



CHRISTIAN BERTIN

CETTE FOULE QUI NE SAIT PAS FAIRE FOULE

FONDATION CLÉMENT

Ce catalogue est publié par la Fondation Clément
à l’occasion de l’exposition *Cette foule qui ne sait pas
faire foule* de Christian Bertin à l’Habitation Clément
du 14 novembre 2025 au 4 janvier 2026

Commissaire : Matilde dos Santos

Rédaction : Matilde dos Santos (critique d’art et curatrice)
Allison Thompson (Présidente de l’Aica Sud Caraïbes)
Bérénice Saliou (Directrice du Frac Champagne-Ardennes)

Couverture et P2 : Fragment *La Jungle*
(*cette foule qui ne sait pas faire foule*), 2025

Traduction de l’anglais du texte d’Allison Thompson :
IDJ Communications

Toutes les œuvres de Christian Bertin
© Adagp, Paris, 2025

Photographie : Robert Charlotte

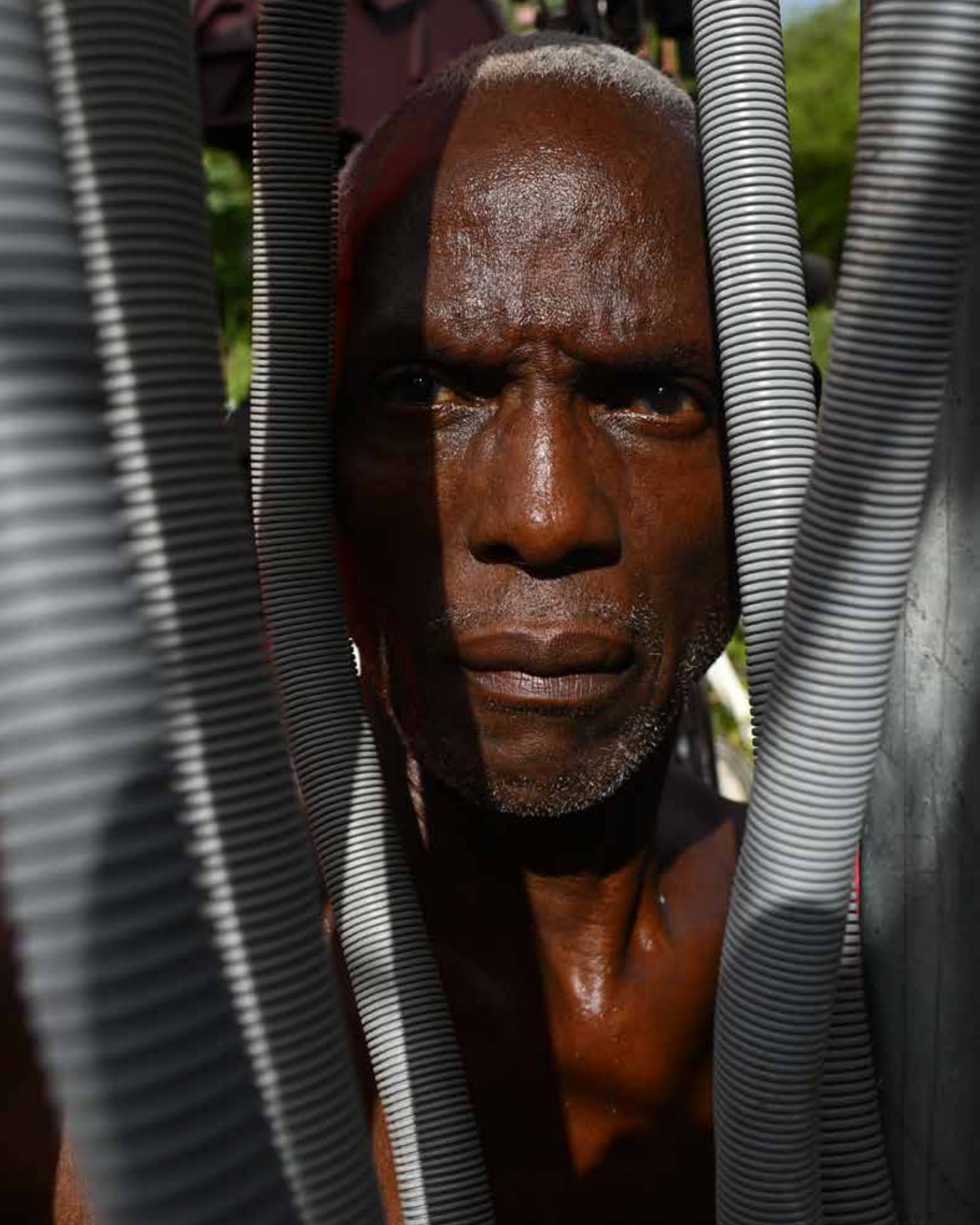
Graphisme/Scénographie : Yvana’Arts
Impression : Caraïb Édiprint
Signalétique : Colibri Graphic

Accrochage : Jean-Pierre Marine
Peinture : Serge Pâin
Éclairage : Association la Servante

CHRISTIAN BERTIN

CETTE FOULE QUI NE SAIT PAS FAIRE FOULE

FONDATION CLÉMENT



CETTE FOULE QUI NE SAIT PAS FAIRE FOULE

par Matilde dos Santos

Cette foule qui ne sait pas faire foule est une « introspective » : un voyage intérieur entre mémoire personnelle et histoire collective. Une excavation qui nous mène là où la mémoire individuelle garde la trace des trames partagées.

