en 1927. Décédé à Havana, Cuba, 2001.

Agustín Cárdenas présente sa première exposition personnelle à La Havane en 1953, après avoir étudié auprès de Juan José Sicre et rejoint le groupe abstrait « Los Once ». Il développe une sculpture aux formes organiques, d'abord taillées dans le bois, évoquant totems et portails, avant de les transposer au marbre et au bronze. Installé à Paris en 1955, il est remarqué par André Breton, qui souligne les résonances afro-caribéennes de son travail. Cárdenas approfondit cette recherche en intégrant des références aux cultures d'Afrique de l'Ouest. Au début des années 1970, lors d'un séjour à Fort-de-France, il rend visite à Édouard Glissant à l'IME et réalise plusieurs sculptures en bois brûlé, dont un portrait du poète, figure totémique sinueuse évoquant un mouvement continu. En 1979, il grave les illustrations d'une édition spéciale de Boisés, recueil de Glissant où se croisent paysages et mémoire de l'esclavage.

Sans titre (Illustration du Discours Antillais d'Édouard Glissant) (1981)
Stylo et lavis sur papier, 40 cm x 32,4 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Sans titre (u.d.)
Stylo, sépia et lavis sur papier, 70 cm x 54,4 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

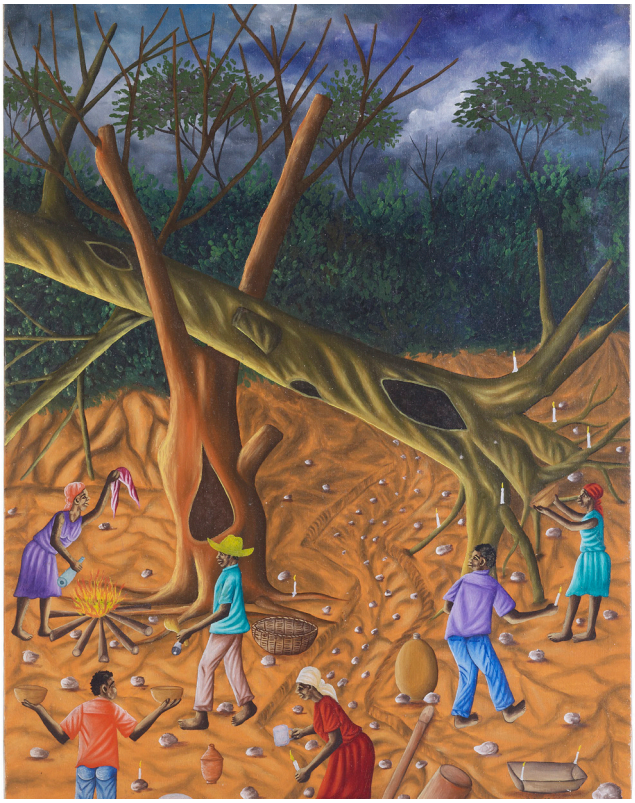
Sans titre (Illustration de Boises d'Édouard Glissant) (1979)
Estampe technique mixte sur papier, 54,3 cm x 69,1 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Sans titre (1979)
Aquarelle et pierre noire broyée sur papier, 69,1 cm x 54,3 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Édouard Glissant (1970s)
Bois calciné, 109,22 cm x 17,02 cm x 11,94 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Sans titre (1970s)
Bois calciné, 126,62 cm x 12 cm x 12 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe





M. Émile

Née dans les années 1940 autour du Centre d'Art de Port-au-Prince, la peinture populaire haïtienne constitue une expression majeure des imaginaires caribéens. Elle mêle sur une même toile fêtes, coutumes, paysages et rituels, dans une vision où nature, spiritualité, vie quotidienne et politique sont indissociables. Le tableau attribué à M. Émile en offre une illustration singulière : terre, arbres et corps y partagent une même densité picturale, abolissant les frontières entre figures et arrière-plan. Au cœur d'une végétation luxuriante, véritable protagoniste de la scène, les personnages assistent aux conséquences de la chute d'un mapou, arbre sacré apparemment déraciné par une tempête. L'événement déclenche une succession d'actions conduisant à un rituel vaudou. Au-delà de la représentation d'une coutume, la peinture fait coexister les dimensions visibles et invisibles du monde, dans un paysage où s'entrelacent forces naturelles, croyances et expériences collectives.

Sans titre (u.d.)
Peinture à l'huile sur toile, 95,5 cm x 65,6 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Öyvind Fahlström

Né à São Paulo, Brésil, en 1928. Décédé à Stockholm, Suède, en 1976.

Né à São Paulo d'une mère suédoise et d'un père norvégien, Öyvind Fahlström rejoint la Suède en 1938. La Seconde Guerre mondiale l'empêche de retourner au Brésil et le conduit à s'établir durablement en Europe. À Stockholm, il rédige en 1953 son manifeste de poésie concrète, Hätila ragulpr på fåtskliaben, dans lequel il envisage le langage comme une matière sonore, graphique et visuelle, en dialogue avec les expérimentations de la musique concrète. À Rome, il entreprend Opera, sa première œuvre visuelle majeure. Installé à New York au début des années 1960, il développe ses « œuvres variables », des compositions constituées d'éléments mobiles que les spectateurs peuvent manipuler et réagencer. Il puise également dans l'univers de la bande dessinée et les images des médias de masse. Déployée à travers la peinture, le film et les happenings, son œuvre échappe aux classifications esthétiques de son temps. Dans ses compositions schématiques des années 1970, langage, image et paysage se dissocient et se recomposent, donnant à voir un monde fragmenté, instable et en perpétuelle transformation.

