

# DJAMEL TATAH

## Éternelle ironie au tribunal

Catalogue d'exposition « Les Femmes d'Alger », Saint Gaudens, 1996.

**Christophe Bident**

à Z. R.

S'il en existait encore, cela pourrait être une histoire moderne, une histoire à la hauteur de la modernité. Une Caisse de Dépôts et Consignations d'un pays tiède commanderait un tableau à un jeune artiste d'origine immigrée, dont les parents, pour que l'histoire tourne à l'excès, seraient venus d'un pays longtemps colonisé par le premier, avant d'obtenir son indépendance dans une guerre encore pleine de la violence des souvenirs, des trahisons et des non-dits. Lequel pays serait, au moment de la commande, en train de vivre sa crise la plus massive, opposant des militaires reconvertis du communisme à des intégristes convertis au terrorisme, en des zones de non-droit s'organisant par plaques tectoniques sur tout le territoire. Le peintre choisirait bien sûr de représenter l'irreprésentable, les femmes dudit pays interdites de visage par les dits intégristes, de parole par les dits militaires, de tout intérêt par le pays dit tutélaire. Les mêmes femmes auraient été peintes, avec une aussi entière évidence, cent cinquante ans auparavant (soit en un temps de colonisation naissante), dans leur appartement et sous les signes du Livre, par un artiste romantique amoureux d'exotisme. Ce dernier serait par ailleurs l'auteur d'une allégorie féminine, la Liberté occidentale guidant un peuple sur les barricades de la Révolution et sur les billets de banque du pays tiède. Les institutions de ce pays donneraient un peu de ces billets de banque à l'artiste originaire du chaud pays, pour que celui-ci accepte d'exposer son tableau sur les femmes dans un lieu sacré du Midi (sanctifié par un autre Livre, autre et pourtant cousin du premier), avant de l'installer pour cinq ans dans la salle des pas perdus du tribunal de la ville. L'artiste aurait peint un tableau aux vastes dimensions, avec un grand nombre de femmes, dont le portrait en pied à dimension humaine figurerait tout le corps, à l'exception précise de leurs pieds, et qui domineraient de leurs regards les passants du tribunal aux pas perdus. On ne sait pas comment l'histoire finirait, car elle chercherait encore son écrivain ; peut-être n'aurait-elle pu s'écrire que si le romancier génial de cette époque disparue, condamné à mort par des intégristes frères de ceux dont nous avons parlé, avait été originaire des mêmes lieux ou avait traversé les mêmes pays que le jeune artiste-peintre.

On aura compris que tout ceci ne peut avoir lieu aujourd'hui, que c'est pourtant ce qui a lieu, dans le lieu d'une chapelle et d'un tribunal de Saint-Gaudens, dans l'esprit de Djamel Tatah, dans la communauté étoilée dont il a un instant regroupé les faisceaux singuliers, dans ce catalogue qui en serait comme la trace écrite et impossible, et qui tente aussi de le penser. Que l'on puisse encore créer un lieu vivant dans une société où le seul lieu tend à devenir le non-temps du spectacle, un corps rigide dans un espace où tout corps va se modulant par un zapping intégral et totalement machiné, que le tableau ait recours à des femmes au corps bandé pour appeler l'homme aux pas perdus à ouvrir en pleine salle

publique, et en cette salle invitant la société à encore se juger, l'espace intime, intimé, communautaire d'un atelier privé, d'une chapelle traversée, du gouffre anonyme auquel l'œuvre est condamnée, voilà la force de l'événement dont il faut prendre la mesure.

