

# DJAMEL TATAH

## Fragments sur l'identité #2<sup>1</sup>

Catalogue de l'exposition « I Mutanti », sous la direction d'Éric de Chassey, Drago Edizioni, Villa Medici, Rome, 2010.

**Éric de Chassey**

En France, l'un des effets de la globalisation et de la transformation de la situation politique est la recherche d'une situation plus juste pour des artistes qui, pour être français, n'en représentent pas moins la présence d'origines qu'explique uniquement l'histoire récente et certainement pas la permanence de nombreuses générations d'ancêtres sur le territoire national (si cette présence est généralement une fiction, la perception d'une identité stable est néanmoins conditionnée par la croyance en cette fiction). Ainsi est apparue la catégorie des artistes d'origine maghrébine ou des artistes arabes, qu'ont validée quelques expositions comme *Africa Remix* en 2005 (où la condition de participation était la naissance sur le continent africain, y compris au Maghreb) ou *Traversées* au moment de la foire Art Paris 2007 (rassemblant une vingtaine d'artistes « du monde arabe », y compris lorsque leurs passeports étaient européens). Dans ce contexte, la place de Djamel Tatah est difficile : ayant émergé sur la scène publique avant cette redéfinition, au début des années 1990, il ne s'est guère prêté à l'identification comme artiste français d'origine algérienne. Par ailleurs, sa naissance près de St Chamond lui dénie une origine géographique africaine qui le qualifierait pour des expositions fondées sur ce critère, tandis que sa naissance avant l'indépendance de l'Algérie en a fait *de facto*, pendant de nombreuses années, un étranger sur le territoire français.

Cette situation permet peut-être, exemplairement, au travail de Djamel Tatah d'incarner des positions pratiquement post-impériales, au sens où Edward Said a pu écrire : « Voici que nous commençons à sentir que l'ancienne autorité ne peut être simplement remplacée par une nouvelle : des réalignements inédits s'opèrent, rapidement, à travers frontières, types, nations et essences, et ce sont eux désormais qui défient la notion fondamentalement statique d'identité, cœur de la pensée culturelle à l'ère de l'impérialisme »<sup>2</sup>. Alors que « toute culture définie comme 'nationale' [on pourrait ajouter 'communautaire' ou impériallement universelle] est porteuse d'une aspiration à la souveraineté et à la domination »<sup>3</sup> et à la négation des autres, alors que « même au plus fort de la lutte, l'impérialisme et ses adversaires se battaient sur le même terrain, se disputaient la même histoire [...] terrain, histoire qui évidemment se superposaient là où des Algériens ou Vietnamiens éduqués à la française [...] affrontaient leurs maîtres impériaux »<sup>4</sup>, un artiste comme Djamel Tatah a montré qu'il avait déjà en quelque sorte un coup d'avance sur les nationalismes du marché globalisé.

---

<sup>1</sup> Une première version de ce texte a été publiée dans le cat. Expo. *Djamel Tatah*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2008.

<sup>2</sup> Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000 [1992], p. 28.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 51.

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 287-288.

Il existe socialement une attente précise de ce que doit être « l'expression d'une identité » – je prends ce syntagme comme une construction toute faite, un lieu commun, qui n'est rien d'autre que l'expression des préjugés identitaires, et pour tout dire racistes, de celui qui le prononce (au sens où est raciste celui qui suppose une nature ethnique, une ontologie de l'ethnicité et de l'origine). Il existe dans le travail de Djamel Tatah quelques tableaux qui répondent iconographiquement à cette demande de contenu identifiable identitairement, surtout dans les œuvres de jeunesse (un tableau par an avec un chapiteau de colonne de la Mansourah de Tlemcen de 1986 à 1990, le dernier étant *Autoportrait à la Mansourah*), mais aussi, de manière moins évidente pour quelqu'un qui n'aurait pas le minimum d'attention à une culture non strictement française, dans ces tableaux fondés sur la figure du *hittiste* (celui qui tient le mur), comme dans la série des 21 tableaux de 2003-2005 présentée au musée des Beaux-Arts de Nantes (figure apparue dans le contexte strictement algérien, elle s'est depuis de nombreuses années imposée dans les « cités », et, par là-même, a perdu de sa spécificité communautaire, pour devenir plutôt générationnelle et sociale).

Il ne s'agit pas d'affirmer que cette lecture iconographique n'a pas d'importance – utiliser une iconographie déchiffirable se justifie précisément dans la mesure où celle-ci conduit le spectateur à la déchiffrer. Mais, parce que Djamel Tatah est peintre, le visible ne se replie pas chez lui sur le lisible ; il y a une spécificité du régime iconique de la peinture ou de l'œuvre d'art visuel en général qui fait que l'iconographie est inséparable d'une forme. De toute façon, cette iconographie ne renvoie pas à un monde des essences stables ; il ne s'agit pas d'identifier, ni de s'identifier une fois pour toute, mais de se laisser interroger, toucher par des questions.

