

# Ce pays très humide que J'AI ME BEAUCOUP



Christian Bertin, dans son atelier avec *La Jungle, cette foule qui ne sait pas faire foule*. © ADAGP. Photo : Robert Charlotte, 2025.



Christian Bertin, Isis Labeau-Caberia et Skye Arundhati Thomas, juin 2025.

## 1.

Un matin de 1981, l'artiste Christian Bertin, vêtu de son bleu de travail d'électricien, pénétra dans le bureau d'Aimé Césaire, alors maire de Fort-de-France, la capitale de l'île caribéenne de la Martinique. Christian Bertin avait dû esquiver sa secrétaire pour l'atteindre. Il anticipait la réaction de Césaire. Ce fut sa tenue qui le trahit ; il vit le regard du maire s'illuminer alors qu'il le reconnaissait. Que voulait-il donc encore, ce Bertin, qu'il ne lui aurait pas déjà donné ? Voilà ce que présomait l'artiste. Qu'il ait ou non correctement deviné les pensées du chantre de la négritude et artisan de la décolonisation n'est pas le sujet, car ses projections étaient façonnées par l'histoire qu'il portait avec lui en entrant dans cette pièce.

À la fin des années 1940, alors que l'industrie sucrière de l'île s'était quasiment effondrée, Césaire (qui resta maire de 1945 à 2001) instaura une politique permettant aux ouvrier-ères désœuvré-es d'acquérir des parcelles de terre dans la périphérie de Fort-de-France. C'est là que se formèrent les bidonvilles ; là que la

mère de Christian Bertin établit leur foyer. Il fut élevé dans une maison habitée par huit femmes — sa mère et ses sœurs. Il se souvient d’une enfance rythmée par leur puissance. Il fut témoin de la manière dont elles se réapproprièrent le système dont elles avaient hérité et forgeaient leur autonomie, à travers lui et malgré lui. Il admirait les marchandes de poissons sur les marchés hebdomadaires, élégantes et dignes, possédant le même esprit d’entreprise que les vieilles charbonnières qui acheminaient le charbon vers les docks. Pour Christian Bertin, la liberté n’était autre que ce que les femmes noires parvenaient à se forger pour elles-mêmes.

Si Bertin se trouvait ce jour-là dans le bureau du maire, c’est parce qu’il souhaitait intégrer une école d’art en France. Jusqu’alors, il avait suivi des cours au service municipal d’action culturelle (Sermac), l’école d’art de l’île fondée par Césaire. Il aspirait désormais à travailler la céramique et à passer ses journées à étudier dans une institution de plus grande envergure, en France. Césaire accueillit favorablement son ambition. L’artiste fut admis à l’école régionale des beaux-arts de Mâcon alors qu’il n’avait même pas le diplôme requis du baccalauréat, et bénéficia d’une bourse pendant les cinq années de sa formation. Ainsi lança-t-il sa pratique artistique, qu’il mena en tandem avec sa carrière d’électricien. Aujourd’hui encore, les deux restent entremêlées : cela transparaît dans ses œuvres, des systèmes complexes d’objets interconnectés — démontés puis recomposés avec minutie et singularité.

J’ai rencontré Christian Bertin pour la première fois en 2024, lors d’un voyage de presse qui accompagnait l’artiste Julien Creuzet en Martinique, là où ce dernier devait annoncer son projet pour le Pavillon français à la Biennale internationale d’art de Venise. Creuzet appartient à la jeune génération d’artistes de l’île, et son choix de déplacer la conférence de presse d’un sempiternel hôtel parisien au jardin incliné face à la mer de l’ancienne demeure d’Édouard Glissant était on ne peut plus incisif. Sa décision s’inscrivait dans la droite ligne de la philosophie glissantienne, qui prône le décentrement de la France au profit de ce qu’on appelle communément ses *outré-mer* (un terme péjoratif, mais que Creuzet réinvestit d’une tonalité extraordinaire et d’une inflexion presque surhumaine). Ce choix exprimait aussi le respect indéfectible de l’artiste pour l’île qui l’a vu naître : pour mieux se montrer à nous, Creuzet nous a emmené-es à la rencontre de ses aîné-es.



Visite à l'atelier de Christian Bertin, au pied du volcan de la montagne Pelée, Martinique. Photos : Isis Labeau-Caberia, 27 juillet 2025.

