

DJAMEL TATAH

Des tableaux et des hommes

Catalogue de l'exposition « Djamel Tatah. Échos à des peintures et dessins classiques et aux monochromes de la Collection Lambert », Avignon, 2017-2018.

Danièle Cohn

Soient des tableaux et des hommes. L'œuvre de Djamel Tatah est de pure peinture, et la forme tableau lui convient avec sa planéité délimitée et autonome. Des tableaux donc, ET des hommes : des êtres humains, jeunes la plupart du temps, des garçons aux cheveux courts, encapuchonnés ou non, des hommes d'âge plus mûr, en veste, moins butés ou absents, mais soucieux, des femmes, qui semblent toutes des mères, juvéniles ou plus âgées, la tête couverte ou la chevelure tombant sur les épaules, tristes, inquiètes peut-être, il faudra en savoir plus. Ils sont là, en route, vers là d'où ils étaient partis, sans retour possible, vers là où ils auraient pu vouloir aller, un lieu inconnu, qui ne les accueillera pas. Leurs vêtements sont sombres, bordeaux sur noir, vert foncé, gris ou bruns, modelés par les plis, fêlures dans les tissus, lignes blanches qui soulignent les reliefs : des vêtements en ronde-bosse, et leurs corps dedans, en dessous, palpables et malgré tout incertains. De ces êtres, en buste ou en pied, de face, de trois quarts ou de profil, seuls les visages, et des mains qui les cachent parfois, ont une chair visible, pâle, blême, contrée par la couleur orangée des lèvres, quasiment maquillées. Ces visages, dont les traits sont structurés, charpentés, ne sont pas singuliers. Une ressemblance les lie entre eux, qui installe un air de famille entre les tableaux ; on fait vite leur connaissance, en allant de l'un à l'autre, ils se répètent quasiment, et cette identification aisée laisse une impression étrange, mêlée. Serait-ce toujours la même chose, ce qui nous est montré ? Des hommes placés, déplacés, des apatrides, des étrangers, comme des figurines dans un décor coloré et prégnant : le théâtre du malheur et de l'injustice du monde ? Est-ce au contraire une expérimentation picturale qui se poursuit, par rapport à laquelle l'individualisation expressive importe peu probablement ?

De fait, l'expressivité compte beaucoup moins pour Djamel Tatah que le jeu formel dans sa recherche de ce que nous devons appeler d'un mot énorme, presque devenu un gros mot dans notre époque postmoderne, à savoir la vérité. Et il en va d'une prise de position vis-à-vis de l'histoire, celle avec un grand H, celle qui se dit au pluriel des vies de chacun, comme celle qui est au cœur de ce que l'on appelle "peinture d'histoire". Les faces des êtres, leur mode d'être repliés sur eux-mêmes et lointains à la fois, un certain hiératisme des silhouettes prises dans l'architecture du panneau font signe vers la filiation primordiale du peintre Djamel Tatah, qui fait aussi sa proximité avec le Camus des *Noces*

