

DJAMEL TATAH

Les tableaux de Djamel Tatah : une histoire¹

Catalogue d'exposition, « Djamel Tatah », musée public d'Art moderne et contemporain, Alger, 2013-2014.

Éric de Chassey

« Personne qui comprenne la douleur de l'autre, et personne qui comprenne la joie de l'autre.
On croit toujours aller vers l'autre et on ne va jamais qu'à côté de l'autre. »
Franz Schubert, *Journal*, 27 mars 1824

Les premiers tableaux peints par Djamel Tatah et dont celui-ci considère qu'ils font partie de son œuvre (puisque, comme la plupart des artistes, il tient ses premiers essais pour rien d'autre que cela – des essais) manifestent déjà, en 1986, année de sa sortie de l'École des Beaux-Arts de Saint-Étienne, quelques-unes des caractéristiques dont l'artiste ne va plus se déprendre, en presque trente ans de carrière. Il est en effet des artistes qui passent d'une manière à l'autre, qui expérimentent sans cesse de nouvelles techniques et de nouveaux sujets, dont l'œuvre se découpe du même coup en périodes bien distinctes. Il en est d'autres qui au contraire font un certain nombre de choix initiaux, auxquels ils se tiennent longtemps, de telle sorte que chaque modification d'apparence mineure est le signe d'un enrichissement plutôt que d'un changement de direction. Djamel Tatah appartient de façon évidente à cette seconde catégorie.

À vrai dire, les rares traces de tableaux antérieurs à cette mise en place d'un œuvre personnel manifestent que certains choix étaient déjà présents en amont, sans avoir encore clairement la nature d'un choix explicite. Le travail de jeunesse de Djamel Tatah se développe en effet dans un climat artistique marqué par le renouveau d'une peinture figurative expressionniste, dont le Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, sous la direction de Bernard Ceysson, constitue l'un des principaux foyers d'exposition internationaux, avec, dès le début des années 1980, des achats importants de tableaux de la Nouvelle Figuration française (Robert Combas, Jean-Pierre Blanchard) et des Nouveaux Fauves allemands et de leurs associés (A. R. Penck, Markus Lüpertz ou Georg Baselitz). Un tableau peint à la fin des études du jeune artiste manifeste une brève allégeance à cette tendance alors à la mode. Sur une toile irrégulière tendue avec des cordes sur un châssis fait de quatre branches, il montre trois personnages masculins côte à côte, dont l'un porte une chéchia rouge. Du néo-expressionnisme sont retenues l'explosion des couleurs en motifs ornementaux, l'insistance sur le primitivisme bricolé des moyens et les déformations iconographiques d'images choisies dans un répertoire personnel. Mais apparaissent aussi pour la première fois des choix plus durables : l'usage des images photographiques comme point de départ pour la composition, la construction ad-hoc du support plutôt que le recours à la toile classiquement tendue sur un châssis rectangulaire, et la restriction de la palette à quelques tons récurrents dès lors qu'il s'agit de détailler les chairs, les cheveux et les costumes. La source

de ce tableau de jeunesse se trouve dans une photographie datant des années 1950 et représentant le père et deux oncles de l'artiste alors que ceux-ci venaient d'arriver comme travailleurs « indigènes » en France métropolitaine, loin de leur Kabylie natale. Cette image est comme le talisman du travail à venir puisqu'elle est toujours accrochée dans l'atelier de Djamel Tatah, dont elle ouvre aussi emblématiquement le deuxième catalogue monographique, publié en 1994. Le tableau qui en est tiré est pourtant le seul qui manifeste explicitement une référence à l'histoire personnelle de son auteur, histoire personnelle qui évoque également une histoire plus large, celle de l'immigration d'origine algérienne avant et après l'indépendance, matrice là encore de tout le travail à venir, mais matrice comme il se doit en creux, sans insistance apparente.

1986-1990

Dès la fin de l'année 1986 en effet, Djamel Tatah fait des choix plus radicaux. Ses tableaux ne présenteront plus désormais que des figures humaines isolées, grandeur nature (ou approximativement, puisque certaines périodes ont vu de légers accroissements ou diminutions d'échelle), entourées d'aplats de couleurs. Une teinte blanchâtre, agrémentée de plus ou moins de bleu (et de rouge pour les lèvres), sera utilisée pour les visages et pour les mains, remplaçant toute diversité de complexion au profit d'une couleur abstraite élue une fois pour toutes, de caractère avant tout pictural, qui n'a rien à voir avec la couleur d'aucune chair particulière. Pendant quelques années, en dehors de ces parties blanches, une certaine diversité chromatique continue d'exister dans les vêtements et les arrière-plans. Ceux-ci présentent la superposition de plusieurs tons, les dessus laissant apparaître les dessous par endroits, à la manière de Mark Rothko dans ses *Multiformes* [*Multiforms*] de 1946-1948. Cela tient sans doute à ce que Djamel Tatah ne voulait pas que certaines parties de ses tableaux puissent sembler n'être rien d'autre que des fonds passifs, subsidiaires par rapport aux figures : il est en effet un héritier revendiqué du modernisme tel qu'il s'est développé de Henri Matisse à l'expressionnisme abstrait américain, relevant au passage des traditions plus anciennes, qu'il a lui-même identifiées comme fondatrices, telle la peinture des sarcophages du Fayoum de l'Égypte gréco-romaine. Dans la plupart des tableaux de cette époque ces zones apparaissent comme une émanation du corps des figures, comme des sortes d'auras, quoiqu'elles puissent parfois garder une autonomie qui en fait des arrière-plans ou des fonds destinés à mettre en valeur ce qui s'en détache. Dans *l'Autoportrait à la Mansoura* de 1986 [86004²], la partie centrale, en rouge recouvert de grands coups de pinceaux bleus, peut ainsi apparaître comme le souvenir d'un ciel, qui serait aussi le souvenir de voyages en Algérie. On y reconnaît également sur la droite, en symétrie avec le visage juvénile de profil, un chapiteau observé par l'artiste dans les ruines de la mosquée et du palais de la Mansourah de Tlemcen, considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art islamique algérien du XIV^e siècle.