Cette exposition est née d'un souvenir précis : les rituels *Bondié-kouli* auxquels Christian Bertin participait enfant à Trenelle-Citron. Rituels fondés sur la gratitude, à la fois festifs et graves. Un prêtre marchait sur le coutelas et avec cette même lame, on égorgeait les bêtes : d'abord le mouton puis les poulets, le sang giclant sur les cuisses des femmes vêtues de blanc. Pour l'enfant c'était surtout un long moment de cuisine : on préparait du colombo, on buvait l'eau de coco, on apprenait le vivre-ensemble ; le faire-ensemble, l'abondance aussi.

Parmi les voisins qui avaient instauré ces rites, se trouvaient quelques-uns des *Seize de Basse-Pointe*,¹ accueillis par Aimé Césaire, comme tant d'autres. Leur présence insufflait pour beaucoup une fierté silencieuse, pour d'autres une condamnation. Mais de cela, Christian Bertin ne sera conscient que bien plus tard.

Ces rituels qu'il considère aujourd'hui comme ses premières expériences artistiques, lui ont donné le goût du partage, de l'installation et de la performance, mais aussi l'intuition du lien entre art et sentiment religieux, et celle, plus troublante, des connexions possibles entre rite et violence.

Il a gardé de l'enfance les gestes de son vocabulaire plastique : récupération, détournement, réutilisation. Et des matériaux pauvres, dont il fouille les mémoires. Ils disent douleur, déchéance, émotion, espoir. Objets délaissés qu'il collecte, accumule, puis « amoureuxment » martyrise — enfouis dans la terre, corrodés par l'acide, mangés par les termites, séchés au soleil.

Ses œuvres naissent de matières blessées : métal tordu, bois brûlé, restes organiques, bandages. Elles inventent un langage de réparation qui ne gomme rien de la *blès*², mais la rend visible, palpable, et l'inscrit poétiquement dans son contexte historique et social.

Cet art du faire et du transmettre suppose un corps à corps avec la matière, d'abord parce que le contact seul garanti que l'œuvre conserve son âme, ensuite parce Christian Bertin pense avec ses mains, mobilisant l'intuition et la mémoire du corps, répétant inlassablement sur ses matériaux les mêmes gestes, jusqu'à atteindre une monumentalité troublante : dérangeante par sa proximité (*La Jungle...*), écrasante (*Les Lavandières*), ou émouvante de présence scénique (*Sixième Continent, Bondié-kouli*).

La transmission a toujours occupé une place centrale dans sa vie : trente ans d'enseignement au Sermac, dans les quartiers, les écoles, les ateliers, et auprès d'étudiants d'écoles des Beaux-Arts. En préparation de cette exposition, son atelier

¹ Seize ouvriers agricoles grévistes, accusés en 1948 de la mort du gérant béké de l'habitation Leyritz. Acquittés en 1951, faute de preuves, dans ce qui était devenu le procès du fait colonial ;

² Simone Henry-Valmore, *Dieu en exil*, Gallimard, Paris, 1988 – « (les quimboiseurs) se sont toujours réclamés du diagnostic et de la thérapeutique d'une maladie qu'ils disent être de leur seul ressort : «la blesse ». [...]. Elle est décrite comme une douleur provoquée par un coup, un effort démesuré, une chute... »

regorgeait encore d’assistants : jeunes artistes, étudiants de l’école d’art, artisans...

L’artiste ne marche décidément pas seul : des *lakou* de Trénelle-Citron à la Bourgogne, du *Bondié-Kouli* de l’enfance à l’école d’art, de l’île au monde, et du monde à son île retrouvée, Aimé Césaire, lui avait déjà donné la règle et le compas.

Ces installations dialoguent avec Beuys, Kiefer, Kapoor, Pagès, Mertz, Kounellis ou Arman – tout en affirmant une perspective singulièrement martiniquaise, nourrie de savoirs ancestraux, d’héritages multiples, de croyances populaires et du Tout-monde.

Lorsque Christian Bertin amène des objets du quotidien - parfois à peine transformés - dans ses œuvres, il s’inscrit dans la décontextualisation propre au Pop Art, Ready made, Nouveau réalisme... Coutelas, tables, vêtements usagés ou tambours de machine à laver, relèvent d’une démarche qui formellement renvoie à l’art conceptuel – en lien avec sa formation.

Mais au-delà de l’Arte povera, du Nouveau Réalisme,... Christian Bertin puise dans la débrouillardise des laissés-pour-compte des sociétés post-esclavagistes – résistances précaires et tenaces, comme les cases accrochées aux flancs des mornes – pour déployer son œuvre baroque.