### **En un temps sans emploi**

Ce catalogue sans catalogue, cette revue sans revue, ce livre qui ne délivre de rien répond à une nécessité. La seule, peut-être, qui s'impose au tournant de nos tourments, à l'espace de plus en plus suffocant de nos incertitudes. L'innommable, l'impensable, l'impossible, l'inimaginable, on le sait, a eu lieu (on ne sait même que cela), a eu lieu jusqu'à sa répétitivité en d'autres lieux qui sont désormais toujours le même. Qu'on lui ait donné un nom comme Auschwitz contribuait à fasciner ; pire, que ce nom ait aujourd'hui la portée stylisée d'une antonomase, terrifie. Comment rendre le mal à sa nécessité, telle serait aujourd'hui la seule question éthique et impensée. L'intégrisme, petit fascisme, confirme nos interrogations orientées vers la pluralité et l'équilibrage des ruses. Non, l'Histoire n'a plus lieu de continuer, n'a plus le lieu pour continuer : Hegel nous a légué une pensée de la fin dont il a peut-être mal calculé l'année, mais qui en dit long sur les angoisses de notre temps.

Il ne fallait attendre ni la colonisation ni la décolonisation, ni le communisme ni la décommunisation, ni le fascisme ni sa spectacularisation pour comprendre que l'idée hégélienne de fin de l'Histoire n'en finirait pas de connaître, par le monde, agitations et soubresauts. Qu'une certaine foi marxiste ait longtemps pu occulter la nécessité de cette critique et permette aujourd'hui indirectement, par son déclin, l'odieuse et fallacieuse légitimation universelle d'un capitalisme militarisé n'est pas le moindre de ces errements, qui sont aussi ceux de l'Algérie. Dans son cheminement dialectique comme dans ses failles théoriques et son aporie objective, les lumières et les limites de la phénoménologie historique modélisent encore notre compréhension de l'Histoire. Quand avec le fascisme ou le terrorisme, ce que nous devrions nommer la ruse de la passion déjoue la ruse de la raison, le discours hégélien n'échappe pas à ce qui en fait son ultime contradiction.

La fin de l'Histoire ne saurait se limiter à l'abjection absolue incarnée par la pseudo-pensée contemporaine d'une éternité du libéralisme ; mais le concept répond à la double nécessité présente : *rien de nouveau ne s'est accompli en fin d'Histoire sans soumission de la passion à la raison* (que la raison étatique fasciste, ruse de la passion, ait pu se faire passer pour la raison témoigne même de l'imposture inhérente à toute notion de raison pure) ; *tout ce qui reste à accomplir dépend de la réponse esthétique (donc politique)* que nous saurons accorder à un régime rationnel dont nous avons toujours su que nous pourrions seulement nous en accommoder. C'est ce que Hegel avait entrevu quand il esquissait après le temps de l'Histoire l'ouverture d'un temps de *négativité sans emploi*, où seules les formes sacrales de la communication pouvaient avoir lieu, créer des lieux : l'art, l'érotisme, le sacrifice, l'ivresse, le jeu... C'est aussi ce que Hegel avait refusé d'entrevoir tout au long de la phénoménologie, dans ces passages en force du raisonnement dialectique qui laissent régulièrement des restes le long du cheminement historique : comme le plaisir, qui ne lui sert qu'à légitimer l'éthique, ou la femme, qu'il désigne comme "éternelle ironie de la communauté".

La femme est extérieure à la raison de l'ordre social et conserve en elle une dimension sacrée. C'est aussi cette divinité qui l'exclut du pouvoir humain. Mise au ban de la société, elle en est pourtant "éternelle ironie" car elle assure la descendance, la transe, le mystère sans lequel aucun ordre ni même aucune sagesse ne peuvent se perpétuer. Elle en est d'autant mieux l'ironie qu'elle en est aussi la menace. Son lien à la mort est d'autant plus terrifiant que son lien à la vie est marqué. Elle a aussi le pouvoir de décréter la mort, "la maladie de la mort". En cela, elle échappe à l'Histoire car elle est toujours-déjà en-

dehors ou au-delà de l'Histoire. Sa négativité est sans emploi car elle n'a aucun souci de la dialectiser (c'est aussi pourquoi Lacan disait qu'il n'y a pas de rapport sexuel). Elle est le lieu de l'art, du jeu, du sacrifice, de l'ivresse. Elle en est le lieu et le sujet. Son ironie la soumet quand elle la tempore pour manigancer les affaires souveraines ou présider à la gestion de l'oïkos. Son ironie juste et nécessaire est celle qui atteint la communauté, les communautés, celles qui se font et se défont, ordonnées à aucun Livre, ne se soumettant qu'à une voix, une musique, un cri, une absence.