Notes 7 ("Gook" masks) (1971)
Gravure, gouache, encre de Chine et plume, 70 cm x 56,6 cm. vÉdouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026





José Gamarra

Né à Tacuarembó, Uruguay, en 1934. Vit et travaille à Paris, France.

Après avoir vécu à Rio de Janeiro et à São Paulo, José Gamarra s'installe à Paris en 1963, où il rencontre Édouard Glissant à la Galerie du Dragon. Associant le langage de la Nouvelle Figuration à des jungles imaginaires, il compose des paysages minutieux où se croisent mythes, histoire et références critiques à l'Amérique latine, de l'héritage colonial aux violences impérialistes. Dans L'inaccessible... (1986-1987), une jungle dense et sombre abrite des figures allégoriques évoquant les présences ancestrales amérindiennes et l'impérialisme américain. Sans titre (1986), l'une de ses rares scènes nocturnes, donne à voir une panthère rôdant dans l'obscurité.

L'inaccessible... (1986-87)
Peinture à l'huile sur toile, 76,7 cm x 103,4 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

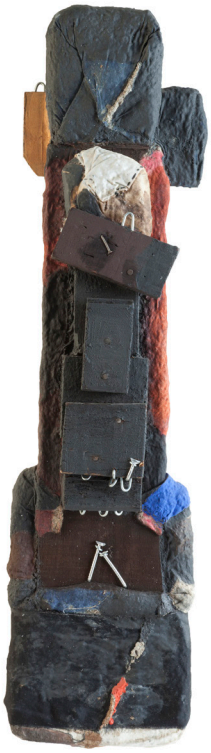
Sans titre (1986)
Aquarelle et encre de Chine sur papier, 33,7 cm x 39 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

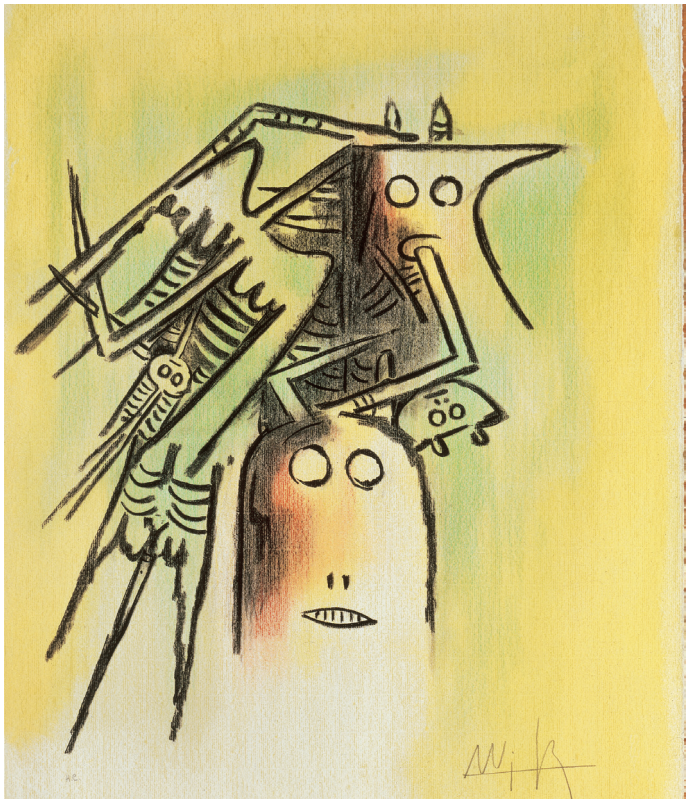
Serge Hélénon

Né à Fort-de-France, Martinique, en 1934. Vit et travaille à Nice, France.

Entre peinture, relief et assemblage, Serge Hélénon développe une œuvre traversée par la mémoire des déplacements et des appartenances plurielles. Formé en Martinique et en France, il vit plus de vingt ans en Afrique notamment en Côte d'Ivoire, où il cofonde en 1970, avec d'autres artistes martiniquais, le mouvement Négro-Caraïbe, affirmant les solidarités et les circulations culturelles de la diaspora noire. À rebours des représentations exotiques, il invente un langage plastique qui déborde la surface picturale et fait de l'assemblage un espace de confrontation entre matières, histoires et imaginaires. Bois, tissus et pigments composent des œuvres stratifiées, où les fragments de mondes et les mémoires discontinues entrent en relation. Dans Bwa Mémoire (2000), littéralement « arbre de mémoire » en créole, l'artiste rassemble ce que les tempêtes de l'histoire et les naufrages du monde ont dispersé, faisant de l'œuvre un lieu de recomposition et de transmission.

Bwa Mémoire (2000)
Technique mixte et collage sur assemblage de bois entoilé et clous, 81 cm x 21 cm x 12,5 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026





Roberto Matta

Né à Santiago, Chile, en 1911. Décédé à Civitavecchia, Italy, en 2002.

Roberto Matta, « résident du monde », fait de l'errance le fil conducteur de son parcours. Architecte de formation à Santiago, il rejoint l'atelier de Le Corbusier à Paris, avant de voyager en Europe dans les années 1930. En 1937, il assiste à la création de Guernica et rencontre André Breton, qui l'encourage à publier « Mathématique sensible, architecture du temps » (Minotaure, 1938), marquant son entrée dans le surréalisme. Il y développe une approche singulière de l'automatisme et de l'inconscient, concevant l'espace pictural comme un champ émotionnel. Ses toiles, que Glissant qualifie d'« éruptions extravagantes », privilégient l'exploration spatiale à la narration et font émerger des paysages intérieurs, affectifs et multidimensionnels.