Revenu en Martinique, comme Wifredo Lam à Cuba³, il réapprend son lieu et son être, effaçant la hiérarchie entre cultures dites

savantes et populaires. Ce mélange de genres le rapproche du musicien brésilien Hermeto Pascoal, dont la virtuosité enracinée dans la tradition populaire l’a profondément marqué. Il en résulte une œuvre qui n’est pas l’écho amoindri d’un modèle européen, mais une création née ici de la rencontre de toutes les influences : un « baroque inachevé, et inachevable ».⁴

Une œuvre longuement mûrie dans son atelier-jardin, par celui qui se définit comme un ouvrier de l’art et dont les créations résonnent avec les incantations des guérisseuses, avec la présence voilée mais constante des religiosités afro-diasporiques, et avec les échos de l’histoire de l’art occidentale.

Architecture des débris du monde, ses installations revendiquent la beauté d’une combinatoire vertigineuse de formes et de matériaux, fruit de son refus de toute asepsie ou norme codifiée. Ce n’est jamais une question de formes seulement, mais de fonction, de sensations, de vécus ; des rêves aussi.

Lucide, l’artiste pointe le poids des économies globalisées sur nos vies insulaires ; et révèle en creux la puissance vitale et inépuisable de la création, qui nourrit l’espérance d’un lendemain « plus haut, plus doux, plus large »⁵.

3 « Là-bas, sur le vieux continent, après avoir tant marché et découvert tant de mondes, il se rend compte que la voie ne réside pas dans l’imitation de la vieille Europe. Ce chemin aux points infinis et tortueux, aux lignes parallèles qui se croisent, le conduit vers ses origines, vers lui-même, vers la chauve-souris virevoltante qui l’avait effrayé dans son enfance, vers les orishas en lesquels croyait sa grand-mère noire qu’il avait tant aimée. » Maria Fals For, “La sintesis en la linea de Wifredo Lam”, El digital, 20 décembre 2020

4 Et je remercie Paulo Miyada pour cette jolie expression à propos du travail de Sonia Gomes qui s’applique parfaitement à Christian Bertin

5 Aimé Césaire, « Hors des jours étranges », *Ferments et autres poèmes*, seuil, Paris, 2008



LA JUNGLE
[CETTE FOULE QUI NE SAIT PAS FAIRE FOULE] convoque Aimé Césaire et Wifredo Lam : différents groupes de régimes de banane : complets ou réduits à leur cœur, recouverts de bandages, collés puis séchés, ou faux régimes sous forme de ballots de vêtements usagés colorés, ou encore à base de papier et plastique, badigeonnés de peinture bleue... forment une installation massive. Ils incarnent la foule criarde mais inerte. Celle qui subit l'histoire et s'agite, incapable de « faire foule ». Suspendus au plafond, leurs volumes frôlent dangereusement les visiteurs, provoquant, l'inconfort et sollicitant tous leurs sens.

La Jungle (cette foule qui ne sait pas faire foule), 2025
Installation, régimes de bananes séchées, tissus, colle, peinture, dimensions variables



NATURE MORTE

– Des calebasses en céramique reposent sur une table au plateau de verre soutenu par des pieds en bois brûlé, le tout monté sur un socle fin de la même matière. En créant cette nature morte sculpturale, Christian Bertin opère un acte de transfert et de réflexion : la présence matérielle interroge à la fois le genre pictural et la perception du réel.

Nature Morte, 2025
assemblage, céramiques, table en bois, pieds et socle en bois
brûlés, plateau en verre, H 90 x L 130 x l 100 cm





QUEL MIKLON POUR DEMAIN ?

– Un petit groupe de personnages longilignes, tout droit sortis de la *Jungle* de Wifredo Lam, formés par des régimes de banane complets, momifiés, sur pieds de métal. Peu nombreux, ils suggèrent une possibilité : faire foule et avancer, ou rester fragmentés et immobiles ? *Miklon* c'est la pêche au large, sur la ligne de l'horizon, symbole pour l'artiste la prise en main du destin. Aussi c'est une métaphore pour l'art : chaque création est un miklon, un acte de résistance et de réinvention : un geste vital qui, des ruines du monde, compose inlassablement un avenir habitable.

Quel Miklon pour demain? 2025
régimes de bananes séchés, tissus, peinture, colle, métal,
dimensions variables





La Jungle (cette foule qui ne sait pas faire foule), 2025
Installation, régimes de bananes séchées, tissu, colle, peinture, dimensions variables

LE SIXIÈME CONTINENT est un dénouement : se réparer, s'affirmer en tant que communauté. L'assemblage est semblable à un carrousel dont le cœur est une roue ; « la plus belle découverte de l'homme et la seule » selon Aimé Césaire. Les tiges (figurant des peuples ou des individus) réparées, l'œuvre fait continent, Caraïbe archipélique. Tout-monde.

Le Sixième Continent, 2025
métal, peinture, tissus
hauteur 290 cm - diam. 152 cm







GRANDS JIPONS ET MATADORS DE JUAN DE PAREJA

- Quatre manteaux
forment un théâtre miniature. Chacun
abrite un personnage : l'infante corsetée
de métal rouillé, le nain dans une robe
ornée de miroirs et deux femmes
« doubout » caribéennes, l'une en Grand
Jipon haïtien, l'autre dans un ensemble
inspiré du smoking Yves Saint Laurent
jadis porté par Mounia Orosemame, égérie
martinaise de la marque et Matador
moderne. L'artiste rend hommage à
Juan de Pareja, l'esclave-assistant de
Velázquez, et transforme les Ménines en
« potomitan » : des femmes protagonistes
de leur vie, depositaires d'un savoir
ancestral.

