Daniel Buren dans le cadre du projet *Monumenta* au Grand Palais, à Paris, en mai/juin 2012, présentent de nombreux points de vue de ce travail in situ. L'ouvrage est également ponctué de photographies de peintures, de gravures, d'installations, de vues partielles d'expositions avec un focus sur certains détails des œuvres. Les photographies noir et blanc des performances oubliées, présentées en 1966 à New York dans le cadre de *9 Evenings : Theatre and engineering*, sont riches d'enseignements sur le temps de la performance et ses problématiques, resituant à son origine un art qui appartient incontestablement à notre présent.

Cet ouvrage très dense de par ses nombreuses références théoriques et son iconographie diversifiée permet de multiples rencontres avec des œuvres passées et des œuvres contemporaines, invite le lecteur à parcourir le temps de l'art et le temps de l'œuvre à partir « d'autres visions de l'histoire et formes de l'expérience ». En explorant la relation complexe qu'entretiennent les artistes et l'art contemporain avec l'histoire, les points de vue et les regards croisés des auteurs ouvrent la réflexion à d'autres possibles, à d'autres mondes en mouvements. La lecture de ces textes appelle à une conscience de l'importance de l'instant présent comme « le plan sur lequel les signaux de toutes les existences sont projetées ». Dans cette perspective, une œuvre d'art n'est plus à considérer seulement comme le résidu d'un évènement, mais comme son propre signal « qui incite directement d'autres auteurs à reproduire ou améliorer sa solution » (p. 58-59).

Martine Potoczny

[i] Saint Augustin, *Les Confessions*, traduit du latin par J. Trabucco, livre IX, chapitre XIV : « Le problème du temps », Paris, GF-Flammarion, 1974, p. 263.

José Lewest,

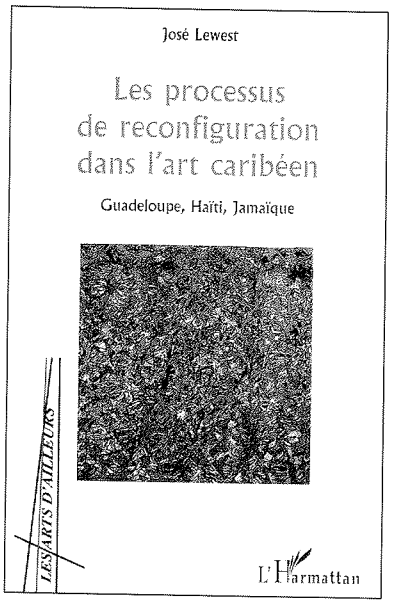
Les processus de reconfiguration dans l'art caribéen : Guadeloupe, Haïti, Jamaïque,

Paris, L'Harmattan, coll. « Les Arts d'ailleurs », 2017, 260 pages.

Ce livre est la version grand public d'une thèse de doctorat dirigée par Dominique Berthet et soutenue en 2015 à l'Université des Antilles. L'auteur, José Lewest, professeur d'arts plastiques en Guadeloupe, est parallèlement plasticien comme en témoigne l'illustration de la première de couverture, signant ses œuvres du nom de Stonko. C'est dire que cet ouvrage répond à un double questionnement. Celui d'un artiste s'interrogeant sur sa pratique artistique et tentant de la situer au sein d'une histoire de l'art en Guadeloupe. Une histoire qui restait à écrire et nécessitait, pour ce faire, d'insérer cette même histoire

au sein d'un ensemble plus vaste, s'étendant à « l'art caribéen ». C'est aussi dire combien la venue d'un tel ouvrage comble un vide et va répondre aussi bien aux attentes des plasticiens, qu'à celles des amateurs d'art.

Pour mener à bien la complexité de son projet, José Lewest a fait le choix de limiter son étude à trois îles suffisamment différentes pour caractériser l'ensemble du bassin caribéen : la Guadeloupe, représentant les petites Antilles et possédant un statut postcolonial particulier, et deux autres îles appartenant aux grandes Antilles, la Jamaïque, indépendante et membre du Commonwealth depuis 1962, et Haïti, première République noire en 1804. Dans un premier temps, l'observation de l'auteur porte sur la *configuration* initiale, aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, d'un art que pratiquent des artistes voyageurs – Européens et Nord-Américains – ou des représentants de la bourgeoisie créole reprenant à leur compte les valeurs académiques de la peinture occidentale. La figure du Noir brille alors surtout par son absence, ou par une représentation dévalorisante, tandis que la représentation de la nature, domestiquée et rêvée, rend compte du regard de l'Occidental.