Certains détails contextuels subsistent en effet encore dans les tableaux de 1986-1989, qui permettent de suggérer, par synecdoque, de véritables scènes. Des éléments prosaïques figurent sur certains tableaux, comme un fauteuil dans un tableau représentant une jeune fille aux lourds anneaux d'oreille peinte à mi-corps [89008] ou une table dressée dans *Zombretto* de 1987 [87003]. Ces éléments de décor introduisent à la fois un espace perspectif, en profondeur et en échelonnement de plans (aussi réduit soit celui-ci), et servent d'embrayeurs à de possibles histoires. Ils vont entièrement disparaître, assumés et résumés par les pans de couleurs unies qui prennent la place de tout contexte architectural. Seuls subsisteront sporadiquement

quelques éléments de mobilier dont la forme géométrique simple rend l'usage possible sans trop attirer l'attention sur leur fonction d'origine, comme le montre par exemple, dans un triptyque à panneaux indépendants de 1998 [98010], le réemploi d'un couvre-lit qui constituait la principale structure d'un tableau de 1989 [89004], dont l'orthogonalité ne fait pas saillie mais duplique simplement les bords du tableau. Les histoires elles-aussi disparaîtront mais, en attendant, elles se lisent dans les tableaux, qui insistent sur l'expression des personnages isolés ou sur les interactions psychologiques des personnages multiples, comme une mère tenant un enfant dans ses bras [87002], un couple qui s'embrasse [87006], une jeune fille à sa fenêtre [89010]. Que ces histoires ne soient plus l'essentiel, la disparition des titres descriptifs (à quelques exceptions sur lesquelles je reviendrai) le signale cependant : il s'agit avant tout de peinture, et pas de ce qui se passerait en dehors de celle-ci.

En 1987-1989, deux choix techniques importants ont lieu coup sur coup. D'abord, alors que les premiers tableaux peints après la sortie des Beaux-Arts l'avaient été sur des toiles tendues sur des châssis traditionnels, placés derrière la toile et cachés par elle, Djamel Tatah décide de fabriquer lui-même des châssis à partir de planches de bois épaisses et aux bords irréguliers, sur lesquelles la toile est directement superposée, sans les dissimuler complètement. Cette pratique singulière, qui va perdurer pendant dix ans, trouve certainement son origine autant dans la nécessité économique que dans la volonté de construire à nouveaux frais son propre support, au sens concret autant qu'au sens symbolique. À mi-chemin entre le bricolage primitiviste des quatre branches utilisées pour le tableau inaugural représentant les trois hommes et les habitudes léguées par plusieurs siècles de peinture de chevalet, cette solution fait écho à la situation personnelle de l'artiste, vivant en France sans en avoir la nationalité et qui ne peut habiter qu'un territoire qu'il se fabrique. Le second choix crucial, qui ne s'est pas démenti depuis, voit, à la fin de 1989, le remplacement de la peinture à l'huile, qui pénètre bois et tissu, par un mélange d'huile et de cire. Celui-ci assure à la surface picturale une densité maximale, une solidité qui ralentit le regard au lieu de l'agiter, et anéantit toute possibilité expressionniste du geste pictural au profit d'une application méticuleuse.

La seconde version de *l'Autoportrait à la Mansoura* [90009], qui est en réalité une troisième version du sujet puisque celui-ci figure aussi dans un tableau de 1989 [89002], témoigne du changement ainsi opéré. L'espace atmosphérique ou expressionniste y fait place à une surface quasi monochrome, qui doit sa vibration à des superpositions de couleurs (parfois visiblement diluées à la térébenthine) plutôt qu'à des juxtapositions laissant apparent le geste de la création. Tout élément de perspective spatiale en est évacué, ce qui suscite une égale répartition de l'attention des spectateurs sur tous les points du tableau. La méthode de réalisation des tableaux suivie à partir de cette époque par Djamel Tatah concourt au même effet : à partir d'une image photographique, l'artiste fait un dessin au trait qui est reporté sur la toile, puis il peint les parties découvertes de la figure – visage toujours, mains parfois –, puis le reste de la surface, faisant ensuite de multiples allers-retours entre ces parties, jusqu'à trouver un équilibre satisfaisant, de telle sorte que l'une ne l'emporte pas sur l'autre, qu'elles soient réciproquement liées quoique autonomes. Le choix des couleurs ne dépend plus d'un référent extérieur, ni de la psychologie qu'il s'agirait de représenter ni des restes d'une intention mimétique, mais de cette interaction interne à l'œuvre, dans la logique de l'abstraction en peinture. Dans *l'Autoportrait à la Mansoura* de 1990, le bleu central est ainsi une surface qui vaut pour elle-même, qui a le même caractère de plein que la figure de gauche (alors qu'elle traduisait auparavant l'absence d'objet dans l'atmosphère), et qui vient d'ailleurs jouer avec cet

emblème du modernisme qu'est la triade des couleurs primaires puisqu'elle est bordée d'une zone rouge et d'une zone jaune, complétées par le blanc du visage et des mains et par le noir des vêtements et des cheveux.

1990-1994

Le même caractère abstrait du chromatisme prévaut dans le premier tableau véritablement monumental de Djamel Tatah, *l'Autoportrait à la stèle* de 1990 [Musées de Montbéliard, 90002]). L'année précédente, une première tentative de polyptyques avec des figures en pied avait eu lieu dans un tableau [89006] présentant quatre poses d'un même modèle, mais sur des panneaux séparés, ne constituant donc pas un espace unifié mais évoquant plutôt l'équivalent pictural d'un découpage filmique ou d'une chronophotographie. Cette fois-ci le triptyque est assemblé et présente donc une grande surface orange ponctuée par deux figures sur les deux bords, et par l'emboîtement d'un rectangle rouge dans un encadrement bleu dans la partie centrale. L'échelle 1:1 de la représentation (ou à peine supérieure, pour quelques tableaux du début des années 2000) est renforcée par la hauteur d'accrochage déterminée par le fait que, puisque les pieds des figures sont absents, la hauteur des figures est la même que si celles-ci étaient des personnes vivantes (le fait de montrer les pieds renvoie immédiatement à une représentation en perspective, comme permet de le voir un tableau de 1989 [89001] représentant une jeune fille assise sur une chaise, un pied au sol et l'autre dans l'air). Les deux figures y sont en outre placées en position de parfaite frontalité. Identiques, différenciées seulement par les variations inhérentes à la peinture faite à la main sans intention de respecter une norme extérieure, leur répétition en mine le mimétisme : elles ne suggèrent aucun développement et répètent avec insistance une expérience essentielle du face-à-face. En tension avec le développement latéral de l'étendue de couleur, dans un format très horizontalisé de deux mètres par sept, elles invitent les spectateurs à se situer par rapport à elles, les incitent à arpenter l'espace créé devant la surface, comme une sorte de seuil. Le tableau habite l'espace où il est placé d'une manière similaire à celle des corps des spectateurs, il *co-habite* avec ceux-ci au moment où ils font l'expérience de l'œuvre.

L'artiste explicite exceptionnellement ici l'expérience esthétique que la suite de son travail ne va pas cesser de creuser, en plaçant au centre de la composition une devise qu'il a déjà utilisée dans l'un de ses premiers tableaux, en faisant l'exact équivalent de sa propre personne aux traits encore particulièrement juvéniles (dans *l'Autoportrait à la stèle* de 1986 [86006]), mais qu'il ne répètera plus parce que c'est désormais la peinture, en soi, qui l'incarnera. Le grand rectangle rouge porte en effet une inscription reprise du monument érigé en 1961 en mémoire d'Albert Camus sur le site antique de Tipaza et que l'Algérie indépendante a conservé, une citation des *Noces à Tipasa* de l'écrivain : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. » Programme de vie s'il en est, mais aussi véritable programme de peinture.