Les témoins de l'impossible (1987)
Peinture à l'huile sur toile, 54,5 cm x 53,4 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

La montagne pelée ne fume plus, elle fleurit (1958)
Peinture à l'huile sur toile, 121 cm x 154,8 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Wifredo Lam

Né à Sagua la Grande, Cuba, en 1902. Décédé à Paris, France, en 1982.

Né à Cuba d'ascendances chinoise, espagnole et africaine, Wifredo Lam construit son rapport aux Caraïbes au fil de ses déplacements : Madrid, où il prend part à la guerre civile espagnole, puis Paris, où Picasso le met en contact avec André Breton et le milieu surréaliste. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il circule entre Marseille, la Martinique, La Havane et New York, un nomadisme qui se poursuit après 1945. Nourrie de l'héritage post-cubiste et surréaliste, son œuvre déploie un univers foisonnant de signes, puisant dans les spiritualités afro-caribéennes, diverses mythologies et ses propres inventions. Proche de Lam dès les années 1950, Édouard Glissant voyait dans son travail la convergence des traces de la mémoire et le mouvement des imaginaires du Tout-Monde. Le livre-montage Le nouveau Nouveau Monde (1975) témoigne de cette identité plurielle et de la dimension organique de ses migrations.

Elle, casquée, de la serie "Pleni Luna" (1974)
Lithographie sur papier vélin, 69,9 cm x 54,9 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
©Succession Wifredo Lam, Adagp, Paris, 2026

Illustrations de La Terre inquiète d'Édouard Glissant (1955)
Série de trois lithographies, rehauts de gouache sur papier oriental, 34 cm x 70 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
©Succession Wifredo Lam, Adagp, Paris, 2026





Paul Mayer

Né à Forbach, France, en 1922. Décédé à Amiens, France, en 1998.

Paul Mayer, poète, linguiste et artiste alsacien, est enrôlé de force dans l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale. Après plusieurs années de combats et de déplacements, il se rend volontairement à l'Armée rouge en 1945 et est envoyé dans un camp de travail en Prusse-Orientale. Après la guerre, il reprend ses études, s'installe à Paris et fréquente la Galerie du Dragon, où il rencontre Édouard Glissant. Il commence à peindre en 1969-1970 et réalise ses premières peintures-poèmes en 1973-1974 : des poèmes découpés et collés sur des surfaces marquées de coulures et d'éclaboussures, parfois brûlés, faisant de la combustion un geste à la fois poétique et politique. Par le collage, le découpage, le langage envisagé comme matériau visuel et le recours au feu, son travail s'inscrit dans l'héritage du dadaïsme, du surréalisme, du lettrisme et du situationnisme.

Sans titre (u.d.)
Papier peint brûlé et verre, 87 cm x 72 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Gabriela Morawetz

Née à Rzeszow, Pologne, en 1952. Décédée à Paris, France, en 2023.

Diplômée de l'Académie des beaux-arts de Cracovie, Gabriela Morawetz vit à Caracas de 1975 à 1983, avant de s'établir à Paris. Elle poursuit toutefois ses déplacements entre le Venezuela, la France et la Pologne, aux côtés de son compagnon, Pancho Quilici. Jusqu'aux années 1990, ses peintures mettent en tension la figure du corps féminin, inspirée de son propre corps, et des paysages naturels, des déserts aux forêts. Par leur puissance chromatique et compositionnelle, elles s'affranchissent des conventions naturalistes et révèlent une relation de réciprocité entre le sujet et son environnement : la subjectivité n'est plus l'apanage de la figure humaine, tandis que le corps s'imprègne des attributs du paysage. Élargie depuis à la sculpture, à l'installation, à la gravure et à la photographie, sa pratique reste profondément habitée par le corps féminin, devenu un signe qui se forme et se dissout sans cesse dans l'espace.

Sans titre (1985)
Peinture à l'huile sur toile, 76 cm x 63 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026





Irving Petlin

Né à Chicago, États-Unis, en 1934. Décédé à Martha's Vineyard, États-Unis, en 2018.

L'œuvre d'Irving Petlin envisage le paysage comme un espace de mémoire, de déracinement et d'histoire. Né à Chicago de parents juifs polonais immigrés, il étudie à l'Art Institute et à Yale, avant de s'installer à Paris à la fin des années 1950, où il côtoie des artistes et intellectuels engagés contre la guerre d'Algérie. Il adopte alors le pastel, médium central de sa pratique pour l'intensité et la porosité de ses couleurs. Entre Paris et New York, il développe une œuvre traversée par l'histoire du XXe siècle — guerres, exils, manifestations et fantômes — où figures et atmosphères se confondent dans ce que Glissant nommait la « distance intérieure ». Ses paysages, rarement littéraux, se composent de masses chromatiques saturées d'où émergent des corps en voie de dissolution : des surfaces où s'inscrivent moins le visible que ses spectres et ses réminiscences.

Sans titre (1990)
Série de cinq peintures à l'huile sur toile, 38,1 cm x 30,5 cm (chacune)
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

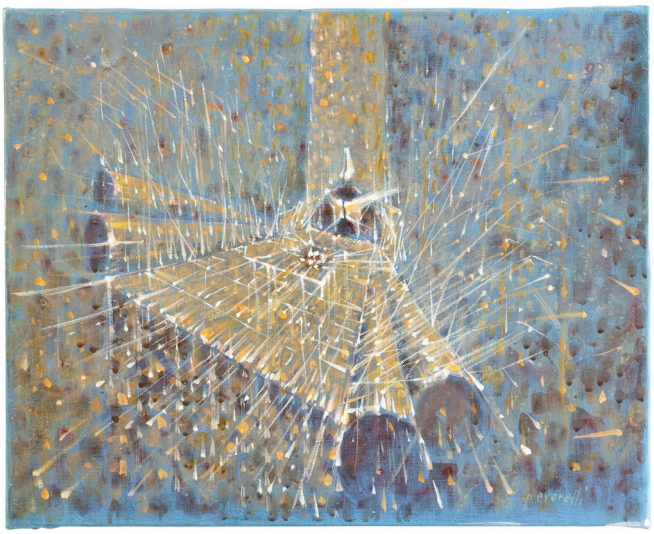
Cesare Peverelli

Né à Milan, Italie, en 1922. Décédé à Paris, France, en 2000.