Le nain, couvert de miroirs, incarne l'espoir.
Son manteau en tôle blanche est parcouru
de textes sur l'art, rappelant le papier
journal qui tapissait jadis les murs des
maisons modestes.

L'œuvre de Christian Bertin est baroque au sens premier du terme : une perle irrégulière, brute et singulière. Il y a bien un drame en clair-obscur — métal rouillé et robe aux miroirs — et des ornements d'haute couture, mais le cerne n'est pas dans le cliché : il s'agit de célébrer la vitalité précaire d'une existence risquée, là où la vie et l'art se confondent.

Matilde dos Santos





« Je vis ma vie en cercles croissants
qui se meuvent au-dessus des choses.
Je n'accomplirai peut-être pas le dernier,
mais je veux l'essayer.

Je tourne autour de Dieu, autour de la tour très ancienne
et je tourne depuis des siècles ;
et je ne le sais toujours pas : suis-je un faucon, une tempête,
ou bien un immense chant. »

Rainer Maria Rilke, *«Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen»*,
Das Stundenbuch, in 1. Das Buch vom mönchischen Leben, no. 2, 1905



VÉNUS DE MILO – Triptyque
pénétrable en carton d'emballage,
gardant les inscriptions d'origine,
enrichi de collages de peaux de
poissons, de vestes et d'objets
variés, et de peinture. L'œuvre
évoque le pillage colonial : en 1820,
un paysan découvre sur l'île de Milos
une statue antique dont un officier
français s'empare pour le Louvre.
Cet acte de rapine a lieu un 22 mai
- jour de l'abolition de l'esclavage
en Martinique - faisant affleurer, sous
le marbre grec, la cicatrice coloniale.

Vénus de Milo 1 à 3, 2025 (Triptyque)
carton d'emballage, adhésif, peaux de poissons, veste enfouie
dans la terre, corrodée, teintée naturellement par la corrosion,
200 x 130 cm (chacun)



Fragment de l'installation *Les Lavandières*, 2025
pièces machines à laver, métal, plastique, blocs de
concret, caoutchouc, peinture, dimensions variables

IN THE BEGINNING

d'Allison Thompson

Dans le sillage des turbulences laissées par la pandémie, dans un climat inédit de polarisation politique et sociale et dans une séquence dystopique de notre société, je trouve malaisé d'écrire sur l'art. Les mots me semblent insuffisants et je me laisse aller au jargon et aux clichés. Où trouver la langue offrant à la fois la densité et la légèreté que requièrent ces temps troublés ? Le travail de Christian Bertin ne cesse de nous questionner. L'artiste nous propose de considérer le langage, l'histoire et la narration comme autant de matériaux reconfigurables, des éléments pouvant être récupérés afin de leur conférer une signification nouvelle et les enrichir de possibilités alternatives. C'est dans cette perspective que l'exposition de la Fondation Clément, qualifiée d'« introspective », présente une large collection d'œuvres qui nous oblige à revisiter le concept de nouveauté, et à y porter un regard neuf.

Christian Bertin n'est pas homme à être intimidé par les idées les plus ambitieuses et les thèmes majeurs. L'*Origine du Monde*, une énigme nichée au cœur même des religions, des mythologies et des traités scientifiques, est le nom attribué à l'une des salles de l'exposition. S'inspirant de la célèbre toile de Gustave Courbet peinte en 1866, elle marque la première de nombreuses confrontations avec l'histoire de l'art occidental. Ici, des douzaines de lave-linge sont démontés et reconfigurés afin de révéler leurs mécanismes internes. Des tambours métalliques cylindriques s'empilent les uns sur les autres, tels de grands totems. Dans leur nudité, ces éléments laissent apparaître une beauté réelle que révèle la répétition des formes et leur couleur monochrome. Pour Bertin, ces constructions sont des êtres féminins puissants, à l'instar des Amazones de l'Antiquité. Ce sont *Les Lavandières*, figures respectées entre toutes dans l'histoire de la société martiniquaise,

captées dans des photographies du XIXe siècle et relatées dans diverses chroniques, comme *Les Blanchisseuses* de l'écrivain Lafcadio Hearn, qui notait : « *La tâche de la blanchisseuse est plus dure que celle de toutes les autres travailleuses de la Martinique* »¹. Elles sont décrites transportant jusqu'aux berges des fleuves de grandes paniers de linge à laver et à blanchir en les frappant sur les pierres. Des femmes asservies qui ont acquis leur liberté, et des femmes de couleur libres qui ont œuvré au développement économique.

Comment réconcilier l'emblématique peinture de Courbet, qui nous montre une femme demi-nue, jambes écartées, révélant à tous sa vulve et son ventre, et *Les Lavandières* ? Si l'œuvre du peintre exprime, avec cette pose alanguie, toute la fascination qu'exerce la sexualité féminine, les figures de Bertin se dressent dans une forme de résilience, comme des guerriers en armes.