Christian Bertin  
manipule la  
ferraille avec la  
même fluidité  
qu'un illustrateur  
manie l'encre de  
son stylo.

La visite chez Christian Bertin fut une expérience singulière. Au milieu des années 90, l'artiste a acquis un terrain en pente au pied du volcan de la montagne Pelée et y a construit son atelier, perché sur un promontoire qui surplombe la mer. Le lieu est signalé par une clôture et un portail qu'il a fabriqué: des fils électriques tressés en grillage, des portes de boîtes aux lettres jaunes boulonnées en quadrillage, leurs fentes clignant à la lumière du soleil. Des conques de lambi ornent l'une des façades à la manière d'un blason ou d'armoiries. Une fois à l'intérieur, on bascule dans le monde de Bertin, un territoire métallique façonné par ses émerveillements et ses récupérations : partout, des sculptures, des assemblages, des collages ; des hublots et des tambours de machines à laver, des ailes de voitures, des tôles neuves ou couvertes de rouille rouge doré, des bouteilles en verre disposées en motifs ondulatoires, des pièces de bois sculpté. Des fonds de tonneaux aplatis et cloués ensemble – le métal rendu si fin qu'il frôle le translucide. Christian Bertin manipule la ferraille avec la même fluidité qu'un illustrateur manie l'encre de son stylo. Métaux, verre et bois recyclés – si rigides en apparence, usés et déjà consommés, considérés comme défaillants, inutilisables – prennent une forme neuve lorsqu'ils sont confiés à ses soins. Dispersés sur la propriété, se dressent les fours de Christian Bertin, dans lesquels il cuit parfois ses sculptures : des plaques de tôle dentelée, perpendiculaires au ciel, habillées de verre à travers lequel se déverse la lumière.

Après la visite, dans le bus du retour, je m'assieds à côté d'un jeune artiste local. Il n'avait jusque-là jamais rencontré Christian Bertin, bien qu'il ait vécu sur l'île toute

sa vie. Il en est bouleversé : « Ils sont là », dit-il, les yeux humides. « Qu'on les regarde ou non, ils sont là, ils travaillent, et ils sont nos aînés. » Christian Bertin a un peu plus de soixante-dix ans, mais rien ne trahit son âge, l'homme est vif et énergique. Nous poursuivons désormais nos échanges en ligne, en visioconférence et par SMS. L'artiste est affable et son large sourire, encourageant. Lorsque je lui pose une question, il fronce légèrement les sourcils et se penche vers l'écran, une oreille tendue vers la webcam. Mais je ne suis pas toujours seule lors de mes discussions avec lui; d'abord parce que je ne parle pas français et qu'il ne parle pas anglais, mais aussi du fait de la distance géographique qui nous sépare. Moi, vivant actuellement dans les anciens empires, tentant d'y survivre ; lui, dans son atelier tropical, toujours affectueux dans sa correspondance, évoquant toujours l'île avant toute autre chose : « Quel plaisir de vous lire dans ce pays très humide que j'aime beaucoup. » Christian Bertin et moi sommes accompagnés par l'écrivaine Isis Labeau-Caberia, dont le travail relève de l'histoire, du mythe et de la spéculation. Je pose une question, l'artiste développe, et Labeau-Caberia nous traduit tour à tour, sa voix et sa perspective infusant mes demandes et les réponses de Christian Bertin ; son autorité d'autrice inscrite dans nos deux voix.

Nous parlons de la vie et de l'œuvre de Christian Bertin, de son atelier, de l'île, chaque sujet menant à des questions plus vastes liées à la subjectivité, à l'agentivité et même au nationalisme ; des thématiques qui habitent non seulement l'œuvre de l'artiste, mais aussi celle d'Isis et la mienne. Et à mesure que nous entrons dans ces eaux profondes, je suis particulièrement reconnaissante de pouvoir observer la relation précieuse entre Labeau-Caberia et Bertin : deux Martiniquais-es radicaux-ales et brillants-es, de générations éloignées, chacun-e aux prises avec une histoire qui s'écrit au moment même où il et elle en héritent et qui les propulse inéluctablement vers un avenir inconnu. Iels sont rejoint-es par les figures qui continuent de hanter l'île : Césaire, Glissant, Frantz Fanon, et bien d'autres encore — biographies interconnectées qui débordent vers d'autres îles de l'archipel, et au-delà. Ce que l'Empire cherche à isoler, nous nous efforçons de l'enchevêtrer, tel est l'un des projets de la décolonisation. Et ainsi, nous avançons.

