

Felix Katikakis

***When we see us: expo-manifeste entre
« black gaze » et « black joy »***

Jusqu'au 10 août 2025, Bozar accueille *When we see us. Un siècle de peinture figurative panafricaine*, exposition d'une rare ampleur conçue et organisée par le Zeitz MOCAA (Le Cap) sous le commissariat de Koyo Kouoh, récemment disparue, et Tandazani Dhlakama. On ne peut que se réjouir que Bruxelles ait été, avec Bâle et Stockholm, l'une des trois villes retenues pour la tournée européenne de cette exposition qui réunit pas moins de 155 œuvres de 118 peintres africains et afro-descendants des XX^e et XXI^e siècles.

D'emblée, on est frappé par la tonalité d'ensemble des tableaux exposés, résolument optimiste et joyeuse, loin des stéréotypes qui ont longtemps confiné l'art africain au statut d'instrument d'un devoir de mémoire postcolonial, réduit à ressasser sur un mode tragique les traumatismes de la colonisation et de l'esclavage. Si cet héritage historique est bien présent en filigrane, il est en quelque sorte pris à contre-pied : il s'agit, pour les curatrices, d'affirmer l'existence d'un « black gaze », d'une subjectivité noire panafricaine et intergénérationnelle qui n'aurait plus à être définie par rapport au point de vue blanc ; ce renversement de perspective s'accompagne d'un plaidoyer en faveur d'une « black joy » dont la force émancipatoire tient précisément à sa capacité à renouveler

en profondeur les imaginaires associés au vécu noir, par le rejet de tout misérabilisme et la proclamation de la «puissance de la joie». En cela, *When we see us* tient davantage du manifeste que du documentaire socio-historique. Le parcours proposé au visiteur est thématique, transgéographique et transhistorique. On passe du «Quotidien» au «Repos», de la «Sensualité» à l'«Allégresse»; un tableau des années 1940 peut côtoyer une toile des années 2020; un artiste du Mozambique, voisiner avec un homologue sénégalais ou afro-américain. Significativement rédigés en «nous», les textes de présentation qui jalonnent le circuit tendent moins à éclairer le contexte de production des œuvres rassemblées qu'à les relier à une rhétorique d'*empouvoirement*.

Cette visée manifestaire, qui fait la force de l'exposition, constitue aussi sa limite. En l'absence d'éclairage approfondi sur les conditions historiques et institutionnelles du développement d'une tradition picturale africaine et afrodescendante originale au cours du dernier siècle – la vaste ligne du temps affichée en fin de parcours, foisonnante et difficilement lisible, n'offre de ce point de vue qu'un assez faible pis-aller –, on est en droit de se demander si le «continuum de la peinture figurative noire» vanté par Koyo Kouoh repose sur des qualités inhérentes à la production picturale africaine, ou s'il n'est pas, en définitive, le produit d'un effet de scénographie. Ce qui s'impose aux yeux du visiteur profane, c'est plutôt la grande richesse et l'extrême diversité des esthétiques en coprésence; les œuvres les plus récentes, d'ailleurs, semblent surtout s'inscrire dans les grands courants stylistiques internationaux, et l'on pourra difficilement reprocher au spectateur rompu aux audaces bariolées du Pop Art de percevoir une filiation plus évidente entre le sud-africain Katlego Tlabela et le britannique David Hockney, qu'entre l'œuvre du premier et les tableaux semi-abstraites d'un Wilfredo Lam, ou les fresques teintées d'hyperréalisme d'un Meleko Mogkosi.

Ne boudons pas notre plaisir. La sélection des œuvres est excellente, cohérente dans sa variété. On ne saurait trop recommander d'aller découvrir les compositions admirables d'intensité de l'afro-américaine Tschabalala Self, les scènes de genre du congolais Moké, qui capte avec brio un vieux couple attablé autour d'une bière – ou encore ce troublant portrait du nigérian Eniwaye Oluwayesi, *Lady gift of the foreign land*, grand carré rouge hypnotique au cœur duquel émerge, enturbannée de vert, une figure féminine hautaine, impénétrable, fascinante dans sa froideur d'énigme, dont on peine décidément à détourner le regard.

***Painting after painting*: peindre « après », mode d'emploi**

La peinture belge contemporaine n'avait plus fait l'objet d'une présentation d'envergure depuis *Trouble spot . painting* au M HKA en 1999. Près de trente ans plus tard, l'exposition *Painting after painting. A contemporary survey from Belgium*, visible au Musée d'Art Actuel de Gand (SMAK) jusqu'au 2 novembre, est donc un petit événement.