Bertin interroge également l'origine de l'art. *Bondié-Kouli*, avec sa base-tambour métallique, qui supporte des lampes à pétrole, et sa cime couronnée de coutelas, célèbre l'une des premières expériences esthétiques de l'artiste, vécue dans le quartier de Trenelle-Citron, à Fort-de-France, où l'enfant a grandi. Le *Bondié-Kouli* (ou *Bon-Dieu Coolie*), est un rituel hindou qui remonte à la moitié du XIXe siècle. Entre 1853 et la fin du siècle, plus de 25 000 Indiens ont été conduits en Martinique pour y devenir des ouvriers agricoles sous contrat et combler la pénurie de main-d'œuvre provoquée par l'abolition de l'esclavage². Les pratiques religieuses apportées dans leurs bagages furent créolisées dans leur nouvel environnement. Bertin fut captivé par les cérémonies multisensorielles au cours desquelles les participants se livraient à différentes performances – danse sur des coutelas, marche sur des braises, sacrifice d'animaux et

¹ Lafcadio Hearn, *Aux vents caraïbes : Deux années dans les Antilles françaises* (Collection Étonnants Voyageurs, Hoëbeke, 2004).

² *Madras* : dictionnaire encyclopédique et pratique de la Martinique (Éditions Exbrayat, 1996) 790.

déchaînement des tambours, faisant naître en lui une fascination pour la performance et les rituels d'installation.

Bertin identifie une origine ou un commencement en comprenant que le passé n'est justement pas confiné au passé ; il continue à dérouler sa trame au présent et vient modeler nos attentes pour les temps futurs. Il engage l'histoire à l'instar d'une machinerie réinventée ; il peut être déconstruit et recomposé pour exprimer une signification jusqu'ici dissimulée. Dans son essai intitulé *Au Commencement*, Édouard Glissant déconstruit la proclamation du 31 mars 1848 qui avait pour objectif de pacifier la population esclave en Martinique, alors que l'émancipation était retardée. L'imposture inhérente au langage qui élude ce qui avait été promis, révèle la « *déclaration à peine voilée de notre aliénation... la préfiguration de ce que le colonisateur essaiera de faire de nous, et ce qu'en partie... nous sommes devenus.* »³ Les transformations sociales de la moitié du XIXe siècle façonnent le présent.

La grande installation, *La Jungle (cette foule qui ne sait pas faire foule)*, souligne un autre moment de confluence presque un siècle plus tard : la rencontre en Martinique entre le peintre cubain Wifredo Lam et Aimé Césaire, en 1941. Le titre de Bertin jette un pont entre une ligne du poème épique de Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* et la peinture de Lam réalisée en 1943 après son retour forcé vers son île natale, qui souligne l'impact durable de leur réémergence partagée dans la langue afro-caribéenne. Les formes hybrides et bulbeuses des personnages biomorphiques de Lam trouvent leur écho dans les figures enveloppées de bandages imaginées par Bertin, qui peuplent l'espace dans une sorte de fragile tension. Les gerbes de bananes séchées enveloppées de papier, ficelées et suspendues, demeurent invisibles aux yeux des spectateurs. Alors que *Les Lavandières* révèlent au grand jour les rouages internes de la machine, les fruits de la

jungle ou plus précisément les plantations, sont internalisées et dissimulées.

Ailleurs, une foule paraît assemblée en utilisant des paquets de vêtements usagés récupérés par Bertin dans la communauté avoisinante. Les motifs chatoyants s'inscrivent en contraste des formes et de la peinture monochrome des bananes. Ici encore, nous sommes questionnés par la relation entre ces deux groupes – improbable corps à corps. Les innombrables motifs finissent par se mélanger, pendant que les formes individuelles se fondent peu à peu dans la masse à l'instar d'un vertigineux carnaval de camouflages.

L'itinérance de l'existence fait partie intégrante de l'œuvre de Bertin, comme cela apparaît clairement dans des pièces telles que *Li diab'la* et *Sinobol à Vendre*. Le retour s'avère tout aussi important. L'origine n'est pas considérée comme un point de départ mais comme un lieu de retour que l'on appréhende de manière rétrospective – voire introspective –, comme le résultat ultime du voyage. Bertin invoque la notion des origines, mais son œuvre accorde la priorité au processus. Glissant observe que l'errance est vaine si l'on ne retourne pas au point d'où l'on est parti : « *un retour vers le point d'intrication, d'où nous fûmes énergiquement écartés ; c'est là que nous devons en dernière instance appliquer les forces de la créolisation, ou périr.* »⁴

Dans le monde créolisé et syncrétique de la Caraïbe, espace globalisé qui défie le mythe des origines singulières, la question n'est pas tant de savoir « *quand tout cela a-t-il commencé ?* » mais plutôt « *comment en suis-je arrivé à savoir ; comment y suis-je retourné ?* » La pratique de récupération chère à Bertin est un processus du retour, un long cheminement capable de ressusciter les matériaux et de dévoiler la signification profonde des choses. C'est ainsi que ce qui fut autrefois écarté ou négligé permet aux hommes d'investir leur langue et de trouver leur voix.

3 Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Seuil, 1981 ; Folio Essais, 1997).