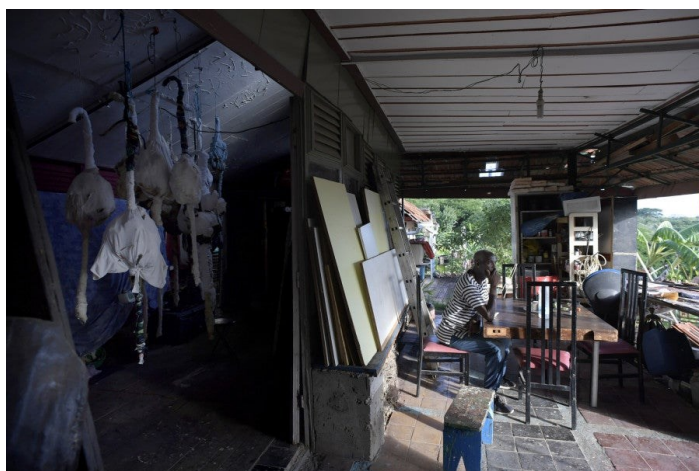
---

2.

Il y a une œuvre à laquelle Christian Bertin travaille depuis les années 2010, intitulée *La Jungle, cette foule qui ne sait pas faire foule!*. Le concept en est simple, mais sa mise en œuvre laborieuse. L'artiste plante des bananiers sur son terrain sans recourir au chlordécone — un pesticide toxique, emblématique de l'agriculture coloniale française. Il cultive les arbres, puis, au moment précis où les fruits commencent à mûrir, enveloppe les régimes bombés dans des tissus de cire et de toile, avant de placer ces figures semblables à des bras et des jambes dans ses fours artisanaux. Là, elles sont séchées au soleil : elles perdent leur humidité, se raidissent et se figent. Une fois prêtes, Christian Bertin les retire et les suspend au plafond en grappes denses.



Christian Bertin, *La Jungle (cette foule qui ne sait pas faire foule)*, 2025. Installation. Régimes de bananes séchées, tissus, colle, peinture. Dimensions variables. © ADAGP. Photo : Robert Charlotte.



Christian Bertin dans son atelier, Martinique, 2019. © ADAGP. Photo : Luc Jennepin.

Il m'explique que les tissus sont un hommage aux femmes guérisseuses d'autrefois, qui emmaillotaient les corps blessés dans des feuilles et des étoffes imbibées de préparations médicinales. Lorsque je visite l'atelier de Christian Bertin, une version de *La Jungle* est installée de manière sommaire dans une petite cabane, éclairée par une mince verrière qui projette une lumière tachetée sur les fruits recouverts de toile. Les métaphores abondent. Il n'est nul besoin de les expliciter : elles persistent. Plutôt que de nous dire ce qu'il veut signifier, l'artiste nous le montre.

Christian Bertin travaille souvent avec des installations, mobilisant plusieurs objets ou points de vue. Il conçoit l'espace en fonctions épiques : un concept qui me rappelle parfois la sensation très particulière qu'on éprouve en entrant pour la première fois dans un lieu de culte sous dôme — un temple, une église —, lorsqu'un puits de lumière inonde le centre de la pièce. La lumière se mêle alors à l'objet et à l'espace dans un instant glissant où chaque élément se trouve absorbé. Il y a là quelque chose de cathartique, peut-être la prise de conscience de sa propre petitesse ; ce n'est pas toujours spirituel, parfois cela relève aussi de

l'histoire, de son effondrement, du fait de réaliser que des générations de visiteur-euses ont pénétré ce lieu en éprouvant exactement le même sentiment. C'est un partage d'affects, une traversée du temps.

Lorsque je découvre *La Jungle* pour la première fois, les membres de bananiers momifiés – la foule éponyme – se balancent doucement dans la pâle brise de l'après-midi. Je ne m'en souviens plus très bien aujourd'hui, mais j'aimerais dire qu'une odeur faisait partie de la scène : quelque chose de doux et de malté, la sueur de la banane et du tissu, dissipée en une vapeur légère comme de l'encens. Je confie à Christian Bertin que je perçois dans cette œuvre une dimension spirituelle. Il me raconte alors qu'enfant il fréquentait un temple de la diaspora tamoule qui fut déportée en Martinique – donc un temple tamoul, un temple *coolie*, comme on dit en langue vernaculaire. C'est là que nos trois histoires s'entrelacent : Labeau-Caberia est elle-même issue de cette communauté, et j'ai moi aussi une ascendance liée à l'engagisme ; ma grand-mère, née en Afrique du Sud, est la descendante d'une *coolie*.