Si potentiel d'amour il y a, celui-ci n'est plus désormais représenté comme une histoire qui se situerait dans l'espace du tableau, un espace entièrement séparé de celui des personnes vivantes qui lui font éventuellement face. Les figures seront désormais présentées dans un état de complet isolement, y compris lorsqu'elles sont multipliées. Deux grands tableaux de 1991 [91004 et 91011] manifestent exemplairement cette dimension : dans le premier, la pose hiératique d'une figure féminine donne à voir frontalement son visage, tandis que, dans le

second, la figure masculine le dérobe en partie à notre regard ; mais aucune des deux ne propose une scène. Les figures sont désormais dépourvues de toute expressivité et de toute intention psychologique, de tout accessoire aussi : elles sont de pures présences, affrontées à une surface dont les inflexions dans la monochromie assurent qu'elle n'est pas une surface fermée mais un espace vivant, quoique sans profondeur spatiale (plutôt un espace en vibration). Elles sont pour ainsi dire suspendues dans la peinture, appuyées sur la structure des pans colorés, que celle-ci consiste seulement dans les bords rectangulaires de la composition ou qu'elle soit redoublée à l'intérieur du cadre, comme dans un tableau de 1992 [92004] où la stabilité d'une jeune fille en buste est assurée par deux bandes verticales de dimensions inégales, dont la frontière se trouve sur la même ligne que sa colonne vertébrale.

Pour aboutir à cet effet de présence muette, qui prend distance d'avec les situations d'origine des images, Djamel Tatah se sert de modèles qu'il trouve parmi ses proches (ou plutôt des photographies qu'il en prend, généralement avec déjà l'idée d'une première utilisation picturale, qui peut rester comme un élément transformable pour une autre composition). Cette démarche paradoxale de distance grâce à la proximité trouve sa raison d'être dans le fait qu'il a besoin d'avoir suffisamment fréquenté ses modèles pour n'être plus retenu par leurs particularités psychologiques, pour en faire les matériaux libres de sa peinture, au même titre que les pans de couleur qui les entourent, assemblages de lignes qui permettent toujours de reconnaître un visage et un corps et ne s'éloignent jamais de la vraisemblance tout en ne se préoccupant plus de la ressemblance : elles sont devenues des images (photographiques dans un premier temps, puis numériques) qui vont servir à créer d'autres images (peintes). Celles-ci peuvent ainsi être modifiées selon les nécessités du tableau, faire l'objet aussi de réemplois ou de variations, éventuellement en combinaison avec d'autres. Cela sera plus encore le cas à partir du moment où l'artiste, au tournant des années 1990-2000, aura recours à la numérisation de ses images au trait pour créer dans son ordinateur une banque de données manipulable et réutilisable à loisir. Mais, au début des années 1990, il passe simplement par la duplication, avec ou sans variations explicites. Ainsi reprend-t-il dans un tableau de 1994 [94002], la situation du tableau masculin que je viens d'évoquer [91011], mais en féminisant la figure et en la doublant d'une manière qui peut paraître littéraliste dans un premier temps, puisque la composition représente à l'évidence une situation de reflet dans un miroir qu'il avait déjà traitée de façon pleinement réaliste dans un tableau horizontal de 1992 [92005]. Sauf que, avec sa position frontale, ce « reflet » ne saurait être entièrement celui de la figure qui se trouve sur la droite, dont le corps est orienté de façon toute différente : il s'agit de deux figures, avec identités et différences. Si la situation apparaît comme plausible, elle ne saurait en fait exister autrement que comme une situation propre à ce tableau, les deux figures n'entretenant pas de relations entre elles, notamment parce que leurs regards divergent.

En réalité, il ne s'agit plus désormais pour Djamel Tatah que de peindre des regards génériques, qui ne regardent plus quelque chose, qui ne s'adressent à aucun objet ni à aucune personne en particulier, pas même dans le tableau, mais sont simplement orientés dans une direction, sans visée ni point d'arrivée. La reprise de la même situation dans un tableau de 2002 [02009] portera cette conception à un plus haut degré d'abstraction encore, mais, pour l'heure, c'est sans doute dans les petits tableaux où une seule tête se détache sur un fond, de face, de profil et surtout de trois-quarts (comme dans *Sans titre*, 1992 [92015]) qu'elle est la plus évidente. C'est désormais le tableau tout entier qui s'adresse au monde, et à *n'importe quel* spectateur se trouvant en face de lui. Le caractère générique des regards, comme celui des expressions du

visage ou du corps, rend le tableau disponible pour les interprétations de ce spectateur ; il les encourage même par le dispositif d'échange qu'il crée, mais sans rien lui imposer d'autre qu'un support, de telle sorte que, si un contenu psychologique s'y lit, il provient avant tout du regardeur et non pas de ce qui est regardé. D'autres que moi apporteraient sans doute à la vision de ces tableaux une implication psychologique que je n'y vois pas, la possibilité de récits que je ne construis pas, mais il me semble que compte avant tout la construction d'une situation de peinture, qui s'impose globalement sans obliger à des considérations de ce type, qui laisse entièrement libre chaque spectateur d'y apporter son propre point de vue, de se situer en face du tableau en y réagissant avec ses propres réactions, ses propres désirs, ses propres préoccupations.

Dans tous les tableaux de la première moitié des années 1990, les figures ne sont jamais actives (à moins de penser que croiser ses bras soit une activité) ; elles ne font rien d'autre qu'exister dans la peinture. La tentation du contraire existe cependant, dès lors qu'il s'agit explicitement de montrer l'amour que désignait la citation de Camus, comme en témoigne, à titre d'exception confirmant la règle, la reprise de la situation du couple s'embrassant, déjà traitée en 1987, dans deux tableaux de 1991 [91013] et 1992 [92003]. Lorsque Djamel Tatah peindra à nouveau un couple, dans un tableau de 1998 [98003], l'un des très rares tableaux dans son œuvre postérieur où des corps se touchent explicitement et en connaissance l'un de l'autre, les regards de chacun ne se croisent pas, ni ne sont orientés dans le même sens.