### **Femmes d'Alger, 1834**

Comment Delacroix pouvait-il peindre les femmes d'Alger en 1834, dans un pays en voie de colonisation par sa propre langue et ses propres institutions, lui qui ne cessait d'errer entre les poses des odalisques, accompagnées de fétiches savamment disposés : coiffes, oiseaux, rubans (déjà) au cou d'Olympia, et les rapt des formes sexuelles effacées par un rythme de vigueur ? Lui qui balançait entre une *Femme caressant un perroquet* et un *Rapt de femmes turques* ? Et ces *Femmes d'Alger dans leur appartement*, lui étaient-elles trop ou trop peu désirables pour être enlevées, comme les Sabines orientales<sup>1</sup> ? C'est vers 1852 qu'il peindra ce groupe d'hommes voleurs et de femmes violées aux visages et aux contours effacés, faisant étrangement corps dans leur fuite, un corps baroque aux formes d'oiseau fondant sur sa proie ; pourtant, une composition précise orientera le vol, celle de trois diagonales blanches, de trois éclairs du désir : un éclair dans les cieux ravagés, un stigmaté venant de la mosquée, un sabre acéré vivement déployé. Le désir meurt dans cette bestialité sans regard comme dans la répétitivité des Majas infidèles ; il se soutient cependant de son ordre zébré, de sa géométrie infaillible, de sa trace sans origine ni objet repérables. Naturel, divin ou artificiel, éclair, stigmaté ou sabre, sans origine ni fin que celles d'un sacrifice innommé, celui qu'à la fin il faut bien que se soumette Sardanapale.

Fétichiste, Delacroix l'est à coup sûr s'il ne sait faire exister ce désir en dehors d'une Histoire dont il n'entend de toute évidence pas assumer la responsabilité. Revenons en 1834. L'imaginaire colonial est parfait ; la société du spectacle peut commencer : pas une once d'exotisme au sens d'une étrangeté, d'une altérité, ou même d'une défense (Segalen : "l'exotisme essentiel : celui de l'objet pour le sujet"<sup>2</sup>). Les femmes sont toujours meilleures en leurs appartements et les Algéroises y seront étrangement blanches, pour que le fétiche se métamorphose en une gouvernante noire aussi debout et délaissée que le perroquet de l'odalisque était au sol et caressé. Elles posent conventionnellement en regardant le peintre et le client occidentaux ; elles posent aussi pour imposer le redoublement de toute structure de maîtrise, d'autorité et d'occupation des lieux (la servante noire quitte la pièce, s'efface). La femme algérienne est nécessairement voluptueuse, douce et plantureuse, prélassée sur des coussins et des tapis. Elle est triple comme le chiffre de tout désir (peut-être aussi comme la Parque). Elle est peinte à l'identique : les deux personnages de face se ressemblent on ne peut plus visiblement. Le désir est toujours oblique, obscur, dans les triangles des postures et du décor, mâtinant ainsi quelques ombres doucereuses. La corde est relâchée. Les quatre femmes, même la servante noire, ont les jambes fléchies. La Noire, évidemment, est la seule à prendre par le dos.

### **Femmes d'Alger, 1996**

C'est un noir de deuil que reprendra Djamel Tatah, avec la rudesse de langage d'un Koltès. Les femmes de Djamel sont nombreuses, fières, phalliques : personne, à commencer par elles, qui autrement croiseraient leurs visages, ne peut échapper à la dureté de leur pose et de leur regard. Leur autorité nous impose presque de détourner les yeux. Peut-être pour mieux les porter à nouveau sur leurs singularités : chacune déploie alors un corps différemment prenable, réintroduit un érotisme qui a effacé tous les clichés de l'exotisme (cheveux bouclés, peau mate), imaginables mais absolument