et des *Carnets* : les primitifs italiens, fondement inépuisable et indispensable auquel il revient toujours. La constellation qui, comme de juste, ouvre l'exposition le pose d'emblée dans une triangulation avec un petit et longiligne *Saint Jacques* bolonais, or et rouge, du XV^e siècle, et un grand format en trois pièces bleues de Brice Marden. Le portail peint par Tatak noue le bleu et le rouge, la sainteté de Jacques et la séparation douloureuse des êtres humains, et le donne à voir d'un coup, confronté à la beauté calme et sublime à la fois du Marden. Monochromes avec figures, portraits de groupe ou portraits individuels, fonds et figures, ainsi s'énonce la peinture de Djamel Tatak. Rarement au centre du tableau, surtout dans les grands formats, qui sont légion, les figures de Tatak se tiennent le plus souvent au bord, à gauche ou à droite, indiquant l'entrée dans le tableau ou sa sortie, et se font alors spectatrices du lieu dans lequel elles se situent et nous basculent. Elles se dédoublent, se réfléchissent dans une multiplication que la couleur en tant que modelage de l'espace décline. Elles s'affrontent parfois, ou s'ignorent dans leurs circulations, plus exceptionnellement elles se donnent une accolade réconfortante. Les êtres humains peints par Djamel Tatak nous renvoient à notre réalité, celle que nous édifions envers et contre l'autre, que nous subissons tout autant. Se croiser, se frôler peut-être, la rencontre est brève, sans lendemain, une rencontre de l'identique ou du moins du ressemblant. Elle n'arrête pas plus le mouvement des corps, ou plus exactement les corps en mouvement, qu'elle ne vainc leur immobilité. Quelle que soit leur position, les êtres peints par Djamel Tatak sont des gisants, vifs ou morts. Ils ont dû un jour, souvent, crier, mais en sont restés muets, parce que nous sommes devenus sourds, et que, pire encore, nous nous appliquons à le rester : contrainte terrible, le cri n'a de sens que s'il est entendu, et écouté. Il pourrait, aurait pu y avoir une écoute du silence. Il n'y en a pas eu. Mis en série, les êtres composent des diptyques, des triptyques, des frises de visages. Leurs corps immobiles, paradoxalement, marchent pourtant, chutent, s'assoient, s'écroulent, se couchent. Et d'un tableau à l'autre se produit un bougé. Le regard doit alors se régler sur plusieurs tableaux, assemblés ou non par le peintre, pour saisir les variations d'une tension, l'art de la composition, et la rigueur impitoyable qui en résulte. Qu'ils soient seuls ou à deux, en groupe, en tas quelquefois, dans un amas de corps, les êtres constituent une humanité vouée à une solitude qui n'a pas été choisie mais est son statut. Ils le savent, ceux-là que peint Tatak, ils n'attendent plus grand-chose des autres, de l'autre, leur expérience est faite depuis longtemps. Ces autres, autrui dirait la philosophie morale, nous donc, ne prennent pas soin de celui qui va seul, ils s'en méfieraient presque et s'écartent. Un sentiment d'abandon règne et étreint le spectateur. Cet abandon, très proche de celui que le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle, de Samuel Beckett à Jean-Luc Lagarce, expose à la scène, est un état, une douleur, qui ne recourt à aucune plainte, ne se lamente pas, mais doit être inlassablement assigné. Au spectateur des toiles de Djamel Tatak, il est demandé ici en peinture et par cette peinture d'assumer la responsabilité de l'abandon, au plein sens du terme, qu'il en soit directement coupable, ou pas. Car lui, avec les autres, a abandonné ces esseulés, et ce n'est pas dans l'instant où il les voit toutes et tous ici face aux tableaux de Djamel Tatak qu'a lieu l'abandon, dans une sorte de prise de conscience. Non, celui-ci est plus ancien, osons le mot, il est ontologique et n'a rien de psychologique. Nous pensons faux. Le mal est radical, aucune banalité ne peut le tempérer ; et il serait temps d'admettre que nous commettons le mal volontairement, librement, sans que rien nous y oblige, ni qu'aucun pouvoir puisse nous y forcer, quoi que nous en ayons. Si le lexique philosophique pouvait éclairer cette

peinture, nous serions dans le registre de l'être. Nous sommes, et telle est notre existence. L'époque dans laquelle Djamel Tatah grandit et devient peintre – il est né en 1959 – n'est plus à l'existentialisme ; et si Giacometti appartient à ses références artistiques et ses émotions liminaires de jeune artiste, dans une cohérence avec les primitifs, l'interprétation qu'en donne Sartre ne vaudrait pas pour son travail. Car elle a fait long feu, la belle formule sartrienne selon laquelle l'existence précède l'essence, qui ne se réaliserait qu'après notre mort, quand le cadavre transforme le vivant en être de pierre, et que l'interprétation fige le sens. Tatah ne recherche pas l'absolu, pour reprendre le titre de l'essai sartrien sur Giacometti, sa peinture ne saurait se comprendre au prisme d'une tension entre la vie et la pétrification de la mort, une existence en situation et des significations posthumes ; elle ne relève pas d'une phénoménologie du visible qui lie le sujet en train de voir à l'objet qu'il regarde, elle ne présente pas la "transcendance visible" qui en surgirait, dans une représentation de notre condition humaine.