Cesare Peverelli étudie à l'Accademia di Belle Arti di Brera. Il cofonde en 1946 la revue Numero – Pittura et, avec Roberto Crippa, lance la Galleria Pittura, où il présente en 1949 une exposition personnelle accompagnée d'un poème d'Aimé Césaire. Généralement associé au spatialisme de Lucio Fontana, il s'en distingue par une démarche qui, sans verser dans l'abstraction géométrique, libère l'imaginaire de l'espace au-delà de la perspective comme mode de représentation. Sa relation avec Glissant naît en Italie, où le poète se rend souvent et se lie à plusieurs artistes (Emilio Tadini, Sandro Somarè, Valerio Adami) dont les œuvres figurent dans sa collection. À Paris, où Peverelli s'installe en 1957, l'échange se poursuit dans le cercle de la Galerie du Dragon, auprès d'artistes qui renouvellent l'espace pictural à travers d'autres répertoires et paysages.

Sans titre (u.d.)
Peinture à l'huile sur toile, 48,8 cm x 40,8 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe

Sans titre (u.d.)
Encre de Chine, lavis et plume, 35 cm x 42 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe





Antonio Seguí

Né à Córdoba, Argentine, en 1934. Décédé à Buenos Aires, Argentine, en 2022.

Dans sa jeunesse, Antonio Seguí voyage en Afrique et en Europe, étudie à Madrid et à Paris, puis traverse l'Argentine jusqu'au Mexique en voiture. Après une brève période d'abstraction informelle à Buenos Aires, il développe une figuration nourrie de chroniques ironiques de la vie quotidienne. Dans ses peintures, gravures, dessins et sculptures, il met en scène, par un trait épuré, des figures urbaines et les absurdités de son temps. Pionnier de la Nouvelle Figuration, à la croisée de la bande dessinée et de l'expressionnisme allemand, il s'installe à Paris en 1963, où il rencontre Édouard Glissant. Invité par ce dernier en Martinique en 1970, il réalise une série de dessins à la craie autour du naufrage du Titanic, satire de la démesure et de la vanité du pouvoir. Glissant, fasciné par l'image de ce navire luxueux englouti dans les profondeurs du paysage, conserve ces dessins dans sa chambre.

Información para un paisaje [Information pour un paysage] (1969)
Acrylique et crayon sur toile, 57,7 cm x 80, 8 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Titanic (1970s)
Série réalisée chez Édouard Glissant en Martinique.
Pastel sec sur papier :
Titanic, the sinking of the titanic nº 1, 57,7 cm x 80,8 cm
The Titanic, 69,1 cm x 84,3 cm
Titanic, D'abord le capitaine Titanic, 69,2 cm x 84,2 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

L'adieu aux armes (1970)
Sérigraphie sur papier, 84,4 cm x 64,2 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Pancho Quilici

Né à Caracas, Venezuela, 1954. Vit et travaille à Paris, France.

Installé à Paris depuis le début des années 1980, Pancho Quilici poursuit ses activités au Venezuela, où il expose régulièrement à la Galería Minotauro de Caracas, dirigée par Cecília Ayala, également à la tête de la Galerie du Dragon à Paris à partir de 1986. Entre les deux pays, qu'il parcourt avec sa compagne Gabriela Morawetz, il tisse un vaste réseau de relations artistiques. S'affranchissant du canon constructiviste et cinétique vénézuélien, il fonde sa pratique sur le dessin et explore les champs de l'archéologie, de la topographie, de l'architecture et de la topologie. Paysages, architectures coloniales, ruines mésoaméricaines et espaces imaginaires se rencontrent dans des œuvres comme le collage Sans titre (1985), reproduit en couverture de l'édition Folio de Tout-Monde de Glissant, ou Passagem ao centro 2 (2000), où des tracés précis se déploient sur des émulsions fluides appliquées de manière aléatoire. Ses images, qui défient la linéarité chronologique et et les divisions territoriales, sont pour Glissant « la mémoire infinie du monde et la transparence tranchante d'une nouvelle aube ».

Sans titre (1985)
Collage, gouache, acrylique, graphite, crayon de couleur, encre de Chine et grattage sur papier, 78, 7 cm x 66,6 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026





Eduardo Zamora

Né à Nuevo Laredo, Mexique, en 1942. Décédé à Paris, France, en 2023.

Eduardo Zamora étudie à Mexico et à Cracovie avant de s'installer à Paris en 1973. Marqué par le muralisme mexicain et le réalisme socialiste, il peint la vie quotidienne, peuplée de figures oniriques, de scènes absurdes et de réminiscences de la culture mexicaine. Sa palette de tons terreux rehaussés de blancs donne un style sombre et fantastique, souvent centré sur le théâtre de la vie privée. Régulièrement exposé à la Galerie du Dragon, il appartient aussi au groupe Magie-Image (première exposition en 1983 à L'Espace latino-américain, actif jusqu'en 1990), qui réunit de jeunes artistes latino-américains installés à Paris, liés par la violence politique de leurs pays et par un héritage surréaliste et du réalisme fantastique.

Los Amantes 2 [Les Amants 2] (1987)
Huile sur toile, 76,2 cm x 63,2 cm
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe
© Adagp, Paris, 2026

Enrique Zañartu

Né à Paris, France, en 1921. Décédé à Paris, France, en 2000.