Cette passivité des figures les rapproche de la mort ou du sommeil les yeux ouverts, qui peut ainsi devenir un sujet explicite, comme le montrent quelques tableaux où la figure est représentée en position horizontale, en particulier *Sans titre* de 1992 (FRAC Île-de-France / Le Plateau [92009]). Celui-ci est emblématique de la façon dont la passivité des figures va de pair avec l'opération de distanciation opérée par l'artiste puisqu'il est aussi la citation reconstruite (à partir d'une photographie pour laquelle un de ses proches a posé) du *Torero mort* (1862-1864, National Gallery de Washington) d'Édouard Manet, premier peintre moderniste de l'histoire précisément parce qu'il combine passivité et distanciation, notamment à travers la reprise d'images préexistantes (le *Torero mort* reprend ainsi le *Soldat mort*, anonyme italien du XVIIIe siècle longtemps attribué à Velázquez et aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres). Si Djamel Tatah a commencé par construire pour lui-même et à sa façon la surface matérielle sur laquelle travailler, il reconstruit désormais suivant ses besoins ou ses désirs les moments de la tradition, dont il hérite moins qu'il ne la fabrique et l'assemble de façon idiosyncrasique, sans la rejeter parce que ses origines le rendraient étranger à elle, mais en l'hybridant, en passant sans cesse du personnel à l'universel, ou plutôt du particulier au générique, suivant une logique qui a été bien décrite, à propos de certains écrivains, par Edward Saïd : « travailler à récupérer des formes déjà établies, ou du moins influencées ou infiltrées, par la culture de l'empire. »³

Pour la même raison sans doute, il systématise alors de plus en plus l'apparence vestimentaire de ses figures, à partir du choix opéré très tôt de privilégier des vêtements sombres et unis, couvrant tout le corps, dont la chevelure et les yeux sont également uniformément sombres. Ces caractères génériques, sans exception aucune à partir de la fin de 1996, indiquent la contemporanéité des figures mais empêchent que l'on puisse les localiser géographiquement, puisqu'ils ne retiennent aucune des particularités de détails des variations locales que suscitent l'appartenance ethnique, le folklore, les prescriptions religieuses ou la mode. Tout au plus peut-

on dire que la tonalité générale en est méditerranéenne, ce qui correspond évidemment au socle culturel de l'artiste, entre France et Algérie, mais sans crispation. Progressivement, à partir de 1992, et absolument après le début de 1996, tout autre partie de chair que les visages et les mains disparaît également, parce que la potentielle érotisation des corps ramènerait un type de proximité dont l'artiste ne veut pas, comme le montre *a contrario* un tableau de 1992 [92010], où le modèle présente des épaules dénudées et ornées de fines bretelles ouvrant sur un large décolleté (même si l'érotisation, accrue peut-être par la reprise d'une pose typique des portraits féminins de la Renaissance vénitienne, de figure appuyée sur le bord inférieur du tableau comme à un rebord de fenêtre, y est combattue par la frontalité du visage).

Les figures de Djamel Tatah, en interaction avec des pans de couleur abstraits (au sens où ils sont sans référent dans le monde extérieur), sont ainsi en tension entre une forme d'universalité de l'humain et une individualité reconnaissable (les familiers de l'artiste peuvent le plus souvent nommer les modèles dont l'image a été utilisée). Ou plutôt elles montrent des *singularités quelconques* (pour reprendre une expression particulièrement opératoire à Giorgio Agamben, qui en fait le fondement d'une « communauté sans pré-supposé et sans objet », plus sûr moyen selon lui d'édifier une nouvelle société⁴), auxquelles les spectateurs, quels qu'ils soient, ne peuvent pas complètement s'identifier mais qu'ils ne peuvent pas non plus rejeter comme leur étant complètement étrangères.

Cette opération n'est pas pour autant le résultat d'un inintérêt de la part de l'artiste pour le monde tel qu'il est et qu'il va – loin de là. La distance et la présentation de singularités quelconques sont une méthode proprement politique de rapport au monde : il s'agit de se retirer du monde, de partir du local pour le rendre générique, pour que ce soit ensuite aux récepteurs de chaque tableau de construire leur propre position. Djamel Tatah en a très tôt trouvé le modèle, d'une manière plus sensible qu'analytique, dans un album de Marvin Gaye, *What's Going On* (1971), dont il sentait que la sensualité de la soul était une manière de faire danser tout en évoquant les difficultés de la vie contemporaine, pour mieux faire sentir celles-ci en fait. La chanson titre traite en effet des violences subies par les Afro-américains, aux États-Unis et au Vietnam, sans pour autant se présenter musicalement comme une *protest song*, et sans jamais citer d'événement particulier, de telle sorte que son adresse reste d'actualité bien au-delà du moment et des circonstances locales qui l'ont vue naître. Le monde n'est pas ignoré par Djamel Tatah ; il est affronté. Il n'est certainement pas présenté comme satisfaisant, puisqu'on pourrait alors se contenter de le reproduire, mais il n'est pas non plus clos sur des particularités événementielles qu'il s'agirait de dénoncer, au risque de faire de la peinture une illustration ou un outil de propagande. Un tableau, pour Djamel Tatah, est un modèle de monde ou plutôt de relation au monde, fondé toujours chez lui sur le principe de résistance.

1994-1996

En donnant le titre *Les Femmes d'Alger* à deux tableaux, l'un de 1994 et l'autre de 1996, qui ne présentent par ailleurs pas de divergence essentielle avec le vocabulaire plastique de son œuvre jusque-là et ne partent d'aucune image spécifiquement algérienne, il manifeste que sa peinture est bien une peinture engagée, qu'il est un peintre engagé, mais à la façon de Gaye. Le premier [94009] présente deux figures féminines debout dans une pose frontale, sur un fond violet. Il se distingue cependant des œuvres qui lui sont contemporaines par deux caractéristiques propres : la similitude des deux figures (dans leurs traits, dans leur

habillement) est doublée de variations iconographiques de détails (chevelure, coupe de la robe) et, pour la première fois depuis plusieurs années et pour la dernière fois avant très longtemps, les deux figures se touchent, elles le font même activement puisqu'elles se prennent la main. D'une situation qui a pu être une situation d'atelier – deux modèles se tiennent la main pour affronter le regard de l'artiste – celui-ci fait une réponse aux événements tragiques qui se déroulent en Algérie depuis 1991, mais, de même qu'il ne reprend à Eugène Delacroix que la partie générique de son titre – puisque le titre du tableau de 1834 (Musée du Louvre, Paris) était *Femmes d'Alger dans leur appartement* – tout en le rendant plus affirmatif par l'ajout de l'article défini, de même il ne donne aucune description des événements ni n'y fait une référence iconographique directe, pour s'arrêter sur la résistance en soi qu'incarnent ces deux figures. Le deuxième tableau [Les Abattoirs, Toulouse, 96005] signale un approfondissement du sujet. La mise en relation de la composition et du titre ne peut plus, en aucun cas, être arrivée après coup : elle relève d'une décision. La résistance semi-active se mue en résistance passive, puisque les femmes sont seulement debout, les mains le long du corps en position frontale. Une résistance massive également, puisque vingt figures sont représentées : une résistance par la multiplication des présences opposant un mur de dignité à ceux qui les regardent. La forme du polyptyque, avec trois groupes, le groupe central plus nombreux que les deux latéraux et donc plus haut dans la composition, affiche l'ambition monumentale du projet. Pour toutes les femmes, le modèle de départ est évidemment le même : il ne s'agit plus de se confronter à des histoires différentes et secondaires mais d'affirmer une présence première, singulière et quelconque à la fois. La diversité existe pourtant qui ne rend pas chacune des figures substituables aux autres, mais il s'agit d'une diversité picturale et non plus iconographique (parce que le modèle n'est plus extérieur au tableau mais interne à celui-ci) à la fois dans les traits des visages et dans les couleurs des vêtements, qui intègrent dans le noir des rouges, des verts, des jaunes, des bleus, en tension avec l'orange qui couvre unitairement la partie supérieure de la composition.