irreprésentables. Un érotisme anérotique, délesté de toute perversité, à commencer aussi par celle dont certaines femmes algéroises réhabilitent aujourd'hui un *hidjab* élégant, coloré, séduisant. Une vérité de combat, l'impensable objet tout à la fois démultiplié et déroché, tendu et introuvable, maternel et aérien. Ces femmes d'Alger respirent, tirent force de leur présence et de leur fond. Elles sont peintes en un lieu insituable, un dehors innommable qui sera celui de tous les affrontements, d'aucun confinement. Elles sont mères sans enfants, sans les enfants d'une démographie proliférante, instrument de subjectivation d'une politique de désintégration planifiée. Elles ne résident pas en leurs appartements. Le jeu de Djamel est frontal : les murs disparaissent, le mur de fond comme le quatrième, et la femme occupe l'avant-scène sans aucun souci cathartique. La blessure est à vif mais n'est pas représentée, si ce n'est dans la tension de la pose, du regard, de l'expérience sans mémoire. Ces femmes n'ont pas d'âge : elles ont la vieillesse de l'expérience, la jeunesse de la chair. Si l'on sait tout bonnement regarder, soit lire leurs différences de traits, d'axes, de plis, si l'on sait ainsi s'ôter à la fascination admirative ou détestée qui nous figerait sur place, nous inciterait à prier d'autres dieux que ces gorgones pour nos pas perdus, on voit alors leurs corps avancer vers nous, sans gemellité aucune. C'est la force des tableaux de Djamel, car c'est la vérité de leur matière, ce qu'ils perdent à la reproduction sur papier : c'est donc leur essence, sans équivalence. La banalité apparente de la représentation s'efface devant le volume du corps peint, son identité, sa dissemblance. Ni Parques ni Méduses, ces femmes d'Alger ne se soumettent à aucune mythologie occidentale. Leur nombre asymbolique et excessif pourrait être aussi vaste que celui des femmes du Prophète ou des contes de la Nuit. Ce tableau est tout sauf romanesque. Ces femmes ne surgissent donc de nulle part, mais elles savent où elles vont. Elles savent aller dans une salle des pas perdus, parler de la Loi à laquelle elles ne se soumettent pas, de la leur que souverainement elles imposent. Elles font éclater toute représentation législative de la semblance silencieuse, toute Loi du Père, en cela exemplairement kafkéennes. Elles exposent la propre loi de leur fiction, sachant que c'est par la fiction que l'humanité a toujours été prise, vaincue, piégée, trompée. Elles refusent une fiction qui les soumettrait au statut substituable de la reproduction, de l'échange. Aucun espace rituel ne les entoure. Elles n'incarnent aucun particularisme, sont solidaires dans leurs différences, affirment sans même se regarder ou s'entendre. Elles marquent de leur présence un immense "Oui" à l'existence. Elles instaurent une communauté qui seule peut être l'objet de désir du regardant. Elles le font vaciller et le rappellent à ses pas perdus, à ses talons d'Achille, au sol, à la boue qu'il doit toucher autrement que par le gros orteil, à ses *pas* perdus, à sa négativité brisée, à son pouvoir de nier oublié. Quel est ce sacrifice dont elles se tirent souverainement, légèrement, ironiquement ? Pourrait-il s'appeler l'épôdement – la fin d'un chant, l'épode ? Elles n'ont besoin ni de le nommer ni de le montrer. On ne les imaginerait jamais exhibant leurs pieds tranchés comme avec leurs chefs le font les saints étêtés. Elles n'ont plus le sens du sacrifice avoué, de la ritualité dévouée. Elles échappent à toute transcendance autre que la tension inquiète qui les pourfend, épée plantée dans le dos de leur station et elles le savent. Un langage neutre les traverse qui n'est de nulle neutralité, mais profère la puissance d'affirmation du Neutre, de l'absence de choix, de l'absence d'Un, de Deux, de Trois... Le Neutre : *ne-uter*, ni l'un ni l'autre, "comme cela sonne étrangement pour *moi*" (Blanchot<sup>3</sup>). Elles ne cherchent à rien se réapproprier, sauf par défi la mort. Leur ironie est infinie. Elles s'épôdent comme si elles refusaient l'humilité dégradante du *djilbab*. Elles épôdent comme si elles se souciaient de rappeler à l'Occidental ou à l'émigré qui se prépare à entrer dans le lieu d'une justice capitalisée, que son corps est encore condamné symboliquement par le droit, non pour une "livre de chair" ou pour un membre coupé, mais damné par l'endroit où il marche, par le pied qu'il croit poser sur le sol, par le déplacement qu'il pense de mieux en mieux maîtriser. Or, tout lieu soustrait, il ne nous reste qu'à errer, dans l'attente d'un lieu, dans l'oubli d'une fin, peut-être dans la finalité sans fin de l'œuvre désœuvrée, espace d'appel et affirmant son éphémérité.