Enrique Zañartu grandit à Santiago du Chili, où il commence à peindre en 1938. À New York (1944-1947), il se forme à la gravure auprès de William Hayter, à l'Atelier 17, puis regagne Paris en 1949, après deux années passées à La Havane. En dialogue avec des artistes latino-américains expatriés et des cercles issus du surréalisme, il développe une œuvre picturale et gravée composée de champs atmosphériques où se rencontrent fragments de corps et étendues paysagères. Il illustre des textes d'Édouard Glissant, d'Octavio Paz et de Julio Cortázar. Avec Glissant, il publie Les Indes, exploration des résonances entre paysage, corps, langage et pensée. Engagé auprès des exilés de la dictature chilienne, il participe dès 1982 aux activités de l'Espacio Latinoamericano.

Sans titre [Illustration pour Les Indes, par Édouard Glissant] (1956)
Série de cinq gravures et technique mixte sur papier, 30 cm x 25 cm (chacune)
Édouard Glissant collection personnelle
Collection Mémorial ACTe, fonds Région Guadeloupe



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 oeuvres 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 Centre for Art, Research and Alliances (CARA), à New York. À chaque étape de son itinérance internationale, le projet s'est transformé : 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 oeuvres 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 oeuvres, les artistes invité·es et le contexte français et caribéen dans lequel la pensée de Glissant s'est élaborée, et auquel 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 pensée demeuraient poreuses. Glissant y rencontra notamment Victor Brauner (1903–1966) et Roberto Matta (1911–2002), figures du surréalisme d'après-guerre, et découvrit des oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvre 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 oeuvres 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 au 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 Vergès2 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 Bona3 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 oeuvres 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 sans 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 visiteur traverse et compose à son tour. Chaque salle peut devenir un point de départ ; chaque oeuvre, 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 oeuvre 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 oeuvres 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 oeuvres de José Gamarra (né 1934) et d'Agustín Cárdenas (1927–2001) extraites de la collection d'Édouard Glissant. Ses oeuvres 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 oeuvres à l'origine, mais qui peuvent se former dans le présent de la rencontre.
Les paysages de Valérie John se construisent eux aussi 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, marouflées 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 oeuvres 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 oeuvres de Kemang Wa Lehulere interrogent les formes collectives de l'oubli et les 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), 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 Mgulandlu, 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 oeuvre, 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'oeuvre 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 liées à la civilisation carthaginoise, vieilles de près de trois millénaires, qui réapparaissent dans les sols de la maison de ses grands-parents dans les territoires avoisinants et préserver dans 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'oeuvre 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 Fwomajè6, 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 oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres 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 accompagnent 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&zéphir (Florian Dach et Dimitri Zéphir) 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 Déyè Kaz (2026) qui regroupe de multiples pans de récentes créations, allant de 2023 à 2026, ils invitent à réfléchir depuis le jardin créole7. 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) incluant ici 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 Amilcar 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 oeuvre emblématique Les Géographies du Chaos-Monde (2010), présente dans l'exposition un triptyque honorant sa profonde amitié avec Édouard Glissant, créée dans son studio et inspirée par les paysages des Pyrénées. L'artiste décrit cette oeuvre 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, faisant dialoguer personnages fantastiques, figures historiques et entités non humaines avec des récits personnels. Dans son oeuvre 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 commercial e 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 Sambas, souvent représenté dans son oeuvre. 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 entourent. 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 cette traversée. 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 oeuvres sur papier sont des propositions pour réfléchir le monde, depuis la pensée d'Édouard Glissant. Sa présence fait écho, à distance, aux oeuvres de Roberto Matta (1911–2002) conservées dans la collection de Glissant.

Certaines oeuvres de la collection d'Édouard Glissant constituent un autre archipel au sein du parcours. Deux salles leur 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 oeuvres 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 (1921–2000), 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 oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres. 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 oeuvres 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 oeuvres 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.

l'atelier serge hélénon

Commissariat
Marie-Ann Yemsi



12.11.26–
04.04.27

Image Roland Michaud
Design In the shade of a tree

villa arson

20 avenue Stephen Liégeard
06105 Nice

villa-arson.fr

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR

RÉGION SUD

DÉPARTEMENT DES ALPES-MARITIMES

VILLE DE NICE

CÔTE d'AZUR FRANCE

nice

« Des tessons, des fourrières, des cendres. Ce qui à peine survit du réel quand il s'est réduit à l'état liminaire ou final du dépôt ou du résidu. Ce qui fréquente les lieux déshérités, les pays opprimés, les architectures désespérées, les abandons du bois et de la paille qui s'enmeurent, les immobilités de la rouille et des vieux cambouis, qu'il s'agit pourtant de transumer en antiques nouveautés, en frémissements venus de très loin. Alors les dépouilles lèvent et se rehaussent. Au creux de ces rassemblements, c'est le secret de la Trace, il n'y a pas que ramas et amas, ces oeuvres en tas et en houles discernent et enseignent : que ce qui grandit là est la rencontre des différences, la force qui enfante. Les mers viennent frémir devant les oeuvres que voici. »

Édouard Glissant
Citation extraite de Hélénon, « *Lieux de peinture* », HC Éditions, 2006.

Repères biographiques

1934 – 1954

Une jeunesse en Martinique

Serge Hélénon est né en Martinique, à Fort-de-France le 7 mai 1934, quatrième d'une famille de six enfants, d'un père graveur en orfèvrerie et sur marbre et d'une mère sans profession. Son père décède quand il n'a que cinq ans et sa mère fait de la pension de famille pour élever ses enfants.
Après ses études secondaires, il entre en 1949 à l'École des Arts appliqués de Fort-de-France où il étudie le dessin, la bijouterie d'art et la peinture.
Il expose ses premières peintures de paysages en 1952 et 1953 à Fort-de-France, aux IIIe et IVe Salons des Artistes Martiniquais.