Au moment où, avec cette deuxième version des *Femmes d'Alger*, Djamel Tatah a poussé à l'extrême la stabilité et l'isolement de ses figures, il introduit dans ses tableaux la représentation du mouvement, comme si celle-ci était désormais rendue possible parce que l'ensemble des moyens picturaux a été suffisamment élaboré pour éviter que l'unité du tableau soit défaite. En réalité, cette introduction a déjà eu lieu antérieurement, signe qu'elle était une possibilité envisagée d'un rapport plus complexe au monde, mais elle était restée sporadique, limitée à deux tableaux, l'un de 1993 [Musée d'art contemporain de Marseille, 93004], l'autre de 1995 [95001], les deux fois pour une figure placée sur l'un des bords d'une composition avec plusieurs figures statiques, qui viennent en quelque sorte en neutraliser le potentiel de creusement de l'espace et d'esquisse d'une situation narrative. Une fois assurés les moyens de l'unité du tableau, de l'affirmation du tableau comme un tout situé dans le monde, en face du monde, la représentation du mouvement peut s'affirmer pleinement : celui-ci n'est pas une démarche contingente mais une autre position essentielle de l'humain face au monde, non pas une action dirigée vers un objet ou une personne, mais une situation métaphysique, présentée en soi.

Dès 1996, se multiplient les tableaux présentant une figure isolée en marche, puis des figures du même type au sein de groupes, comme en témoigne l'année suivante l'une des œuvres les plus abouties de l'artiste sur ce thème [Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris, 97008]. D'une manière significative, le mouvement de déplacement latéral de la figure de droite

y coexiste avec les mouvements frontaux de quatre figures sur le panneau de gauche, dont l'une s'effondre. Les trois positions fondamentales de l'humain dans le monde y sont donc présentes : la stase, la marche et la chute. Des positions que l'on peut observer chaque jour dans la vie mais auxquelles chacune des figures ne semble pas réagir, qui sont essentialisées puisqu'elles se situent dans un environnement abstrait, de pans colorés synthétiques et non pas détaillés.

1997-2000

Le signe que le travail de Djamel Tatah a alors franchi un palier se trouve également dans le fait que l'artiste abandonne à partir de 1997 la méthode de fabrication idiosyncrasique de la surface par assemblage de morceaux de bois, pour recourir désormais à une toile tendue sur un châssis traditionnel, comme il venait de le faire, exceptionnellement, pour la deuxième version des *Femmes d'Alger*. Désormais, les possibilités de varier les situations apparaissent presque illimitées : figures en mouvement, figures tombées, figures statiques de face, de profil ou de trois-quarts. Cette liberté gagnée le conduit à reprendre des compositions anciennes dont le sens s'est approfondi. C'est ainsi que la figure recroquevillée d'un tableau de 1992 [92001], sur un fond jaune, fait retour sur un fond rouge et avec une orientation et des proportions légèrement différentes dans un tableau de 1998 [98001] ; ou que la figure allongée contre le bord inférieur de la composition d'un tableau de 1993 [93003], encore très descriptive et naturaliste, revient dans un tableau de 1999 [99038] où les couleurs des vêtements et de la base sur laquelle le corps est posé deviennent des surfaces actives. La suite de l'œuvre montrera que cette circulation des images, appuyée sur la picturalisation de chacun des éléments qui les éloigne de la logique mimétique et dont on pourrait suivre pas à pas les évolutions, par exemple celle de la couleur des lèvres sur les visages, deviendra un principe fondamental, qui permet d'approfondir des situations déjà expérimentées et d'enrichir progressivement le vocabulaire disponible.

Chaque tableau devient ainsi la présentation d'une ou plusieurs situations fondamentales de l'humanité dans le monde – hormis celle d'une harmonie par fusion dont la peinture classique admirée par l'artiste présentait cependant la possibilité mais qui semble impossible aujourd'hui, hormis comme réconciliation artificielle. Les figures s'y touchent éventuellement mais ne s'y confondent pas, dans une mise à distance réciproque qui ne semble pas toujours souhaitée comme gage de liberté mais plus simplement constatée comme une vérité à la fois sociale et métaphysique. Elles occupent une place définie, où elles se tiennent, de manière décidée le plus souvent, tant bien que mal parfois, comme dans tous ces tableaux qui, à l'instar de *Sans titre*, 2002 [02002], saisissent des figures en déséquilibre. Elles parcourent éventuellement une portion de l'espace, dont la structuration chromatique fait aussi un espace avec des limites, des frontières, tantôt respectées, tantôt franchies car c'est ainsi que fonctionne la liberté – jusqu'à l'extrême opposition d'une surface habitée par une figure et d'une surface habitée par la seule capacité de la couleur à créer un espace vibrant, comme dans un tableau de 1998 [98004] où un immense pan de rouge s'abute à un plan de bleu dans lequel avance une figure féminine. Elles posent elles-mêmes ces limites spatiales, qui semblent parfois émaner des corps plutôt qu'elles ne s'imposent à ceux-ci, comme dans les tableaux faits à nouveau de la juxtaposition espacée de plusieurs panneaux isolés portant chacun une figure, tel un polyptyque séparé de 2001 [01022-01025] où la même figure féminine se présente, chaque fois dans une attitude différente, sur des fonds orange, bleu, rouge et vert. Les limites

peuvent aussi être le résultat d'un engendrement réciproque, établissant la continuité d'un corps et de la limite entre deux pans de couleurs, comme dans un tableau de 2002 [02009], où les teintes sombres de la figure partagent équitablement une surface en deux, bleu à gauche, rouge à droite. Dans les tableaux de Djamel Tatah, surtout depuis 1997, l'humain est ce qui tient sa place dans un espace plus ou moins différencié, ce qui crée son lieu propre : c'est ce fait qui lui confère sa dignité essentielle, jusque dans la passivité et la fragilité la plus extrême d'un buste tronqué, posé, yeux clos, sur le bas d'un petit panneau vertical [99001].