## Loi écrite, loi orale

Le rapport de la Loi écrite à la loi orale ne se soutient pas d'un autre imaginaire. C'est donc ce rapport aussi qui est mis en scène par le tableau. La Loi écrite est intraçable et oubliée. La foudre qui la grave, la main inspirée qui l'écrit, la raison prétendue ou la langue de feu qui la transmet : ce temps des montagnes orientales ou des collines capitoliennes a-t-il encore un sens pour la femme d'Alger ? Comme il serait immonde de dire que nous sommes tous des femmes d'Alger (Djamel Tatah a d'ailleurs donné un titre à son tableau, ce qui dégage ce nom propre de l'autoportrait anonyme auquel il nous avait habitué). Personne ici n'a vécu l'intensité de leur combat. Mais nous pouvons tenter de nous penser telles, dès que le hasard de l'existence nous confronte à la malchance de leur sanction. Dès lors la Loi écrite n'a plus de sens pour nous, et la Loi orale apparaît comme une inutile et vicieuse transcription qui ne tolère ses contingences que pour moduler sa casuistique sur l'écriture d'arabesques dont l'Histoire a fait varier les interprétations. Vérité en deçà de la Kabylie, erreur au-delà... La seule loi orale à n'être pas écrite appartient à un imaginaire silencieux que Djamel Tatah nous fait entendre. Elle est celle d'une permanence féminine, d'un rapport jamais perdu au don et au retrait, à la vie et à la mort. Elle est celle de femmes qui n'ont ici qu'un seul souci, contre le double effacement, sexuel et imaginaire, dont les menace une culture de l'irreprésentation : affirmer la beauté rugueuse de leurs visages, libérés du seul axe de leurs yeux, susceptibles d'enfin *respirer et parler*. Nous devons nous tenir sur le bord de cette parole, de cet éclatement. Nous soutenir de ces regards qui ne se détourneront pas, soutenus par la seule pudeur qui vaille, celle du courage face à la mort. Cela, Hegel l'avait oublié ; l'éternité y commence déjà, et avec elle l'ironie portée à la communauté. La gardienne du "droit de l'ombre" conserve l'essence du rapport familial dans le culte des morts, mais en temps de guerre, elle intervient aussi au lieu de la citoyenneté. La damnation de son sexe et de son sang devient alors son point de force, un défi à la limite du chantage. Femmes impossibles du mois de Mai : tout aura toujours été fait pour éviter qu'aucune mère puisse devenir une Antigone. Même Agar est marginalisée par la mémoire. Même Agar, qui inscrit justement dès l'origine la subjectivation comme errance, étrangeté, inachèvement. On peut avoir l'envie d'y lire, les yeux toujours rivés sur les femmes d'Alger, sur ces femmes qui sont nos sœurs de n'avoir rien en propre qu'une part infime, lointaine et maudite de notre sang, la seule relance possible de l'Histoire.

Le désir revient. Il attend le retour imminent du temps.

<sup>1</sup> Ces trois tableaux de Delacroix se trouvent, respectivement, aux musées de Lyon, de Mannheim, et au Louvre.

<sup>2</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978, p. 37.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 102.