1954 – 1960

L'arrivée en France, pour poursuivre des études à Nice

Grâce à l'obtention d'un prêt d'honneur du département, de la Martinique en 1954, il part en France pour poursuivre ses études à l'École nationale des Arts Décoratifs de Nice, qui deviendra en 1970, sur la colline Saint Barthélémy, la Villa Arson, labellisée École nationale supérieure d'art en 2002. À l'issue de quatre années de formation, il obtient le diplôme national des Beaux-Arts, section publicité, à Paris en 1958.
Durant ces années, il peint et s'intéresse davantage à l'affichage publicitaire dans l'espoir d'entreprendre une carrière de peintre d'affiches. Il rencontre Jeanine Duc qu'il épouse en 1957. En 1958, sa fille ainée Sylviane naît et il obtient un poste d'enseignant en arts plastiques à Toulon.
Parallèlement, il se remet à peindre et obtient sa première sélection en 1960 au Salon de la Marine à Toulon.

1960 – 1970

Bamako : une prise de conscience des origines

En 1960, Serge Hélénon part enseigner les arts plastiques à Bamako, dans le cadre de la politique de coopération technique et culturelle. Il y séjourne dix ans.
Au contact des paysages, des gestes quotidiens, de la découverte de rites ancestraux, il engage une réflexion durable sur ses origines. Sa peinture gagne en spontanéité et en exubérance, avant de connaître une inflexion à partir de 1965, année de sa découverte du pays Dogon et de la naissance de son fils Pascal.
En 1962, il présente sa première exposition personnelle à Bamako.
En 1963, il rencontre à Nice le galeriste Paul Hervieu, qui expose ses oeuvres et le présente régulièrement au Salon de l'Union méditerranéenne pour l'art moderne (UMAM) jusqu'en 1969 et le montrera également à la foire Art Basel (Bâle) dès 1975.
En 1967, Hélénon participe aux Biennales de Paris et de Barcelone.
En 1969, sa rencontre avec les peintres James Coignard, Max Papart et Henri Goetz, à la galerie Paul Hervieu, marque une nouvelle étape : initié par Goetz à la gravure au carborundum, il réalise sa première estampe dans l'atelier de Coignard à Vallauris, explorant ainsi un procédé de gravure en relief dans le prolongement de sa pratique picturale.

1970 – 1984

L'École Négro-Caraïbe et la naissance de l'assemblage

En 1968, lors d'un voyage à Abidjan, Serge Hélénon retrouve Louis Laouchez (1934–2016), son ancien condisciple de l'École des Arts appliqués de Fort-de-France. Avec Mathieu-Jean Gensin (1934–2026), ils fondent en 1970 l'École Négro-Caraïbe. Leur manifeste affirme la nécessité de se réapproprier les héritages africains constitutifs de l'identité antillaise, de rompre avec les modèles culturels hérités de la colonisation et de faire émerger une expression artistique affranchie du folklore et de l'exotisme.
Leur première exposition se tient en novembre 1970 au Centre culturel français d'Abidjan. Le manifeste sera rendu public en 1982, à l'occasion d'une exposition à Paris. Une dizaine d'expositions réuniront leurs oeuvres en Afrique, aux Antilles et en France.
En septembre 1970, Hélénon rejoint la Côte d'Ivoire dans le cadre de la coopération culturelle française et enseigne à l'Institut national des arts d'Abidjan. Sa pédagogie encourage les étudiantes et les étudiants à puiser dans leur environnement et à expérimenter des matériaux locaux. Son enseignement contribue, à travers ses élèves à l'émergence du mouvement Vohou-Vohou, l'un des courants marquants de l'art contemporain ivoirien.
Dès 1971, Hélénon engage une nouvelle recherche plastique fondée sur la récupération et l'assemblage de matériaux bruts : bois, tissus, éléments végétaux et autres matières trouvées. Il délaisse progressivement la peinture à l'huile au profit de techniques mixtes, associant notamment liants, pigments et matières diverses. Il développe ainsi Expression-Bidonville, un ensemble d'oeuvres toujours en cours jusqu'à nos jours et qui sera présenté dans plusieurs expositions personnelles au début des années 1980.

1984 – aujourd'hui

Le retour à Nice et l'affirmation de l'assemblage

En juin 1984, après vingt-quatre années passées en Afrique, Serge Hélénon s'installe à Nice, où il vit et travaille toujours. En 1989, il quitte l'enseignement pour se consacrer pleinement à sa pratique artistique. Il poursuit parallèlement ses voyages en Martinique renouant avec les paysages, les mémoires et les imaginaires qui nourrissent son oeuvre. Depuis son retour en France, près de trente trente-cinq expositions lui sont consacrées, principalement en dehors de l'Hexagone.
En 1992, il participe à la deuxième édition de la Biennale de Dakar, consacrée aux arts visuels après une première édition dédiée à la littérature en 1990.
En 1993, il opère un tournant décisif en concentrant ses recherches sur l'assemblage. À travers Expression-Bidonville, il compose des oeuvres à partir de bois, de fragments et de matériaux de récupération. Ces assemblages font dialoguer les mémoires de l'Afrique et des Antilles, dans une pratique où les matières portent les traces de l'histoire, de l'exil et des circulations culturelles.
En 2002, une exposition au musée Dapper, à Paris, donne lieu à la publication d'un ouvrage consacré notamment à ses Expression-Bidonville, réunissant des textes de Patrick Chamoiseau et de Dominique Berthet.
La Fondation Clément, en Martinique, lui dédie deux expositions majeures : Repères (2010–2011), puis *Palette Palimpseste* (2022–2023).
En 2023–2024, la galerie Aicon, à New York, présente *The Black-Caribbean School*, première exposition personnelle de l'artiste aux États-Unis, sous le commissariat de Joshua I. Cohen. Cette présentation réinscrit son parcours dans une histoire transatlantique de l'art moderne et contemporain et contribue à faire connaître son oeuvre auprès d'un nouveau public.
L'Atelier Serge Hélénon est sa première exposition personnelle au sein d'une institution publique en France hexagonale.