4 Glissant, xx.



Fragment de l'installation *Les Lavandières*, 2025
pièces machines à laver, métal, plastique, blocs de
concret, caoutchouc, peinture, dimensions variables



à gauche : *La Jungle (cette foule qui ne sait pas faire foule)*, 2025 Installation, régimes de bananes séchées, tissus, colle, peinture, dimensions variables
à droite : *Les Lavandières*, 2025 Installation, pièces machines à laver, métal, plastique, blocs de béton, caoutchouc, peinture, dimensions variables



LES LAVANDIÈRES évoque *L'Origine du monde* de Courbet et figure un idéal de féminité agissant et puissant. La verticalité vulnérable des piquets de tambours reflète nos propres faiblesses et forces, entraînant le spectateur dans un circuit clôt monumental qui l'englouti et l'écrase. L'ensemble forme pourtant une sorte d'unité indifférenciée dans laquelle toutes les formes sont incorporées. L'origine est l'instant juste avant le chaos. La vie indissociable du bébé dans le ventre de la mère ? Composée de toutes les pièces d'une machine à laver — tambours, capots, fils, blocs de béton, plexiglas tuyaux, plastiques — la sculpture est comme une lessiveuse, une sorte de maelström qui emporte tout sur son passage. Mystérieusement le tourbillon fait peur et protège. Quelques pièces carrées, portent des feys grenn - plantes médicinales destinées à diagnostiquer et soigner la blès. Le titre rend hommage aux lavandières, femmes esclaves, affranchies ou libres de couleur, ayant conquis leur liberté et soutenu les leurs. Des femmes qui ont enfanté et construit le pays. Comme la mère et les six sœurs de l'artiste qui l'ont élevé.

Les Lavandières, 2025

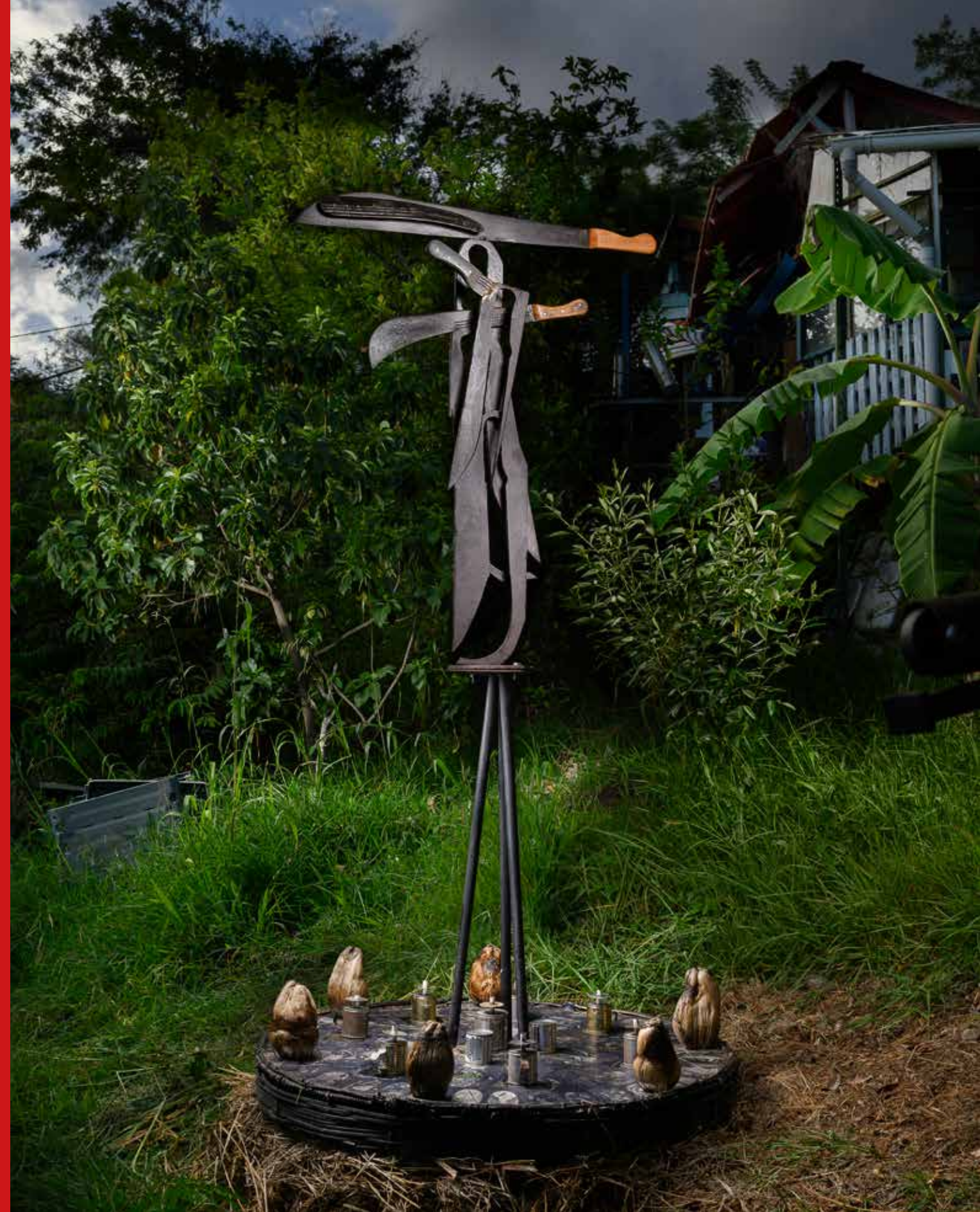
Installation, pièces machines à laver, métal, plastique, blocs de béton, caoutchouc, peinture, dimensions variables