D'une certaine façon, cette figure posée au sol est la version apaisée d'une horizontalité plus fondamentale et plus négative qui est celle de la mort, sans plus d'ambiguïté possible ou presque (car il y a toujours quelque chose de théâtral dans ces tableaux) avec le sommeil. Deux grands polyptyques peints en 1999 et en 2000 présentent des compositions qui mettent en présence des figures verticales, explicitement vivantes et féminines, et des figures horizontales, explicitement mortes et masculines. Dans le premier [99039], la répétition est un principe général : sur un fond (vert) uni et peint d'un seul tenant malgré le passage d'un panneau à l'autre, trois figures à la même identité mais dans des poses légèrement différentes se tiennent, en équilibre instable à ce qu'il semble, sur une multitude de corps allongés dont on ne voit pas les visages mais seulement les oreilles et les tempes gauches, ainsi que, parfois, les mains : masse de corps presque indistincts du même ton terre de sienne sombre, seulement séparés par un trait laissé en réserve, terre de sienne plus liquide et plus clair. La répétition de la figure debout fait songer à une séquence cinématographique présentée en trois photogrammes : mais il n'y a en réalité pas d'évolution d'une partie du triptyque à l'autre, juste une variation qui souligne le caractère équivalent des deux populations représentées, les vivants et les morts. Dans le second tableau sur le même thème [00005], la composition du premier sert de point de départ : le troisième panneau en partant de la droite de l'heptptyque est presque identique au panneau central du triptyque, deux autres panneaux avec un fond vert apparaissent de part et d'autre comme la reprise des deux panneaux latéraux du triptyque, vidés des figures verticales. Mais, d'une part une portion plus importante du visage est visible, de telle sorte qu'apparaissent des yeux gauches profondément fermés et donc presque réduits à des traits ; d'autre part trois autres panneaux sont insérés, sur fond rouge, qui portent une figure frontale en train d'avancer, une figure isolée mais allongée au sol comme les autres et une figure debout de profil, les bras croisés (celle-ci n'occupe pas à elle seule un panneau, mais la partie droite d'un panneau, dont la partie gauche continue la frise de corps allongés sur un fond vert).

D'un tableau à l'autre, la situation s'est donc complexifiée et les rapports possibles à la mort collective modélisée par la peinture s'est diversifiée, de la résistance déterminée qui avance à celle qui observe sans détourner le regard, en passant par celle qui continue de se tenir debout au milieu. Les deux positions extrêmes sont d'ailleurs emblématiquement isolées de la masse des corps horizontaux, brutalement coupée à chaque fois par le bord vertical d'un changement de couleur. Une troisième œuvre vient en 2000 compléter ce cycle sur la mort : un ensemble de trois panneaux séparés sur fond bleu présentant chaque fois un enroulement similaire de corps les uns sur les autres [00012-00014]. Les deux autres polyptyques fuyaient déjà la question du réalisme et du mimétisme. S'ils résultaient en partie de l'effroi de l'artiste devant les massacres et les charniers contemporains, ceux de l'ex-Yougoslavie en particulier, ils n'en étaient en aucune façon le témoignage ou la dénonciation ciblée, plutôt une sorte de version générique et théâtralisée, aussi proche de la chorégraphie que d'images trouvées (c'est d'ailleurs à cette époque que se confirme le goût de l'artiste pour la danse contemporaine,

découverte dès les années 1980). Le troisième fait un pas de plus, sans aucun équivalent dans le reste de l'œuvre de Djamel Tatah, dans le sens d'un complet irréalisme, proche d'un véritable symbolisme.

2000-2005

Face au sentiment de dérégulation tragique dont traitent ces tableaux, la nécessité renouvelée d'affirmer la possibilité de la résistance conduit l'artiste, dans les premières années du nouveau siècle, à réintroduire dans sa peinture, au moins dans certains cas et toujours paradoxalement, deux modalités de la figuration qu'il avait bannies depuis des années : la perspective et la narration. En 2000 et 2001, deux variations sur un sujet constitué par un homme debout, stable, se tenant non pas sur mais au milieu des corps emmêlés [00015 et 01010], présentent une figure en raccourci perspectif, dont la relation spatiale aux cadavres, vus pour leur part d'un point de vue frontal, ne va pas de soi : s'il y a retour de la perspective, celle-ci n'est donc finalement pas une perspective cohérente, réaliste, mais bien une *re-composition*, effectuée dans un but précis, comme en témoigne également, sur un sujet différent, d'apparence moins tragique, un tableau de 2001 [01026] qui juxtapose sur un fond bipartite concentrique une figure masculine coupée par le bord inférieur et une figure féminine en train d'avancer, dont on voit exceptionnellement les pieds – signe de son emplacement en retrait, sauf qu'elle ne subit aucune diminution d'échelle par rapport à l'autre. Il en va de même pour la narration, qui fait explicitement retour dans un autre tableau de 2001 [FRAC Franche-Comté, 01006], dont la composition est inspirée de la *Visitation* de Jacopo Pontormo (1528-1530, Église San Michele, Carmignano) et présente deux femmes s'avançant frontalement et croisant sans lien apparent deux femmes de profil qui tendent les bras l'une vers l'autre : s'il y a aussi retour de la narration, celle-ci n'est pas plus réaliste que la perspective, puisque ces quatre femmes se présentent explicitement comme une variation de la même figure, de telle sorte qu'il est difficile d'y voir la reproduction d'une scène naturaliste et encore moins la reprise d'une symbolique traditionnelle.

Le constat porté sur le monde par Djamel Tatah au début du XXI^e siècle le conduit surtout à créer une troisième version des *Femmes d'Alger*, cette fois-ci dépourvue de titre explicite mais avec une iconographie nettement dérivée de la deuxième version [03012]. Il n'y a plus qu'une seule rangée de figures, en trois groupes de six femmes, comme une frise archaïque et fondamentale, interrompue par deux bandes bleues dont les bords ne correspondent pas à chacun des trois panneaux, de telle sorte que le groupe central se trouve fermement encadré par ce bleu, complémentaire de l'orange vif qui parcourt le reste de la composition. Les couleurs ici sont particulièrement lumineuses et éclatantes, comme elles le sont de plus en plus à cette époque dans la peinture de Djamel Tatah – et cela vaut aussi pour certaines jupes et pour les lignes en réserve qui distinguent les figures, même si, dans ce cas, le caractère éclatant est aussi le résultat de la dilution à la térébenthine de la couche picturale, qui contraste avec la densité profonde et épaisse des parties sans figures. La résistance est celle de chacune de ces femmes, dont les visages sont plus différenciés qu'auparavant, mais elle est aussi celle de cette structure solide que forme la scansion verticale des corps et des rectangles bleus, opposée à la trame horizontale des visages aux traits dix-huit fois répétés et des quinze mains formant une ligne. Le fait que le titre ne renvoie plus à un contexte particulier indique plus encore qu'avant la volonté de l'artiste de manifester une position générique face à des situations qui n'ont pas

cours dans un seul pays et dans un seul moment mais sont, elles, bien universelles : la réponse se doit alors d'être elle-aussi universelle.