Entretien

Serge Hélénon

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

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'oeuvre demeurait paradoxalement peu visible dans le paysage institutionnel français.
Lorsque j'ai commencé à regarder votre travail plus attentivement, j'ai découvert une oeuvre 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 oeuvre 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.

Une trajectoire transatlantique

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.

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 soeurs Nardal1, 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 oeuvre 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 oeuvres, 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 oeuvres 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 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 oeuvres 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 oeuvre 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.

Serge Hélénon

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 oeuvre. Vous avez développé un travail de gravure particulièrement important, notamment à travers sa technique du carborundum5, 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 oeuvres 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'oeuvre.

M-A.Y. Il y a là une continuité très forte avec votre travail d'assemblage. Dans les deux cas, vous construisez l'oeuvre 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 oeuvres, 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 oeuvre 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.

Serge Hélénon

Une oeuvre 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 oeuvre 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 oeuvre 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-Monde7, 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 oeuvre ancienne peut continuer à me poser des questions.

Serge Hélénon

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 oeuvre 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'opacité8 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 oeuvre 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 oeuvre 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 soeurs 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 XXe 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'oeuvre de cette mère de six enfants a souvent été méconnue, voire attribuée à d'autres.

3 Magazine Antilla no 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 no 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.

villa
arson
nice

Sous tutelle du ministère de la Culture et devenue composante à personnalité morale d'Université Côte d'Azur en 2020, la Villa Arson est imaginée dans les années 1960 par André Malraux, alors ministre des affaires culturelles, dans le cadre du large programme de décentralisation culturelle. Inaugurée en 1972, la Villa Arson est dès l'origine conçue comme un établissement très innovant répondant à plusieurs fonctions essentielles et complémentaires en faveur de la création : enseigner, chercher, expérimenter, produire, diffuser, valoriser et accompagner. La singularité de la Villa Arson passe également par l'association de ses différents registres d'activité (l'école, le centre d'art, la bibliothèque, la recherche et les résidences), dont les actions s'entre-croisent et enrichissent les expériences.

L'école accueille environ 230 étudiantes et étudiants et propose un unique département en Arts couvrant un large spectre de disciplines et de pratiques. Le centre d'art développe un programme d'expositions largement ouvert à l'international et privilégiant la création émergente. Poursuivant une ambition d'ouverture sur le monde, la Villa Arson accueille également des artistes en résidence tout au long de l'année, contribuant à relier les étudiants aux scènes multipolaires de la création et à enrichir leurs projets artistiques.

La Villa Arson est inscrite au titre des Monuments Historiques et bénéficie du label Architecture contemporaine remarquable.

MACTe

Initié par le président du Conseil régional Victorin LUREL et la Région Guadeloupe accompagnés par le Comité International des Peuples Noirs (CIPN), le Mémorial ACTe a pour ambition originelle de créer un lieu dédié à la mémoire collective de l'esclavage et de la traite, ouvert sur le monde contemporain.

Le MACTe, institution culturelle dédiée à l'histoire, au patrimoine et à la mémoire de la traite négrière, de l'esclavage et de ses abolitions, a été inauguré le 10 mai 2015. Ce projet a été initié par la Région Guadeloupe dès 2004, suite à une volonté profondément ancrée dans la société guadeloupéenne depuis plus de trente ans. La question d'un site national dédié à cette histoire est par ailleurs une revendication récurrente depuis la première Journée nationale du souvenir de la traite négrière, de l'esclavage et de ses abolitions, le 10 mai 2006.
Le MACTe catalyse de multiples énergies, réflexions et travaux d'acteurs culturels, scientifiques, intellectuels et politiques, il est l'aboutissement de ce travail, fruit d'efforts conjoints aux niveaux local et national.
En constante évolution, le MACTe est devenu un Établissement Public de Coopération Culturelle le 1er août 2019. Il est entré dans une seconde phase de son histoire, celle de la consolidation de ses publics, de l'ancrage dans la société guadeloupéenne et de l'affirmation de son rôle de service public du patrimoine et de la mémoire.
L'ambition est de répondre à l'exigence des Guadeloupéens vis-à-vis du MACTe, et de leur permettre de se réapproprier cet outil culturel d'envergure qui nous est envié à l'international et place la Guadeloupe sur la carte du monde des musées.
Au moment où le Conseil International des Musées (ICOM) développe une réflexion sur la définition du musée du XXIème siècle, le MACTe apporte une réponse innovante, spécifique aux pratiques culturelles de son territoire et s'engage dans des voies restées inexplorées.

EDOUARD
GLISSANT
ART FUND

Le Fonds d'art Édouard Glissant est né de notre volonté commune de poursuivre et de faire fructifier deux trésors légués par le poète : sa Maison du Diamant, lieu essentiel d'inspiration, et sa collection d'œuvres internationales, constituée tout au long de sa vie dans la perspective de la création d'un musée des Arts des Amériques.