La peinture de Djamel Tatah se confronte à ce qu'on appelle la tradition. Cependant, la tradition n'est pas quelque chose d'extérieur, mais quelque chose d'approprié et de transformable. Cela n'est pas seulement vrai d'un point de vue matériel, matériologique, mais aussi en termes d'ambition : à quelle tradition se confronter, de quelle tradition se servir (adresse et stratégie) ? Il y a bien un rapport apparent – ce que l'on peut appeler s'influencer, en transformant ce verbe passif en action – à la tradition moderniste de l'après-guerre, et singulièrement à la peinture américaine de l'expressionnisme abstrait et de ses suites. Pour le dire vite, et pour reprendre des comparaisons qui apparaissent très tôt dans les commentaires sur l'artiste, il y a un rapport fort de Djamel Tatah à Barnett Newman ou à la peinture américaine abstraite déployant de vastes champs monochromes (telle que la pratique un Ellsworth Kelly). Une lecture rapide et simplificatrice pourrait laisser croire que : Tatah = Newman + arabité (personnages vêtus de noir, identité de certains modèles parfois très reconnaissables). Comme si l'on avait d'un côté la grande tradition occidentale, à la fois source et objectif à atteindre, et de l'autre le petit ou grand plus de l'identité ethnique postcoloniale.

La première chose à noter est qu'il y a peut-être ici une intelligence stratégique dans la mesure où identifier la référence-cible comme étant l'art de l'après-guerre américain relève de l'opération de résistance décrite par Said : « elle doit, dans une certaine mesure, travailler à récupérer des formes déjà établies, ou du moins influencées ou infiltrées, par la culture de l'empire »<sup>5</sup>. Mais surtout, il faut insister sur le fait que cette tradition n'est nullement une tradition extérieure – l'artiste s'est formé avec les collections du musée d'art moderne de Saint-Etienne, et les images qui l'ont nourri depuis ne se sont pas affrontées à une culture iconique qui leur aurait préexisté. En ce sens, la situation est similaire à celle de la France et de ses colonies décrite par Étienne Balibar : « Rien n'est plus faux que de se représenter la colonisation comme une entreprise « extérieure », venant s'ajouter à une histoire hexagonale qui aurait son sens

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 301.

(pour ne pas dire son destin) en elle-même [...] La France actuelle s'est formée dans et par la colonisation. Elle entre aujourd'hui en crise toujours sur cette base »<sup>6</sup>.

En même temps, certains aspects assignables au modernisme, comme la planéité des fonds, pourraient aussi bien être référés à une tradition de l'art islamique. L'artiste l'a fait lui-même remarquer en incluant dans le catalogue des *Femmes d'Alger*, de 1996, une citation en ce sens de Dominique Clévenot : « Dans le domaine profane de la peinture d'illustration, la figure du plan s'impose comme un mode d'organisation qui interdit tout regard perspectif et toute illusion visuelle d'une présence corporelle »<sup>7</sup>. D'une certaine manière, il s'agit ici d'un retour à l'envoyeur dans la mesure où l'on sait ce que doit le grand moderniste plat, Matisse, à l'Orient islamique, vu dans son voyage en Algérie en 1906, à l'exposition d'arts islamiques de Munich en 1908, dans ses voyages au Maroc en 1912-1913.

Certains aspects identifiables comme « arabes » chez Tatah sont également un effet de redoublement du regard exotisant : ainsi pour le thème des *Femmes d'Alger*, qui a connu trois incarnations sur une longue période (1994, 1996 et 2003), le titre au moins pointant la relation au tableau peint par Delacroix dans les premières années de la conquête française de l'Algérie. Il faut se méfier ici des interprétations qui relient la signification des tableaux de cette série sur une situation très précisément algérienne, et qui en font un traitement quasiment direct des événements contemporains que sont les nombreux assassinats, répressions et massacres perpétrés depuis le début des années 1990. La manière de procéder me semble plutôt être de l'ordre de celle utilisée par son vieil ami, le chanteur Rachid Taha, lorsqu'il reprend le rock arabisant des Clash – le morceau *Rock the Casbah*, en 2004 – en le sur-arabisant, mais après que cette chanson provenant pourtant d'un groupe politiquement très engagé, qui avait proclamé « I'm So Bored with the USA » en 1977, a été utilisé par la radio militaire américaine comme hymne pendant la première guerre du Golfe<sup>8</sup>.

En fait chez Djamel Tatah la question n'est pas celle de la « représentation » au sens d'une représentation figurative directe de ce qui n'aurait pas eu jusque-là de représentation, ou d'un besoin qu'il y aurait de se sentir représenter. Il faut de ce point de vue la distinguer des figurations des épisodes non-écrits de l'histoire des afro-américains dont se saisit un Jacob Lawrence à partir des années 1940 (*The Migration Series* de 1940-1941 surtout), ou de la sensation que la figure noire n'est pas représentée dans les musées qui motive aujourd'hui un Kerry James Marshall (né en 1955) pour produire cette représentation absente dans de grandes compositions peintes.