Il faudra attendre le XX[e] siècle, avec la montée des nationalismes pour que s'opère, dans un second temps, une transition. Avec la prise de conscience douloureuse du vide artistique qui caractérise la Caraïbe, s'affirme l'émergence d'une volonté d'appropriation et d'autonomie. Celle-ci se manifeste de manière harmonieuse en Jamaïque, sous l'égide du couple Manley dès les années 1920. Bien qu'ayant accédé, après sa révolution, à la maîtrise d'une libre représentation d'elle-même, il faudra attendre les années 1940 pour voir émerger à Haïti l'aspiration à un art autonome. Ce dernier souffrira néanmoins des conflits opposant les partisans de l'*Indigénisme*, impulsé par Savain et représenté par William Scott, au *Primitivisme* et à l'*Art populaire* de l'école d'art de Port-au-Prince, après la venue de l'Américain Peters Dewitt. En Guadeloupe, l'art restera encore longtemps englué dans un conservatisme orienté vers l'Europe dont elle ne s'émancipera qu'à partir de 1970 avec l'ouverture, par Michel Rovelas, d'un Centre des métiers d'art à Bergevin.

Faisant suite à cette phase transitoire s'opère alors un renversement que l'auteur qualifie d' « irruption de la subalternité » laquelle engendrera, à son tour, une *reconfiguration* identitaire plastique. José Lewest abandonne ce qui était jusqu'alors une démarche comparative de nature diachronique, au profit d'un repérage synchronique d'éléments communs à ce qui serait un « art caribéen ». Si la variété des contextes engendre des spécificités, des échanges horizontaux entre est et ouest caribéens se créent néanmoins, ces contacts entraînant des influences réciproques.

Les différents artistes s'engagent alors dans un processus de conceptualisation de leurs pratiques, leur réflexion portant, d'emblée, sur la représentation du lieu, afin de se démarquer délibérément de celle précédemment imposée. Des débats

idéologiques s'affrontent sur la manière – réaliste, symboliste ou abstraite – de rendre compte de la brutalité et de l'ensauvagement d'un réel sociopolitique. Une autre prise de conscience se fait jour : celle de posséder en commun une identité déchirée dont ne subsistent que des fragments, plus ou moins multiples, qu'il s'agit pour l'artiste de restaurer et de réassembler afin de refonder une identité nouvelle, qui serait caribéenne.

Au terme de ce « voyage » initiatique dans l'histoire de l'art caribéen, voyage que José Lewest qualifie d' « épique », l'auteur parvient à éviter les dangers qui guetterait une étude trop globalisante ou, à l'opposé, qui enfermerait chaque artiste dans la spécificité de son île. La situation particulière de l'art en Guadeloupe, ne donnant lieu, tardivement, qu'à des individualités isolées et se caractérisant par un repli culturel traditionnel, interpelle. L'auteur laisse, au final, tout un chacun libre de s'interroger sur la relation possible entre émergence d'un art « national » et indépendance politique.

Scarlett Jésus

Gisèle Grammare,

Contrehorizon ou l'œuvre aux noirs,

Essai de peinture,

Paris, L'Harmattan, Série Esthétique, coll. « Ouverture philosophique », 2016, 134 pages.

Contrehorizon ou l'œuvre aux noirs est le titre d'un essai de peinture rédigé par Gisèle Grammare, professeure émérite à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. L'ouvrage se présente sous la forme d'une série de textes assez courts au nombre de vingt-cinq. L'auteure parcourt cette non-couleur qu'est le noir dans diverses acceptions picturale et plastique, sémantique et symbolique. Pour chacune de ces approches, l'auteure s'appuie sur les œuvres de quelques artistes ainsi que sur les écrits de certains auteurs incontournables ayant porté leur attention sur ce thème.

Raoul Dufy avec lequel elle introduit sa réflexion est l'objet des six premières parties qui proposent une analyse de la série « Cargo noir » réalisée par le peintre entre 1945 et 1952. « Le noir du cargo se répand, s'étend à l'extérieur dans l'eau, dans le ciel. Il est peinture, large trace rectangulaire qui fait signe, se déclare comme un geste pictural et plastique » (p. 15), écrit-elle. Ici, le noir domine le sujet en question que figure ce cargo, le noir s'affirme, se lève, tel le motif principal de la composition dont il fédère toute l'organisation. Dans cette série, la couleur