I s'agit d'un patrimoine foisonnant et ouvert, qu'il nous appartient de faire vivre à travers deux structures à but non lucratif: le Fonds de dotation Édouard Glissant, ou Fonds d'art (chargé de stimuler de nouvelles créations), et l'association Institut du Tout-Monde (chargée notamment de la gestion de la Maison du Diamant et de ses annexes). En prenant appui sur cet héritage intellectuel ouvert sur le monde, nous souhaitons que le Fonds d'art et cette résidence de création favorisent et stimulent de nouveaux gestes artistiques, en ouvrant les jeunes artistes du monde entier à cette vibration du monde si chère à Édouard Glissant.

Les activités indissociables du Fonds et du centre de création prendront ainsi leur source en Martinique, sur cette terre du Diamant, et dans cette sensibilité au monde qui se dessine à travers l'œuvre d'Édouard Glissant. À travers l'organisation croisée de résidences de création, de projets de recherche en esthétique comme en sciences, ainsi que d'expositions itinérantes sur tous les continents, nous souhaitons encourager l'émergence de pratiques artistiques, d'idées et de parcours inattendus.

INSTITUT DU TOUT-MONDE

L'Institut du Tout-Monde fut fondé en premier lieu par Édouard Glissant en 2006 à partir d'une esthétique et d'une pensée et d'une intention poétique, celle qui avait traversé son œuvre et fait la trame de ses engagements. L'ITM est ainsi devenu un lieu rhizome de la Relation et un lieu d'échanges, une plateforme où se rencontrent les imaginaires et les écritures du monde, un espace où se dit la créolisation, un observatoire des pas imprévisibles de la mondialité, de ses accidents, des incidences et métamorphoses du vivant, un chantier des utopies du Tout-monde.

Dans cette optique, l'ITM a progressivemet mis en place des ateliers, des séminaires, des cycles pluridisciplinaires, un musée nomade des arts des Amériques (le M2A2), des rencontres poétiques déclinées en « archipels baroques » (les soirées « Poétiques de résistance »), deux prix littéraires - le Prix Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde ; le Prix et la Bourse Édouard Glissant -, des groupes de recherches qui relient, relaient, relatent des espaces de pensées et de tremblements du monde.

L'ITM a également fondé en son sein en 2018 le Centre international d'études Édouard Glissant.de l'ITM ; un déploiement nouveau du projet initial d'Édouard Glissant, du M2A2 (aujourd'hui « Musée du Tout-Monde »). L'objectif poursuivi par Édouard Glissant consistait à fonder un vaste réseau culturel à la fois francilien, interrégional, international, et en très étroite connexion avec les régions d'Outre-Mer.

Remerciements

Le projet a été initialement développé dans le cadre d'une collaboration entre l'Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, Brésil) et le Center for Art, Research and Alliances – CARA (New York, États-Unis)

Les co-commissaires souhaitent adresser leurs plus chaleureux remerciements à toutes celles et ceux qui ont contribué à la réalisation de cette exposition

Ana Roman et Paulo Miyada, commissaires de la première présentation de l'exposition à l'Instituto Tomie Ohtake (ITO), São Paulo

Manuela Moscoso, Agustin Schang et Marian Chudnovsky, Center for Art, Research and Alliances (CARA), New York

Les partenaires de l'exposition à la Villa Arson

Isabelle Vestris, Directrice générale, Jenny Oge, Chargée des collections et toute l'équipe du the Mémorial ACTe, Guadeloupe

Sylvie Séma Glissant, Mathieu Glissant, et les membres de / and the members of l'Institut du Tout-Monde

Ronan Grossiat, et les membres d'Édouard Glissant Art Fund

Christopher Yggdre

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, Serge Hélénon, Valérie John, Hamedine Kane, Clémence Lollia Hilaire, Federica Matta, Thomias Radin, Sylvie Séma Glissant, Kelly Sinnapah Mary, Kemang Wa Lehulere, Estelle Coppolani et le collectif Chimurenga / and the Chimurenga collective, Mackenzy Bergile; les équipes des studios de / The studio teams of Julien Creuzet, Raphaël Barontini, Mónica de Miranda et Dr. Stephan Köhler, pour / for Georges Adéagbo

Les Galeries / The Galleries

Almeida & Dale, São Paulo
agnès b, Paris
Blank Projects, Cape Town
Ceysson & Bénétière, Paris
Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelles, Paris, New York
Mennour, Paris
Esther Schipper GmbH, Berlin, Paris, Seoul, New York
Selebe Yoon, Dakar

Design graphique / Graphic design

In the shade of a tree
Atelier Garnier Araguas

Partenaires institutionnels

Partenaires médias

Contacts presse

Villa Arson
Elodie Mariani
Responsable de la communication et des partenariats
06 77 08 61 21
elodie.mariani@villa-arson.fr

Agence Dezarts
Julien Branellec
julien.branellec@dezarts.fr
07 62 46 63 20

Justine Ferjoux
justine.ferjoux@dezarts.fr
06 03 39 65 49

Suivez la Villa Arson

Facebook : @VillaArsonOfficiel
Instagram : @villa.arson
Linkedin : Villa Arson Nice
villa-arson.fr

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture. Elle reçoit le soutien de la Région SUD Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice. La Villa Arson est membre de UCA - Université Côte d'Azur, ainsi que des réseaux L'Ecole(s) du Sud, BOTOX[S] et d.c.a.

Informations pratiques

Exposition ouverte tous les jours (sauf le mardi)
de 14h à 18h.
Entrée libre.

20 avenue Stephen Liégeard
F– 06105 Nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
servicedespublics@villa-arson.fr
www.villa-arson.fr

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité
UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR
RÉGION SUD PROVENCE ALPES CÔTE D'AZUR
DÉPARTEMENT DES ALPES-MARITIMES
VILLE DE NICE