La grammaire nous amènera au plus près de l'enjeu de la peinture de Djamel Tatah. Cette peinture se déploie, en effet, dans le parfait, ce mode grammatical désignant la manière dont un verbe – mais pas seulement – exprime un fait, qu'il soit un état ou une action. La temporalité du parfait se définit par opposition au perfectif : elle indique non pas l'action en train de se faire (c'est la fonction du perfectif) mais une action achevée, immobilisée dans un accomplissement qui n'est pas sa fin, donc sans aucune téléologie, mais l'état qui est sien désormais. Les modalités du déroulement du processus, l'aspect, comme le dit encore la grammaire, n'importent plus, même si un processus a existé. Ce qui est, est et ne saurait plus à ce stade s'envisager comme le résultat d'une série de transformations. Nous voici face à une durée et sa dureté encore plus aiguë, désormais imparable. Quels qu'aient été les itinéraires individuels de ces Wanderer modernes, ces exilés désormais apatrides, et ils peuvent être bien différents, ces êtres que nous voyons dans les tableaux de Djamel Tatah demeurent donc ainsi, comme suspendus, fixés à l'arrêt, plus que figés, pour une éternité, ou quelque chose d'analogue, que nous avons du mal à nous représenter ou à ressentir, pour cause de finitude, et qui est une éternité humaine, trop humaine, celle des corps, des gestes, des mouvements et des affects de toute humanité passée, présente et à venir.

Leur occasion est datable : l'Intifada et ces deux pierres tendues vers nous dans les mains d'un jeune garçon, ce dessin d'une tête, comme une ascèse, après le trop-plein d'images des destructions d'œuvres, de Mossoul à Palmyre, les corps portés par le ressac, échoués sur le rivage, ondoient mortel, leurs lieux géographiques, dans ce Bassin méditerranéen dont on doute qu'il soit encore ce mare nostrum d'une civilisation partagée. La clarté de la circonstance ne suffit cependant pas à rendre compte du tableau qui en résulte. Si l'événement politique déclenche une réaction de l'artiste, un désir de témoigner et un nouveau tableau, l'événement "réel" n'est pas plus la temporalité dans laquelle la peinture de Djamel Tatah s'inscrit que le régime de ces êtres que nous voyons et qui ne nous regardent pas. Non. Eux sont – seulement – présents, ce qui est le propre du parfait grammatical d'ailleurs, terriblement présents, avec une épaisseur de chair, une consistance de peinture. Ni empreintes fossiles ni moulages en attente d'être remplis d'une matière, formes recelant un creux qu'il s'agirait de combler, ces êtres de peinture ne sont pas non plus des ombres fantomatiques surgissant sur le mur de la toile. Ils n'ont rien d'une apparition. Cette peinture pure, qui pratique l'aplat, a une grande force

haptique. Les corps et les visages ne sont pas des silhouettes, se découpant, appliquées sur fond monochrome. Ils sont proches, à portée de main, à toucher. Leur présence est contraignante, à échelle humaine au sens littéral, et anti mimétique. Purs artefacts, ils naissent d'un processus de fabrication, inhérent à l'activité artistique de ce peintre-ci. Djamel Tatah renoue avec une longue tradition, celle du primat du disegno, qu'il confronte au choc sensible originaire qu'a été, dans sa formation, le monochrome. La technique employée, liée à l'ordinateur et non plus à l'esquisse et au papier, n'est pas si différente dans sa visée de celle du poncif employé autrefois par les peintres qui reportaient sur leur préparation le dessin, en trouant le calque apposé sur le bois ou la toile, pour en reproduire avec exactitude le tracé. Dessin en piqueté, le poncif est utilisé comme la *sinopia*, que l'artiste établissait sur l'enduit pour faciliter la mise en place de la fresque et pallier ainsi l'urgence dans laquelle se réalisait l'*affresco*, puisqu'il fallait peindre tant que le mur était encore "frais". Djamel Tatah commence, lui aussi, son tableau en délimitant sur la surface grossièrement enduite de la toile, sorte de fond primordial qui recouvre le tissu tendu, une silhouette à la craie. Il a d'abord opéré sur son ordinateur un premier transfert, un transport des photographies et d'images de toute sorte qui constituent son album et son atlas à la fois. La migration des images s'opère donc à partir d'un réservoir, d'un index virtuel, pour produire une œuvre dont la singularité n'est pas liée à l'image de départ mais à son traitement et sa transformation, de l'image par le dessin à la peinture jusqu'à son état grammaticalement parfait. La transformation n'a rien de mystérieux, ni de caché, Djamel Tatah la commente et l'explique volontiers. Il en va d'un assemblage d'éléments repris dans les photographies collectées et de la composition d'un dessin par ordinateur. L'artiste accomplit ensuite par projection, autre technique, depuis longtemps en usage, un second transfert, cette fois-ci sur la toile. Par des procédures qui renvoient à une pratique ancienne d'atelier, les dessins devenus clichés sont alors disposés jusqu'à ce qu'une justesse spatiale se fasse jour dans le tableau.