Christian Bertin, *Les Lavandières*, 2025. Installation. Pièces de machines à laver, métal, plastique, blocs de béton, caoutchouc, peinture. Dimensions variables. © ADAGP. Photo : Robert Charlotte.



Christian Bertin, *Les Lavandières*, 2025. Installation (en cours). Pièces de machines à laver, métal, plastique, blocs de béton, caoutchouc, peinture. Dimensions variables. Vue de l'atelier de l'artiste, février 2024. © ADAGP. Photo : Skye Arundhati Thomas.

Durant les mois où nous échangeons — de mai à octobre 2025 —, l'artiste est profondément absorbé par la réalisation de nouvelles pièces pour une exposition. L'une d'elles, *Les Lavandières* (2025), est une sculpture monumentale composée de tambours de machines à laver, de hublots, de tiroirs, de prises électriques et de châssis. Christian Bertin se fait méditatif lorsqu'il décrit la figure de la lavandière qui sous-tend l'œuvre. À ses yeux, le labeur de cette dernière constitue un rituel ; son savoir réside dans la succession des gestes quotidiens : elle entre dans la maison bourgeoise, recueille le linge sale, descend à la rivière, étend le tissu sur la pierre, rit et bavarde avec ses amies — d'autres lavandières —, chacune s'octroyant, au milieu du travail, un fragment de temps pour le jeu — avant de rapporter le linge propre chez elle, de le repasser et de le restituer à la demeure bourgeoise. « C'est une performance de la survie », précise l'artiste. Sa propre mère était lavandière. Nous revenons là à son obsession centrale : l'autonomie construite par les femmes de sa vie. Pour *Les Lavandières*, Christian Bertin démonte de vieilles machines à laver et utilise chaque composant pour bâtir un espace immersif au sein duquel les visiteur-euses peuvent pénétrer. Ce qui a automatisé le rituel est ici désassemblé et rendu à sa pure matérialité plastique. À mesure que se déploient les tambours, les hublots, les boulons et les châssis — chacun comme un battement, un pas, peut-être celui d'un rituel aujourd'hui disparu —, Christian Bertin impose un staccato du temps.

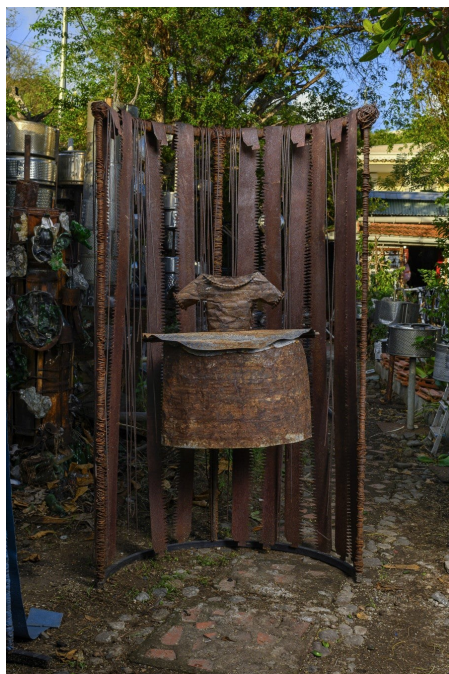
Je dis à Bertin, par l'intermédiaire de Labeau-Caberia et de sa traduction attentive, que certains contextes postcoloniaux (comme le mien, puisque je viens d'Inde) mobilisent la figure de la femme autonome pour élaborer l'idée même de