Il faut prendre en compte ce qu'il en est de l'identité au sens juridique du terme. Ces individus partagent en effet leurs conditions avec de nombreux contemporains. Djamel Tatah, né en France, mais en 1959 de parents algériens, n'a donc pas été français au sens juridique du terme pendant longtemps, mais seulement algérien puisque né avant l'indépendance (alors même que son père s'est battu pour la France pendant la seconde guerre mondiale). Il n'a cependant pas grandi en Algérie mais à L'Horme, près de Saint-Etienne. S'il prend la nationalité française, c'est très tard en fait, en 1991, après avoir essuyé un premier refus de naturalisation, tandis que l'Algérie reste pour lui le pays où il se rend parfois en vacances (il n'y est pas retourné depuis 1986, et ne va guère à L'Horme d'ailleurs, mais cela personne ne s'en étonne). Pour lui, la culture dans laquelle il se forme et continue à vivre est postnationale, postimpé-

---

<sup>6</sup> Étienne Balibar, « Sujets ou citoyens ? (Pour l'égalité) » [1984], repris in *Les frontières de la démocratie*, La Découverte, 1992.

<sup>7</sup> Dominique Clévenot, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, L'Harmattan, 1992, cité in catal. expo. *Les femmes d'Alger*, Saint-Gaudens, Chapelle Saint-Jacques, 1996, p. 40.

<sup>8</sup> Il existe un entretien croisé de Djamel Tatah et Rachid Taha : Richard Leydier, "Djamel Tatah meets Rachid Taha", *Art Press*, n° 324, juin 2006.

riale et hybride. On serait bien en peine de distinguer ce qui y est de l'ordre du centre et ce qui y relève de la périphérie.

Le travail de Djamel Tatah est toujours dans la logique de l'hybridation, au sens d'un processus de transferts réciproques sans hiérarchie. Son travail de peinture s'effectue toujours à partir d'un déjà-là. Plus précisément, le matériau iconographique est photographié puis la composition travaillée sur ordinateur, avec comme résultat ce que j'écrivais en 2002 : « la vérité des personnages ne doit ainsi que lointainement à une logique mimétique ; elle est proprement picturale »<sup>9</sup>. L'usage de la répétition et de la variation, très présente dans les œuvres présentées à la Villa Médicis, est une manière d'y insister plus encore.

Cela assure l'impossibilité de l'univocité ; on ne peut replier les réalisations de Djamel Tatah sur une identité visible. Cela n'empêche pas que les événements du monde touchent l'artiste et influent sur ses tableaux, mais ils le font avec une distance qui ne colle pas à l'actualité, mais joue avec elle (on pourrait repérer par exemple l'impact des deux guerres du Golfe, celui de la crise des banlieues de 2005, ou celui de la paupérisation d'une partie de la population mondiale qui banalise la figure du SDF sur les parvis ou les marches d'escalier).

La position de l'artiste est celle d'une distance à soi et d'un exil, un exil hors du monde, qui est remplacé par le fond coloré, expérience du désert quasi-métaphysique mais sans téléologie : « Oui. La suspension c'est ce que je veux peindre »<sup>10</sup>.

Il y a établissement d'une distance à soi plurielle – de l'artiste à son œuvre, du spectateur à l'œuvre, de soi à soi – qui est aussi une forme de désidentification, sans qu'il faille par ailleurs nier l'existence de processus stratifiés d'identification. À travers cette distance et cette ouverture, se construit un discours qui utilise toutes les vertus de l'hybridation et les communique aux spectateurs, dont je suis, avec mes particularités et mon histoire. On peut se poser la question de l'absence de violence revendicative – encore qu'une certaine violence naisse sans aucun doute de l'expérience à laquelle les visiteurs de la Salle Blanche du musée des Beaux-Arts de Nantes étaient conviés, entourés de la multiplication d'une même figure frontale (si la série des *Ombres* de Warhol (1978-1979) est l'un des paradigmes de cette série, l'introduction d'une figure reconnaissable en redouble certainement les effets de saturation). On peut poser aussi la question de la forme d'universalité que cela suppose – la série ici encore insiste sur le fait que l'universalisme est lui-même une construction et non une catégorie posée une fois pour toute, une identité figée et fermée. Elle relève bien de ce qu'avait analysé Frantz Fanon lors de sa communication au Premier Congrès des Écrivains et Artistes noirs de Paris : « L'universalité réside dans cette décision de prise en charge du relativisme réciproque de cultures différentes une fois exclu irréversiblement le statut colonial »<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Éric de Chassey, « Sans titres. Les tableaux de Djamel Tatah », in catal. expo. *Djamel Tatah*, Salamanque, Centre d'Art Casa, 2002, p. 63.

<sup>10</sup> Djamel Tatah, discussion avec Christophe Bident, tapuscrit inédit, 2000, n.p.

<sup>11</sup> Frantz Fanon, « Racisme et culture » [1956], cité in Alice Cherki, *Frantz Fanon : portrait*, Paris, Seuil, 2000, p. 129.