L'espace n'est pas un donné, c'est une condition de possibilité dans laquelle notre expérience se constitue, sans laquelle elle ne le pourrait. Forme a priori de la sensibilité, dit Kant, forme vide, invisible, qu'une invention artistique permet non pas d'approcher mais de construire en spatialité, de conformer en espace perçu, grâce à différentes méthodes de spatialisation, en l'occurrence dans ce cas plastiques. Rien n'est sur le vif, comme rien ne ressortit à l'instantané ou à l'improvisé dans la peinture de Djamel Tatah. Le peintre ne se laisse pas séduire par une surprise qui le conduirait à croquer alors une scène. Il élabore une scénographie, une mise en espace comme on le dit aussi d'une mise en scène, qui se passe de décors et d'ornements, dans un dialogue constant jusqu'à la dernière retouche entre les êtres humains qui sont là et le fond monochrome. Ce n'est ni le monochrome à lui seul, ni les figures, les personnages, qui font percevoir la nature spatiale du rythme, c'est l'échange entre eux, pris dans une action/réaction. Le tableau est un lieu et la Physique d'Aristote dit – déjà, au commencement, de manière aurorale – la puissance du lieu : "La puissance du lieu est prodigieuse et prime tout, car ce sans quoi nulle autre chose n'existe et ce qui existe sans les autres choses est premier nécessairement ; en effet le lieu n'est pas supprimé quand ce qui est en lui est détruit." C'est dans un tel lieu que les relations spatiales permettent de voir les formes visibles, de les rendre visibles. La catégorie de la relation est ici décisive et aide à sortir d'une conception du rythme comme succession temporelle.

C'est pourquoi le monochrome se trouve, chez Tatah, toujours chahuté par la présence des figures, polychromisé de fait, donc impur et en quelque sorte sensibilisé par les figures. Autre version du monochrome, donc, que le monochrome comme genre, ou catégorie de l'histoire de l'art. Autre début également. Il y a quelque chose de premier chez Tatah, archaïcité moderne, nouveau issu d'une longue tradition, efficace du monochrome et besoin des primitifs italiens. Des monochromes peuplés, tels sont les tableaux de Djamel Tatah. On conçoit bien que ce peuplement lui est nécessaire, dans l'urgence historique dans laquelle il se situe en tant qu'artiste, touché, blessé par une actualité qui le désespère, et à laquelle il réagit pour agir, résiste pour tenter de faire changer si ce n'est les choses, du moins le regard sur les choses. Il y a donc un engagement personnel de l'artiste dans le vocabulaire des années 1950 avec sa teinture forcément idéologique, une réaction citoyenne, comme on dirait aujourd'hui, de manière tout autant idéologique, face à la misère et aux désastres. Djamel Tatah documente la violence destructrice qui s'est emparée de notre monde, et puise, pour ce faire, à une mémoire d'images et de tableaux. Mais là n'est pas l'essentiel. Si engagement il y a de cette peinture, de cet artiste, il se fait dans une tout autre dimension. L'urgence est bien moins politique qu'il n'y paraît, elle tient pour cet artiste à une tâche : se rendre "digne de l'humanité" qui est en lui, comme en tout homme, et donc attentif à toute atteinte à l'humanité de l'homme. Seul l'impératif catégorique kantien rendrait justice des choix picturaux de l'artiste. Il y aurait quelque obscénité, pour le moins un manque de pudeur, à être dans une empathie molle avec toutes les souffrances des hommes, et ce d'autant que l'aptitude à être toujours compassionnel, et ce pour tout, risque bien de ne pas être si éloignée d'une indifférence profonde mais narcissiquement larmoyante. La représentation, Tatah le répète, est suspecte, il la rejette. Le rapport constitutif au monochrome tient en respect l'expérience historique de l'ici et maintenant qui est le nôtre, et correspond au souci d'une pudeur et d'une dignité. Barnett Newman devrait être ici invoqué, autre filiation revendiquée par Djamel Tatah. Le monochrome éloigne de l'émotion liée à la ressemblance, et donc au confort de la projection, sans mise en danger. Il s'avère un remède contre le pathos. Il apaise l'âme et l'esprit, en imprimant à la révolte, au dégoût, une forme. Il remplit parfaitement le rôle de ce qu'Adolphe Appia appelait "l'intermédiaire" dans un essai éponyme de 1922. Appia, inventeur de la rythmique, en connaissait un bout en matière d'espace et de mise en scène. Ceci explique cela. Aussi ce que l'on pourrait appeler "fond" dans la peinture de Tatah est-il architecture, rythme, lumière, dans un travail sur la couleur qui n'en finit pas de s'ajuster jusqu'à ce moment où il obtient la tonalité, le timbre, le mode satisfaisants : alors le "parfait" s'installe, l'achèvement du tableau est admis parce que l'artiste peut mettre fin à ce dialogue-ci, c'est-à-dire à ce tableau-ci. Pour continuer dans un autre tableau. Tatah travaille à la croisée des chemins entre monochrome et peinture d'histoire. Il dispose et compose, dans une syntaxe qui lui est propre, ces deux références, ces deux genres ou catégories. Il impose des limites à l'histoire et à la richesse des significations par une véritable architectonique de la toile. Le monochrome lui permet par les voies d'une spatialisation de l'iconique de mettre à mal l'image et ses séductions pathiques. Il est purgatif face à la surexpression émotionnelle, et au besoin de "montrer" coûte que coûte sa sensibilité. Il autorise l'échappée loin d'une contextualisation frénétique et éphémère puisque chaque image est à son tour prise dans le tourbillon de la succession indéfinie et donc détruite. Il convoque donc une réflexion sur l'utilité de l'histoire, son exemplarité éventuelle et