l'État-nation. Il s'agit d'un archétype synthétisé à partir de ces femmes qui surent créer des espaces pour se définir elles-mêmes, indépendamment de l'entreprise coloniale. Alors je l'interroge : l'agentivité féminine influence-t-elle également sa réflexion sur l'État-nation ? Je souhaite savoir ce qu'il pense d'un éventuel projet national pour la Martinique, et je cherche une porte d'entrée. « C'est difficile d'élaborer une pensée nationaliste lorsque vous avez été esclave, puis travailleur exploité, toujours sur la plantation, avant d'être départementalisé », répond-il sans ambages, résumant avec acuité la trajectoire historique martiniquaise (en 1946, la Martinique fut « départementalisée », c'est-à-dire qu'elle fut soustraite au régime administratif colonial pour être soumise aux lois de l'État-nation français). Cette réflexion nous ramène à *La Jungle* et à sa foule — celle qui tente encore de se constituer. Dans la Caraïbe, m'explique Bertin, rejoint par Labeau-Caberia, les femmes sont à l'avant-garde des mouvements pour l'indépendance. « La lutte pour l'autonomie est une lutte féminine », affirme-t-il. Ce qui se manifeste sous les conditions difficiles du patriarcat est précisément ce qui met en branle la révolution.

---

### 3.

Christian Bertin lève son téléphone face à la caméra et fait défiler les images de trois nouvelles sculptures —des robes, chacune réalisée dans un matériau différent : l'une en satin, l'autre en métal, la troisième en tissu et en plumes ; il y en a une quatrième, mais elle n'est pas encore achevée. L'artiste collabore avec une couturière pour les confectionner ; elles font partie d'un autre projet en cours. Chacune de ces robes représente une « matador », dit-il — le terme créole pour désigner les femmes fières et courageuses. La robe en satin est ornée de coutelas sertis de diamants, fixés sur une large jupe corolle. Elle incarne Sanité Bélair, m'explique-t-il, lieutenant dans l'armée de Toussaint Louverture, combattant de la liberté haïtienne. Adolescente, Bélair épousa le neveu de Louverture ; ensemble, ils recrutèrent des soldats dans les campagnes, acquérant ainsi une réputation fondée sur leurs victoires et sur le leadership exceptionnel de la jeune femme. Lors de son exécution publique par les Français dans le nord d'Haïti en 1802, elle refusa d'avoir les yeux bandés.



Christian Bertin, *Grands Jipons et Matadors de Juan de Pareja*, 2025. Technique mixte ; tissu, métal, plastique. 208 x 115 x 70 cm. © ADAGP. Photos : Robert Charlotte.

Une scène issue de la haute culture européenne se voit ainsi réécrite avec une nouvelle distribution de personnages, chacun d'entre eux incarnant l'agentivité que l'on arrache à l'ombre.

Ces robes sont destinées à un tableau, par lequel Christian Bertin réinterprète une peinture sous forme d'installation sculpturale – une œuvre qu'il intitule *Grands Jipons et Matadors de Juan de Pareja* (2025). L'artiste s'est pris de fascination pour *Les Ménines* de Diego Velázquez (1656), un classique du canon occidental, réalisé à la cour du royaume d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle et centré sur une fillette, l'infante Marguerite. L'œuvre présente une singularité frappante : le peintre figure à l'intérieur du cadre, affairé à une toile que l'on ne peut pas voir, tandis que son regard – tout comme celui des autres personnages du tableau – est fixé sur le spectateur. Qu'un portrait classique invite avec tant d'audace le public à devenir lui-même sujet constitue à la fois son étrangeté et son génie. La scène est peuplée des figures qui entourent l'infante : ses ménines, un nain, un chien. Le regard du peintre est particulièrement saisissant ; comme l'écrit Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*, Velázquez « fixe actuellement un lieu qui d'instant en instant ne cesse de changer de contenu, de forme, de visage, d'identité<sup>2</sup> ». S'il est une peinture du canon qui exige de son spectateur qu'il y entre pour en construire le sens, c'est bien celle-ci. C'est un peu comme si Velázquez demandait que l'attention soit détournée, déplacée, voire réparée. Il s'intéresse moins au décorum de la cour qu'à celles et ceux qui viennent le percevoir. Et c'est ainsi que Christian Bertin accomplit ce qui fut mis en place il y a trois cents ans : il entre dans l'œuvre et en recompose le centre – l'infante, flanquée de ses suivantes.