2005-2012

Comme pour souligner cette universalité, Djamel Tatah va d'ailleurs peindre dans les années suivantes deux œuvres qui complètent en quelque sorte la représentation féminine qui l'a occupé jusqu'alors dans les tableaux sur ce thème – deux œuvres qui n'ont jamais été rapprochées des *Femmes d'Alger* mais qui sont en fait le prolongement de cet ensemble, qui forme comme une épine dorsale de tout l'œuvre peint de l'artiste. En 2005, c'est une version avec des enfants [05010], un grand diptyque qui présente une frise ininterrompue de jeunes garçons assis, comme si le bord inférieur de la composition était un seuil, sur trois rangées sans aucune profondeur, de telle sorte que, si leurs jambes esquissent une perspective, celle-ci est immédiatement défaite par l'absence d'épaisseur des corps. Les spectateurs qui se tiennent devant ce tableau sont alors face à l'expansion dense d'un bleu uni très vif, les figures étant placées sous la ligne de leurs regards, comme une présence qui s'adresse d'abord à leurs corps, sur laquelle ceux-ci viennent buter tandis que le regard se heurte pour sa part à la couleur pure. La même année, ce sont aussi vingt et un panneaux séparés aux fonds bleus, rouges et jaunes, qui composent une gigantesque frise de jeunes hommes têtes baissées, les mains dans les poches, tous similaires et tous différents [05008]. C'est une population désoccupée mais résolue qui est ainsi donnée à voir : l'artiste en parle comme de hittistes, ces jeunes hommes des banlieues françaises ou algériennes et plus largement, au-delà du vocable, de toutes les sociétés, qui passent leurs journées appuyés sur des murs, comme des présences muettes dont les institutions, quelles qu'elles soient, ne savent que faire mais qui trouvent ainsi les moyens de leur visibilité dérangeante. La force du thème conduira d'ailleurs Djamel Tatah à y revenir à plusieurs reprises, notamment en 2008 pour une nouvelle série de panneaux isolés, qui n'ont pas vocation à être systématiquement présentés en groupe compact, cette fois-ci sur des fonds noirs (Fonds national d'art contemporain et diverses collections [08021-0832]).

On aurait pu croire que, parvenu à ce stade de sa carrière, Djamel Tatah se serait contenté de peindre des variations sur les différents sujets expérimentés antérieurement, d'autant plus que le lui permettrait le recours à une banque d'images accumulées peu à peu, stockées dans son ordinateur, manipulables et combinables digitalement à l'infini, fournissant des dessins au trait qu'il peut projeter et tracer sur ses toiles. Il n'en est rien.

La volonté d'approfondir certains thèmes le conduit certes à peindre des variations sur des compositions existantes, selon deux modalités principales. La première consiste en une citation exacte de la composition, avec une transformation uniquement en terme de couleur et d'exécution, comme lorsqu'il reprend en 2008 [08004], l'image exacte d'un homme aux cheveux longs marchant d'un pas décidé dans la diagonale du tableau, qu'il avait traitée plus de dix ans auparavant, en 1997 [97017] – il en change alors seulement la couleur du fond tandis que les changements de sa manière de peindre donnent par exemple aux plis du vêtement un rôle qu'ils n'avaient pas dans la première version. La seconde modalité consiste à modifier également des parties de la composition, sans en affecter l'allure générale, comme lorsqu'il reprend la figure assise sur un bord de la composition, apparue avec un tableau de 1999 [99011], pour créer sa propre version, en 2007 [07002] puis 2011 [11010], de la figure du penseur ou de la mélancolie – l'iconographie est trop essentialisée pour qu'on fasse le partage

entre ces deux thèmes respectivement emblématisés par Auguste Rodin ou Jeff Wall et par Albrecht Dürer – assis le menton dans sa main, tandis que les plis d'un long manteau le relient physiquement au sol et assurent que cette autre figure possible de la résistance ne soit pas réduite au pur intellect ; qu'elle crée elle aussi un lieu pleinement physique. Ou encore, sans autant de références à une iconographie éprouvée, comme cette figure qui avance tête baissée dans un tableau de 2008 [08002], avec une détermination qui n'est pas obstination butée et négation d'autrui mais présence au monde concentrée, d'un genre qui n'avait jusqu'alors pas été traité par l'artiste quoique reprenant, hormis la tête, une composition apparue dans un tableau de 1997 [97016].

Djamel Tatah pratique également des combinaisons de compositions antérieures, comme lorsque, dans un tableau de 2008 [08001], il combine quatre figures qui étaient apparues séparément dans des tableaux antérieurs, parfois très anciens, et les fait coexister dans une seule composition sans chercher à les réunir par une cohérence autre que picturale, ou que, dans un tableau de 2012 [12004], une frise de jeunes garçons les mains dans les poches surplombe une ligne de corps allongés dont on ne distingue ni les visages ni les mains. De nombreux tableaux de petites dimensions apparaissent aussi comme des suites de variations, comme les éléments, séparables éventuellement, d'une séquence de chronophotographie ou de points de vue multiples sur une même situation, telle une série de quatre tableaux de 2009 [09011-09014] qui présentent un buste masculin semblable, yeux clos, sur un sol ou un plateau.

Mais Djamel Tatah invente aussi des figures nouvelles. L'une des plus saisissantes est sans contexte sa version de la Pietà en 2010 [10001], où la figure féminine et la figure masculine ne semblent pas se distinguer par l'âge mais par la position dans l'espace, par la possibilité pour l'une de faire une action minimale (poser sa main sur un corps) et pour l'autre par la déposition sur un plateau sans caractère distinctif sinon sa noirceur (tandis que le corps allongé est comme éclairé par le bleu qui le surplombe), qui barre horizontalement la composition, de tout son long. Plus généralement, la maîtrise de ses moyens plastiques est devenue suffisamment grande pour que, sans rien céder aux principes de son sujet fondamental – le lieu stable que la présence humaine peut créer dans l'espace comme résistance à ce qui voudrait ou pourrait l'oppresser – Djamel Tatah puisse désormais se permettre toute liberté. Cette liberté s'observe en particulier dans la manipulation de l'espace. Un tableau de 2006 [06021] présente ainsi une figure allongée, récurrente dans l'œuvre, mais, outre qu'on n'en voit plus les traits parce qu'elle est de dos, elle n'est pas placée comme d'habitude en bas de la composition, abutée sur la ligne de sol, mais dans un rectangle sombre, suspendu pour sa part entre deux étendues de bleu. La manipulation peut être subtile au point de se faire à peine remarquer, tout en introduisant une sorte de torsion de la surface par la simple position du corps et son échelle par rapport au fond, comme dans un tableau de 2008 qui montre un buste de femme déjà vu dans de nombreux tableaux antérieurs, mais saisi ici d'un point de vue légèrement surélevé, qui en assure la présence physique et métaphysique maximale, comme projetée vers l'avant de la toile [08020]. Elle peut être au contraire très explicite, comme dans une série de tableaux peints à la fin de 2008 et au début de 2009 [08034 et 09001-09006], qui présentent des figures, entières ou partielles, en suspension sur une surface uniformément blanche, non pas tombantes et entraînées irrémédiablement par la gravité mais en lévitation, de telle sorte qu'il appartient aux seuls spectateurs, s'ils le souhaitent, de décider s'il s'agit d'envols ou de chutes, le réalisme mimétique étant ici de toutes façons mis à mal (un tableau de 2003 [03002] appartenant à une