BONDIÉ-KOULI Assemblage d'éléments métalliques surmonté d'un coutelas, comme ceux utilisés lors des sacrifices hindous. Placé au sommet de la sculpture, il est magnifié. La base, ronde comme un tambour tamoul, ornée de miroirs sombres, abrite des offrandes : noix de coco, et petites lampes à huile fabriquées à partir de boîtes de conserve. Les rituels tamouls permettaient aux engagés indiens, loin de leurs terres, de réaffirmer leur lien culturel. Ici, le sang, le rythme, la ferveur définissent la création comme rite. Christian Bertin convoque le sacré non pas comme doctrine, mais comme lien : religare, unir ce qui fut dispersé. Violence et dévotion, semblent indissociables, dans un art baroque où sang et lumière se répondent.

Bondié-Kouli, 2025
métal, coutelas, noix de coco, retourviseur de voiture, lamparines
réalisées par l'artiste en boîte de conserve, Hauteur. 220 cm



D'LO MONTÉ MÒN

— Le titre est un titim, devinette créole utilisée lors des veillées funéraires : à la question « D'lo monté mòn ? », l'assistance répond « Koko ! ».

L'œuvre mêle symboles et matériaux : un pied de coco tend ses mains vers le ciel comme des croyants dans un extase, mais dans ses couleurs et ses cornes on voit un Eshu, ou Shiva aux multiples bras. Ou un oratoire : au verso, un calice ; au recto, un espace pour les bougies *Clarté Divine*, étiquettes apparentes, telle une affiche de Warhol. L'ensemble se clôt par un porte-bouteilles, ready-made ironique évoquant la monoculture du rhum — la boisson des esprits.

Objet ultra synchrétique, il conjugue catholicisme populaire, croyances hindoues et religiosité afro-diasporique.





CHRISTIAN BERTIN : FAIRE, DÉFAIRE ET FAIRE ENCORE

par Bérénice Saliou

Rencontrer Christian Bertin c'est d'abord s'élever jusqu'à lui, dans les hauts du quartier Bellefontaine, sur la côte ouest de la Martinique. C'est se laisser guider au sein d'une kaz-jardin- atelier dominant la mer des Caraïbes et débordant de matériaux récupérés et de formes sculpturales et picturales en latence. C'est se laisser porter par le récit d'un itinéraire atypique, de la Martinique à la France hexagonale et inversement, dans un refus total de la facilité comme de la fatalité. Chez Christian Bertin, tout ne forme qu'un seul et même ensemble dont il serait vain de tenter d'isoler les composants. Dedans et dehors, vivant et inanimé, références historiques et mémoires personnelles, objets surgis du passés et artefacts contemporains s'entrelacent au sein d'une œuvre érudite et entropique, qui mure depuis plus de trente-cinq ans à l'ombre des bananiers.

Christian Bertin est un ferrailleur. Il arpente son île à la recherche des vestiges d'une société qui produit, construit, lave, ingère, expulse, détruit et recommence, inexorablement. Les matériaux lui parlent. Boîtes de conserves, tambours de machines à laver, bidons, tôle ondulée, tiges métalliques, bougies de rituels, machettes, bouteilles, vêtements, textiles, matières plastiques et autres cartons d'emballage, sont choisies et

collectionnées pour constituer un répertoire de possibilités formelles et sémantiques que l'artiste combine et assemble au cours d'un patient processus de recyclage artistique à vertu thérapeutique. « Je crois au travail. » dit-il. « Je suis un ouvrier de l'art. Je suis allé dans une école d'art occidentale, on m'avait donné un atelier à Saint-Etienne mais j'ai choisi de rentrer en Martinique. En revenant ici, j'ai passé quatre ans à essayer de comprendre qui j'étais. J'ai tout mis à plat, je suis reparti de zéro. Avec ma petite voiture, j'ai fait le tour de l'île. J'ai été dans l'errance, la dérive. C'était très dur et très fort mais je ne regrette pas d'être revenu, je serai devenu un petit artiste bourgeois en France. Je voulais rentrer chez moi, c'est tout. C'était horriblement violent. »¹

De ses études en hexagone, l'artiste conserve un réseau d'affinités artistiques masculines, presque des compagnons de route. Si Bernard Pagès, Anish Kapoor, Anselm Kieffer, Karl André et Henri Moore arrivent d'emblée son univers dans le champ de la sculpture monumentale occidentale, Bertin les convoque pour les déplacer, dans un frottement avec les écrits de la martiniquaise Simonne Henry-Valmore, la culture populaire caribéenne, des réminiscences d'une enfance nourrie par huit femmes puissantes ou l'univers pictural de Wifredo Lam.