Chacune des robes de Christian Bertin repose sur son propre socle, encadrée par des strates supplémentaires de métal, de tissu et de bois. L'artiste revisite non seulement *Les Ménines*, mais aussi ce que l'œuvre dissimule – non pas un secret ou une idée, mais un individu. Juan de Pareja était un homme esclavisé à la cour et l'assistant de Velázquez. Il broyait les pigments, tendait les toiles et contribuait à ses tableaux. De nombreux mythes l'entourent : on dit qu'il était si intrépide qu'il peignait au cœur de la nuit, un acte interdit accompli en cachette à la lumière d'une lampe vacillante ; si remarquable que, lorsque le roi d'Espagne tomba par

hasard sur ses œuvres clandestines, il l'aurait immédiatement affranchi. En réalité, c'est Velázquez qui signa l'acte d'affranchissement de Pareja. Par la suite, de Pareja mena sa propre carrière de peintre, caractérisée par une attention au détail et aux tonalités et une grande élégance de forme. Dans l'installation de Bertin composée des quatre robes, de Pareja occupe le centre du cadre, symboliquement représenté par la robe de métal drapée de colliers métalliques — une allusion incisive à l'architecture de l'esclavage. Il est le fondement de la cour, celui autour duquel la scène s'organise. Ses ménines sont les *matadors* : Sanité Bélair, dans sa robe décorée de coutelas, ainsi qu'une autre figure, conçue comme un hommage à Monique-Antoine « Mounia » Orosemane, première mannequin noire à avoir intégré les podiums de la haute couture française, que Christian Bertin évoque par une robe de plumes et de soie. Une scène issue de la haute culture européenne se voit ainsi réécrite avec une nouvelle distribution de personnages, chacun d'entre eux incarnant l'agentivité que l'on arrache à l'ombre.

L'usage que Christian Bertin fait des *Ménines*, m'explique-t-il, vise à faire converger les histoires de l'Europe, de l'Afrique, de l'Amérique latine et de la Caraïbe. Frantz Fanon a déclaré : « L'Europe est littéralement une création du tiers-monde<sup>3</sup>. » Il a décrit les quais de chaque port engagé dans la traite esclavagiste. Il a écrit que lorsque cette Europe, la main sur le cœur, affirme être venue au secours de ses anciennes colonies, « nous ne tremblons pas de gratitude ». Et de fait, c'est la vérité, non seulement au sens littéral — le travail extorqué, l'argent volé, l'or et les minerais pillés — mais aussi au sens figuré : l'Europe ne peut se comprendre elle-même, *sur un plan conceptuel*, qu'en relation à l'autre, à ses colonies.

Sans le vouloir, Christian Bertin me lance dans une quête. Me voici à la recherche de Juan de Pareja à Madrid, où je vis actuellement. À proximité immédiate des salles fastueuses consacrées à Velázquez au musée du Prado se trouve une œuvre unique de Pareja, représentant le Christ rendant visite à saint Matthieu au moment de sa vocation. De l'or se répand sur la table qu'entoure un groupe d'hommes ; il s'agit de la scène du Nouveau Testament dans laquelle le Christ persuade le collecteur d'impôts Lévi de le rejoindre comme apôtre. Ce choix de sujet par Pareja est pour le moins intéressant : un regard acéré sur l'attachement des Européens à la propriété et aux conditions de l'échange ; une confirmation spirituelle de son parti pris. De Pareja peint ces figures comme si elles se trouvaient toutes sur le même plan ; le Christ n'y apparaît pas nécessairement plus remarquable que les autres, il n'est pas auréolé d'un halo éclatant ni d'une ostentatoire lueur divine. Son vêtement est peint de manière plus élaborée, les plis sont exagérés, et son regard est sévère ; seules de fines lignes blanches émanant de ses tempes signalent sa sainteté. Mon excitation devant cette peinture est d'autant plus forte que celle-ci est rare, et je cherche à y déceler des indices de la pensée de Pareja, les moyens plastiques qui trahiraient le jugement de l'artiste sur son époque, et sur cette histoire abondamment commentée dans laquelle la voix des captifs nous parvient si rarement. L'aspect le plus frappant de l'œuvre se situe à l'extrême gauche : de Pareja s'y est dessiné lui-même. Il nous fixe, nous spectateurs, d'un regard appuyé qui nous invite à l'interprétation.