Si celle-ci entreprend de cartographier les évolutions récentes de la peinture en Belgique à travers un parcours en cinq temps – « Entre tradition et innovation », « Un miroir de la société », « Univers intimes », « Au-delà de l'image » et « Le corps fluide » –, l'ancrage belge des œuvres exposées ne saute pas aux yeux. L'intérêt est d'une autre nature, comme du reste le titre le suggère : l'objectif n'est pas de mettre en valeur les avatars contemporains d'un art « national » nourri d'un héritage spécifique – idée sans doute caduque au XXI^e siècle, et dans notre pays plus qu'ailleurs –, mais plutôt de prendre la Belgique comme *poste d'observation* pour ausculter le retour en force de la peinture après sa mise au ban pendant près d'un demi-siècle. Ce sont les questions soulevées par ce retour – dont l'ampleur se joue bien de la contingence des frontières – qui sont au cœur de *Painting after painting*. Comment peindre *après* la peinture ? Comment renouer avec un médium jugé obsolète pendant des décennies, dans un contexte où « innover » en art supposait d'en repousser toujours plus loin les frontières, d'en contester toujours plus radicalement les pratiques instituées au profit de pratiques nouvelles (installation, performance, happening, land art, etc.) ?

L'une des voies possibles mises en évidence par l'exposition réside dans l'hybridation des médiums. « Inventer », après les avant-gardes, ne passe plus nécessairement par la mise en cause des limites entre ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève pas ; l'innovation peut aussi naître d'un décloisonnement des pratiques artistiques, que l'on cherche à articuler de façon originale. Plusieurs œuvres exposées relèvent autant, sinon plus, de l'installation, de l'art conceptuel ou de l'art vidéo que de la peinture *stricto sensu*. Chez Matthieu Ronsse, le hors-cadre est primordial : sa contribution à l'exposition, *ASS 406*, occupe une pièce entière, dont les murs et le sol ont été couverts de toiles évoquant divers jalons de l'histoire de la peinture, le geste de juxtaposition participant ainsi pleinement au processus symbolique.

On note ici que « peindre après », c'est aussi « peindre avec » ce qui précède. La relecture critique du canon pictural antérieur est un autre chemin largement investi par les peintres d'aujourd'hui, qu'il s'agisse,

comme dans les *Bootleg paintings* de Dieter Durinck, de repeindre en monochromie verte des œuvres emblématiques de la modernité pour questionner le statut de la peinture à l'ère du traitement numérique des images ou, comme dans la série *Female ready made* de Melissa Gordon, de visibiliser le rôle des femmes dans l'histoire des avant-gardes. Parallèlement à ce créneau métapictural, qui n'échappe pas tout à fait à l'écueil de l'autotélisme, d'autres peintres proposent une actualisation de sous-genres traditionnels tels que le nu, le paysage ou la nature morte. Remarquable, à ce titre, est *Koude schotel*, de Kristof Santy, qui, à l'inverse des tableaux élégants et sobres auxquels on associe ordinairement la nature morte, choisit une toile de 2 mètres sur 4 pour représenter un plateau repas saturé d'aliments aux couleurs criardes, abondance alléchante mais que l'on devine promise au gaspillage.

Actualité est peut-être le troisième grand mot d'ordre de *Painting after painting* – car «peindre après», ce n'en est pas moins «peindre maintenant». Ce souci d'être *de son temps* transparait tant au niveau thématique qu'au niveau technique. Nombre de peintres s'efforcent d'élaborer un mode de représentation travaillé par les problématiques actuelles: dans deux perspectives très différentes, on peut citer *Huge coyote problem*, de Diego Herman, qui interroge le regard prédateur que l'humain tend à poser sur l'animal, et *My address* d'Emmanuelle Quertain, peinture-performance réalisée à partir de l'observation compulsive d'images sur les réseaux sociaux, qui nous confronte, par un dispositif fondé sur l'accumulation d'aquarelles réduites à quelques traits de plus en plus schématiques, à la prolifération anarchique des images engendrée par la révolution numérique. Des artistes comme Che Go Eun ou Stijn Cole vont jusqu'à intégrer les nouvelles technologies (IA, analyse chromatique informatisée) à leur processus créateur.

Si l'exposition n'est pas dénuée de faiblesses – on aura plusieurs fois l'occasion de constater l'essoufflement de l'abstraction et la persistance poussive de l'influence surréaliste chez certains –, l'ensemble échappe à la monotonie et offre un bilan convaincant de la peinture la plus contemporaine.