toujours dérisoire en comparaison de ce qui se passe. Un des derniers tableaux peints par Djamel Tatah, un grand format, à l'orée de l'automne 2017, en montre quelque chose, pense plastiquement ces questions. Sur la gauche, un homme se tient debout, de profil, habit brun prune, ton sur ton avec le pan de mur sur lequel les contours de son corps se détachent, lignes blanches de la veste et du pantalon qui en prennent du volume, visage et mains crayeux, et fortement tracés. Il regarde vers le terme du diptyque, l'autre panneau, dont il est séparé par la ligne de fracture entre les deux châssis. Se dirige-t-il vers l'autre côté ? Rien n'est moins sûr, son action semble tenir dans son regard. Il en est encore loin, de ce morceau de mur avec chapiteau antique, noir profond, dessiné par des lignes blanches comme lui dans une unité de ton entre humanité et ruine. La ruine arrête le bleu-vert qui conjoint les deux panneaux du diptyque, signifie l'espèce de butoir auquel se heurtent non seulement le regard mais la pensée. La rythmique est déterminante car les parties sont inégales alors que les dimensions des deux panneaux sont identiques et la couleur est convoquée à renforcer l'inégalité visuelle. Cet homme est debout devant un morceau de son, notre, histoire, le précieux reste d'un monde ancien, auquel nous sommes attachés, mais qui ne nous préserve pas de la violence. L'homme se fait colonne, saisi de l'impuissance dans laquelle nous nous trouvons face aux massacres des pierres vivantes. La colonne est un autre être humain, debout encore, concrète mais endeuillée, sans grand espoir sur sa survie. Et la méditation romantique sur les ruines, la fragilité des civilisations, à la Chateaubriand, est d'un coup obsolète, bousculée, basculée vers un autre univers. Ruines et êtres humains sont ici traités à la fois comme des fins du point de vue moral, et comme des fonctions dans l'espace.

Un nouveau réalisme peut-être pour répondre à l'interrogation d'un peintre déjà vieux de toute l'histoire de la peinture, et qui croit coûte que coûte à sa pérennité : qu'est-ce qui est de mon temps, comment inventer une forme d'aujourd'hui pour dire mon monde et les hommes ? L'*ostinato* serait peut-être ici la référence adéquate. Si l'on se reporte à la définition de l'*ostinato* en musique, on lit ceci : "L'*ostinato* est un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout le morceau." L'œuvre de Tatah s'appuie sur un *ostinato* plastique. Des tableaux, des hommes et un peu de musique, entre dodécaphonisme et groove.