série de compositions présentant des figures uniques en déséquilibre, présentait déjà une semblable ambiguïté).

À rebours de cet irréalisme, la liberté s'observe également dans l'introduction de détails iconographiques qui renvoient à des images observées dans des contextes particuliers sans pour autant leur faire perdre fondamentalement leur caractère d'adresse générique. Des éléments architecturaux peuvent ainsi apparaître, comme un escalier – quoique sans profondeur perspective – dans un tableau de 2007 [07004] ; à condition qu'ils jouent toujours le rôle d'accessoires nécessaires pour une certaine situation physique des figures qui en font usage. Des détails vestimentaires font également leur apparition dans quelques tableaux, en général sans répétition, peut-être parce que l'artiste est sensible au retour, dans l'actualité nationale et internationale, de questions douloureuses dont on pouvait penser au tournant des années 1980-1990 qu'elles trouveraient rapidement une solution positive, en particulier de celles qui sont liées à la crispation identitaire et aux refus de l'altérité qui en sont le corollaire et qui ont trouvé dans quelques objets spécifiques leurs points de cristallisation. Deux tableaux de 2011 le manifestent emblématiquement, qui présentent, l'un un jeune homme avec une veste dont la capuche est rabattue sur le visage, figure de cette jeunesse dont le reste de la société a peur [11002], l'autre une femme, d'apparence âgée, en position de mendiante et portant un long foulard sur une robe ample qui a tout d'une djellaba [11003].

OUVERTURE

En vingt-cinq ans de pratique de la peinture, Djamel Tatah est resté fidèle à des principes formels posés très tôt et dépositaires d'une intention simple : mettre inlassablement au jour la façon dont l'humanité, incarnée dans des singularités quelconques, peut s'affirmer comme une présence dans le monde, quels que soient les particularités de celui-ci, en y créant des lieux singuliers, des lieux picturaux, des tableaux, qui puissent jouer le rôle de modèles (modèles en réduction, à l'essentiel, aussi bien que modèles à suivre) pour les spectateurs qui s'y confronteront. Son œuvre est resté ancré dans la certitude que cette intention est plus justement suivie lorsque, loin de se perdre dans la représentation mimétique des mille et une particularités du monde et de ses habitants, sans pour autant les ignorer, l'artiste maintient une position de retrait vis-à-vis de lui, qui fait des tableaux des occasions de pause, de concentration, nourris de l'observation des images qui sont constamment transmises des événements aussi bien par les autres arts (la photographie, le cinéma et la danse surtout) que par les supports de l'information et de la communication, mais pas submergés par celles-ci. Ce retrait est rendu nécessaire par la vision tragique du monde développée par l'artiste depuis longtemps, un tragique cependant riche de possibilités, notamment parce qu'il refuse l'enfermement nostalgique sur des identités préfabriquées, au profit de la présentation de réalités hybrides, mutantes.

Un tableau de 2010 pousse à sa limite extrême ce système [10006]. On y voit une figure humaine à peine reconnaissable, presque complètement absorbée par le plan de couleur sombre qui l'entoure. Une figure dont la source se trouve dans les images des migrants qui se sont noyés en essayant de passer d'un bord de la Méditerranée à l'autre ou plus généralement d'un continent à un autre – mais qui ne montre aucun des détails qui permettraient de la retourner à cette seule source. Une figure dont la singularité est devenue presque entièrement quelconque – mais à laquelle les spectateurs ne peuvent s'identifier qu'avec difficulté parce

qu'on n'en voit pas le visage ni aucun élément de chair. Une figure complètement passive, que le monde a, volontairement ou non, annihilée – mais dont la présentation dans un tableau la transforme en une présence paradoxalement active. Jusque dans ce cas limite où ce qui est représenté semble n'avoir pas de dignité propre (en tout cas pas d'un point de vue iconographique), l'incarnation par la peinture, faite de couleurs et de formes qui à certains endroits distinguent des figures, à d'autres se montrent comme surface « abstraite », incorporées dans l'unité d'un tableau, fait de chaque tableau de Djamel Tatah un lieu humain, un lieu de résistance, proposé aux spectateurs pour qu'ils puissent y faire halte, s'y confronter à l'essentiel, avant de retourner, changés un peu, dans la vie qu'ils construisent.

Rome – Boulbon, mai-juillet 2013

¹ Depuis 1997, j'ai beaucoup écrit sur l'œuvre de Djamel Tatah. Au moment de rédiger ce texte pour la première exposition rétrospective de l'artiste, j'ai pris le parti d'essayer de suivre la chronologie de son développement, afin de m'efforcer moi-même à une sorte de bilan sur l'ensemble de son œuvre, sans avoir recours, à deux exceptions près parce qu'elles ont un caractère emblématique, à une interprétation appuyée sur la mise en rapport avec des sources extérieures ou avec les déclarations du peintre, comme j'ai pu le faire habituellement. Ce parti n'invalide en aucune façon ce que j'ai écrit précédemment, mais il évite des allers-retours trop nombreux, la tentation aussi de l'autocitation et de l'autocommentaire. Ce texte a cependant été nourri de la fréquentation répétée de Djamel Tatah depuis plus de quinze ans, de ses amis et de ses proches ; de leurs réflexions à propos des tableaux, orales et écrites (je pense en particulier aux essais éclairants de Christophe Bident, Philippe Dagen, Guitemie Maldonado et Erik Verhagen). Il est dédié à une visiteuse de Chambord, un jour de septembre 2011.

² Les tableaux de Djamel Tatah sont presque tous intitulés *Sans titre*. Pour les différencier, j'utiliserai donc le numéro d'ordre qui leur est donné dans les archives de l'artiste. Sauf mention contraire, toutes les œuvres sont conservées dans des collections particulières.

³ Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard – Le Monde diplomatique, 2000 [1992], p. 301.

⁴ Voir Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil – « La librairie du XXe siècle », 1990, p. 67.