---

## 4.

La départementalisation de la Martinique devait se traduire par l'octroi de droits à la population de l'île ; plus précisément, par l'alignement de leur statut sur celui des citoyen-nes de la métropole : le même droit du travail, la semaine de quarante heures. Mais l'infrastructure de plantation persista et, deux ans après la départementalisation, une grève générale éclata. Dans la partie la plus septentrionale de l'île, à Basse-Pointe – où, encore aujourd'hui, s'étendent de vastes exploitations aux allures de plantations et où Césaire fit également ses classes primaires – l'administrateur blanc de l'habitation Leyritz fut retrouvé mort, poignardé à trente-six reprises. Seize ouvriers, noirs et indiens, furent arrêtés et placés en détention provisoire pendant trois ans. En 1951, ils furent transférés à Bordeaux, ancien port négrier, où se déroula leur procès retentissant. Dans leurs plaidoiries, les onze avocats de la défense maintinrent une rhétorique résolument politique. Pour finir, les seize furent acquittés ; jamais aucun d'entre eux ne fit de dénonciation.



Christian Bertin, *La Chambre Noire*, 2025. Caoutchouc, pneu et selle de bicyclette, blouson en cuire usagé, fils électriques tréssés, tissus. 220 x 123 cm. © ADAGP. Photo : Robert Charlotte.



Christian Bertin, *Dlo Monté mòn*, 2025. Métal, bougies, bouteilles en verre, peinture. Hauteur : 290 cm. © ADAGP. Photo : Robert Charlotte.

Le travail  
représente cette  
autonomie, cette  
force et cette  
condition  
matérielle par  
lesquelles une  
vie, une  
communauté, et  
même une nation  
se constituent.

À leur retour en Martinique, Aimé Césaire leur offrit un logement dans les bidonvilles de la capitale, à Trénelle-Citron, où Christian Bertin a grandi en périphérie de Fort-de-France. Ce n'est que bien plus tard, à l'âge adulte, qu'il en prendrait conscience : il avait côtoyé les seize de Basse-Pointe, leurs foyers et leurs existences ; ils étaient ses voisins, et aussi ses aînés. Il y a dans l'histoire des seize de Basse-Pointe un héroïsme indiscutable et irréductible, non seulement dans leur révolte, mais aussi dans leur engagement indéfectible — et en l'occurrence, silencieux — les uns envers les autres et envers leur petite communauté, aussi imaginaire et fragmentée qu'elle ait été par les conditions mêmes de leur rencontre et par la nature de leurs contrats de travail. Le thème du travail se fait récurrent dans l'œuvre de Christian Bertin et dans ses préoccupations. Le travail représente cette autonomie, cette force et cette condition matérielle par lesquelles une vie, une communauté, et même une nation se constituent. L'œuvre en cours, *Merci, merci, merci* (2025), est un collage de gants usagés collectés par l'artiste sur plus de vingt ans, au centre duquel une courte vidéo se déploie en boucle : des images bégayantes, accompagnées d'une musique tonale — percussions et battements montant crescendo —, montrent l'atelier de Christian Bertin, des fragments de ses œuvres, ses fours, sa cuisine, son jardin et ses sols ; les éléments matériels et tangibles de son travail.

Il s'agit d'un hommage, m'explique-t-il, d'un remerciement au sens littéral, adressé à trois hommes : Camille [Darsières](#)<sup>4</sup>, Pierre [Alikér](#)<sup>5</sup> et Aimé Césaire. Hochant la tête en signe d'approbation, je lui fais remarquer qu'il y a là une connotation communiste, croyant qu'il acquiescera. Il n'en est rien. « Je ne suis pas communiste », rétorque-t-il. En 1956, Césaire quitta le Parti communiste français. Avec mordant, sa lettre de démission détaillait l'indifférence du parti à la question raciale, ainsi que la ségrégation qu'il sentait exister entre les droits privilégiés du travailleur français blanc et ceux du travailleur noir. « Ce n'est pas volonté de se battre seul et dédain de toute alliance », écrivait-il. « C'est volonté de ne pas confondre alliance et subordination. Solidarité et démission. » Je comprends mieux la position de Christian Bertin. Je ne peux m'empêcher de lui demander : s'il n'est pas communiste, alors qu'est-il ? « Je suis — profondément — noir », déclare l'artiste face caméra, le sourire éclatant.