¹ Christian Bertin, entretien avec l'autrice, 23 août 2025

À ce dernier, il emprunte le titre d'une œuvre majeure de 1943 pour nommer *La Jungle - cette foule qui ne sait pas faire foule*, une installation en gestation depuis 2017, exposée pour la première fois sur deux-cents m². Il raconte : « J'avais planté énormément de bananiers pour verdir mon jardin et on parlait beaucoup du chlordécone, mais je ne voulais pas rentrer là-dedans. Donc j'ai commencé à enrouler les régimes dans du tissu. Le régime est coupé, il est mort, et je l'enveloppe totalement dans des gros draps, des vêtements... puis je le badigeonne de colle et je le mets au four solaire. Pendant des mois, il reste ainsi, l'eau s'évacue, la banane devient sèche et il ne reste plus que la forme du régime. Les momies, l'histoire de l'Égypte m'intéressent et j'avais créé ce four, pour faire sortir la blès. Pas seulement celle de la Martinique mais du monde entier. »²

Central dans l'œuvre de Christian Bertin, le concept de *blès* est délicat à appréhender pour toute personne non familiarisée avec le contexte caribéen. Selon Patricia Donatien-Yssa, « L'esclavage ajouté à la colonisation ont tant enfermé les êtres humains dans un carcan de souffrance et de déni, que, pour survivre, les individus ont développé progressivement une forme de renoncement, un refoulement, qui a engendré ce traumatisme fondamental, cette blessure inguérissable, ce mal existentiel que l'on appelle la *blès*. »³

En soumettant des objets choisis pour leur fonction de témoin, à de lents processus de changement d'état intégrant la dégradation, la rouille, la moisissure, le dessèchement ou

les insectes comme agents transformateurs non subis et positifs, Christian Bertin se positionne en guérisseur métaphorique d'une société emmurée dans la douleur. « Je ne suis pas dans une blessure que l'on pleure mais dans une blessure qui devient sublime. Avec toute cette souffrance, on doit faire quelque chose de puissant. On doit la détourner. »⁴

Détournement. Sublimation. Ainsi en est-il du mode opératoire de Christian Bertin, qui n'hésite pas à s'attaquer à l'un des piliers absolus de l'histoire de l'art occidentale pour le revisiter du point de vue de celui que l'on ne voit pas et que rien n'autorise à voir. Avec *Grands Jipons et Matadors de Juan de Pareja*, Christian Bertin met en scène *Les ménines* de Vélasquez, portraiturées non par le peintre espagnol que l'on devine derrière le chevalet, mais par son esclave maure Juan de Pareja. Ce théâtre de tôle et de ferraille ainsi constitué inverse les rôles : désormais c'est l'infante qui "porte le fer"⁵, l'une des ménines est vêtue d'une tenue emblématique portée par la mannequin martiniquaise Monique Antoine Orosemane (dite Mounia) lors d'un défilé d'Yves Saint Laurent dont elle fut l'égérie. Le tout, dans l'esprit de Christian Bertin, est peint par la main de l'esclave auquel il s'associe car : « J'ai eu la chance de faire une école d'art et l'esclavage, c'est mon histoire. »⁶

Monumentale, complexe et généreuse, cette exposition de Christian Bertin consacre la maturité d'une carrière dédiée à l'expérimentation et à l'hybridation, qu'il est temps de (re)connaître au-delà de l'île.

2 Christian Bertin, entretien avec l'autrice, 23 août 2025

3 Patricia Donatien-Yssa, *L'esthétique de la blès dans la littérature caribéenne*, Africultures, 28 juillet 2008

4 Christian Bertin, entretien avec l'autrice, 23 août 2025

5 Expression martiniquaise signifiant : se faire battre

6 Christian Bertin, entretien avec l'autrice, 23 août 2025



« J'appelle Chaos-monde le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. Le Tout-monde, qui est totalisant, n'est pas (pour nous) total.

Et j'appelle Poétique de la Relation ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible. L'imaginaire n'est pas le songe, ni l'évidé de l'illusion.»

Édouard Glissant. *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997



Christian Bertin (Fort-de-France, 1952) a été formé à l'École régionale des Beaux-Arts de Mâcon puis à l'École des Arts décoratifs de Genève. De retour en Martinique en 1986, il enseigne au Sermac et anime ponctuellement des ateliers pour des étudiants en provenance de diverses écoles d'art (Montpellier, Quimper, Rennes, etc.).

Son œuvre, déployée à travers installations et performances, explore les thématiques de la mémoire, de la « *blès* » (la blessure) et de la guérison, en s'appuyant sur des objets du quotidien, récupérés, malmenés, magnifiés. Entre humour caustique, culture populaire martiniquaise et rigueur artistique, il construit une œuvre à la fois ouverte sur le monde et profondément inscrite dans son territoire.

Expositions personnelles (sélection) : Espace Oberkampf (2019), Sermac (2017), Fondation Clément (2010), Cité des Arts (2009), Tropiques Atrium (2000).

Expositions collectives (sélection) : Fondation Clément (2021), Biennale d'art contemporain de Martinique (2013), Fonds Saint-Jacques (2011), National Art Gallery Committee - Barbade (2011), Biennale de Liverpool (2010), Abidjan - Côte d'Ivoire (1998).

Mèsi an pil à...

Florent Plasse, Colette Sorel, Yvana Vaïtilingom et toute l'équipe de la Fondation Clément.

Matilde dos Santos, Robert Charlotte, Luc Jennepin et Sophie Pourquié, Bérénice Saliou et Allison Thompson.

Mes collaborateurs : Flavio Délice, Marc-Anthony Mésange, Noémie Constant, Rani Charles, Lina Comlan et Graziella Voltine.





www.fondation-clement.org