C'est un écho, la voix de celles et ceux qui l'ont précédé, à l'instar de Césaire dont le livre d'entretiens avec la chercheuse Françoise Vergès s'intitule *Nègre je suis, nègre je resterai*. Césaire y évoque son séjour parisien et ses premières années d'étude des cultures gréco-latines : « Qui suis-je ? Qui sommes-nous ? Que sommes-nous dans ce monde blanc ? Sacré problème. Deuxième question, plus morale : Que dois-je faire ? La troisième question était d'ordre métaphysique : Qu'est-il permis d'espérer ?<sup>6</sup> » La quête reste d'actualité. Christian Bertin m'explique combien son passage au Sermac lui a permis de prendre de la hauteur sur ces questions précises, et comment il en est effectivement arrivé à la conclusion fervente de sa propre négritude et, plus encore, à ce qui a façonné cette dernière : ces huit femmes, celles avec lesquelles il a grandi, celles qui traversent l'ensemble de son œuvre. Fait notable : les questions qui tourmentaient Césaire durant son exil sont précisément celles pour lesquelles il créa, de retour au pays, des espaces de réponse — ou du moins, d'amorce de réponse. Chacun des trois hommes suivit cette voie ; chacun fut, à un moment de sa vie, un responsable politique élu. Darsières et Alikér présidaient également à la fondation du Campus caraïbéen des arts, l'école des beaux-arts de l'île, ainsi qu'à celle de l'Association martiniquaise d'éducation populaire (AMEP), une école

destinée aux élèves défavorisé-es. Tous portaient une attention soutenue à la culture, à l'art, et à leur diffusion. Alier aimait à dire : « La chance de la Martinique, c'est le travail des Martiniquais<sup>Z</sup>. »



Christian Bertin, *Li Diab Là*, 2009, performance, Paris. © ADAGP. Photo : Luc Jennepin.



Christian Bertin et Aimé Césaire, 2005. © Luc Jennepin

« Je suis —  
profondément —  
noir », déclare  
l'artiste face  
CAMÉRA, le sourire  
éclatant.

Alors que nous approchons du terme de notre conversation, je constate que l'artiste élabore sa propre synthèse tangible autour d'un sentiment nationaliste. Dès le début, alors que nous évoquons l'autonomie guidée par l'action des femmes, Bertin et Labeau-Caberia m'avaient expliqué la pratique du *sou-sou* — dont il existe des variantes dans toutes les Amériques — par laquelle des femmes réduites en esclavage mettaient leurs ressources en commun afin de les partager. Cette pratique a évolué avec le temps : lorsque l'argent a remplacé d'autres formes de biens, les femmes se sont mises à cotiser et à désigner celle qui recevrait le pécule. Il s'agissait d'une micro-banque populaire, un véritable système de solidarité. En cas de maladie ou d'urgence, cette femme désignée serait prioritaire. Et surtout, lorsque les personnes esclavisées se voyaient refuser les rites de dignité — sépultures pour les morts, rituels pour les vivants —, le *sou-sou* intervenait pour rendre ces gestes possibles. Alors que Labeau-Caberia et

moi tentons de lui tirer quelques derniers commentaires – sur son nationalisme, sur son aversion pour le communisme – ; alors que nous sourions tous-tes, ému-es et reconnaissant-es les un-es envers les autres, et alors que notre temps ensemble touche à sa fin ; Christian Bertin nous dit : « Eh bien, puisque vous insistez, je suis sou-sou. »

Textwork

Traduit de l'anglais par Isis Labeau-Caberia  
Publié en février 2026

1.  
*La Jungle* (1943) est une œuvre célèbre de Wifredo Lam, artiste cubain, qui illustra l'édition cubaine de *Cahier d'un retour au pays natal*. La seconde partie du titre de cette œuvre est une citation tirée de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire, voir <https://journals.openedition.org/rief/9095>
2.  
Michel Foucault, *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Gallimard, 1966.
3.  
Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Éditions Maspero, 1961.
4.  
Camille Darsière fut président du Conseil Régional de la Martinique de 1988 à 1992.
5.  
Pierre Alier fut premier adjoint au maire de Fort-de-France, Aimé Césaire, de 1957 à 2001.
6.  
Aimé Césaire, Françoise Vergès, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Albin Michel, 2005.
7.  
Alier écrivit cette formule dans l'éditorial du *Progressiste*, le journal du parti Progressiste Martiniquais-PPM qu'il cofonda en 1959.

Fondation  
d'entreprise  
Pernod  
Ricard



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Textwork  
Editorial Platform Fondation Pernod Ricard