

DJAMEL TATAH

L'importance d'être au monde : les figurations de Djamel Tatah

Catalogue d'exposition « Djamel Tatah », Château de Chambord, 2011

Guitemie Maldonado

Pour commencer, disons ce qui pourrait (devrait ?) nous retenir de parler face aux tableaux de Djamel Tatah. Disons le silence qui s'élève de ces vastes aplats intensément colorés et des figures qu'ils abritent, blafardes et vêtues de sombre. De l'espace de ces peintures, les éléments de décor ont été évacués, laissant la place à des étendues qui, par leur indétermination, ne font signe vers aucune situation ou narration précises. Quant aux visages, impassibles, bouche fermée et regard qui se dérobe, ils sont tout de retenue, comme il sied en société selon les anciens manuels de civilité : « dans la parole, le geste excessif, le sujet peut cesser de s'appartenir, et voir son propre corps se déformer, s'ouvrir et devenir dès lors le bien d'autrui. Il convient de s'économiser : le silence possède des vertus salutaires qu'il faudra cultiver. Vertus minimales sans doute, *art du peu*, proche du rien¹. » Les corps ici ne sont guère plus loquaces, dont les mains, disparaissant parfois au fond des poches, se tiennent le plus souvent à l'arrêt le long du corps, tendues mais muettes. Or ce silence, on le perçoit aussitôt, est habité, à l'instar des fonds qui ne sont pas exactement monochromes, mais chargés de nuances et de traces ; surtout, il est visiblement *adressé*, et en cela il est seuil, qui mène à l'échange. *Sans titre*, 2005 le manifeste à un degré d'évidence rarement atteint dans l'ensemble de l'œuvre : un personnage se présente de face, regarde droit devant lui, les mains tendues, dans un geste de don qui engage nécessairement un vis-à-vis. Exceptionnel, ce tableau l'est à plus d'un titre : deux objets y figurent en effet, deux pierres, montrées dans toute l'opacité de leur matière, deux masses dures, lourdes et silencieuses, qui, en certaines mains et circonstances, peuvent devenir la plus éloquente des expressions de révolte désespérée. L'attitude, ici explicitée, fait apparaître en miroir ce que les figures représentées par le peintre portent en elles d'attente : toutes, elles s'adressent à celui qui les regarde, du cœur même de leur « absorbement ». Et voilà mise en œuvre, en des termes contemporains, la relation paradoxale unissant le tableau et le spectateur que Michael Fried a mise au jour dans la peinture française du XIX^e siècle et les écrits critiques de Diderot : « seule la négation

¹ Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1988, p. 190.

de la présence du spectateur pourrait conduire celui-ci à tomber en arrêt devant le tableau, comme frappé par la fiction de son inexistence²». Devant les présences paradoxales suscitées par Djamel Tatah, nous restons donc arrêtés et, plus encore, « absorbés », dans une concentration égale à celle qu'elles-mêmes manifestent. Tel est le pouvoir de cette peinture, qu'elle partage avec les champs colorés traversés par une bande verticale de Barnett Newman : assigner au spectateur une place, debout, face à elle et, ce faisant, lui faire prendre conscience de l'espace et du monde dans lequel, en tant qu'être, il se trouve irrémédiablement engagé. Appel à la présence de l'autre, le silence n'y est donc nullement synonyme de fermeture ; à nous maintenant de savoir répondre à son injonction, ce qui est affaire de placer sa voix et de trouver sa place, en méditant aussi la question, au « sens politique astreignant », posée par Maurice Blanchot : « Le trop célèbre et trop ressassé précepte de Wittgenstein, 'Ce dont on ne peut parler, il faut le taire', indique bien que, puisqu'il n'a pu en l'énonçant s'imposer silence à lui-même, c'est qu'en définitive, pour se taire, il faut parler. Mais de quelles sortes de paroles ?³ »

Tombent les hommes

L'œuvre de Djamel Tatah s'impose au premier abord par sa cohérence. Le thème général semble en être posé dès ses débuts à la fin des années 1980, de même que les différents motifs suivant lesquels il a depuis été décliné. Cela n'empêche pas de déceler, au sein de ce canevas stable, des évolutions, voire des transformations, ainsi que ce que l'on pourrait être tenté de considérer comme des *anomalies*, qui sont plus probablement des germes pour d'autres variations à venir et offrent, à l'analyse de certains aspects moins lisibles ailleurs, comme des verres grossissants.

Chute des corps. Si, dans la première décennie, les figures se tiennent majoritairement debout ou assises, avec détermination voire obstination, on repère dès 1989 un homme étendu, relevé dans le plan du tableau, tandis que les vacillements et pertes d'équilibre font leur apparition dans des œuvres de 1998. La position debout ne semble plus acquise et nombre de compositions font ainsi coexister l'horizontale et la verticale (des dormeurs et des éveillés, des morts et des vivants ?), jusqu'à mettre en scène des personnages progressant sur un alignement de corps, comme en un cauchemar à la Ingmar Bergman. Le motif de l'allongé n'a cessé année après année de s'amplifier ; dans le même temps, il s'est fait de plus en plus pesant, de plus en plus matériel, à mesure que les plis des vêtements se multipliaient jusqu'à absorber presque entièrement le corps, à mesure aussi qu'aux alignements succédaient les tas, infiniment moins abstraits. Ils ont fini de lever l'hésitation entre le sommeil et la mort qui planait précédemment sur les personnages couchés : tel affaissement évoque plus sûrement la dépouille, de même que la disparition des visages et des mains par laquelle la figure se résorbe dans l'indétermination du fond.

² Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, p. 109.

³ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 92.

En guerres. Devant une telle récurrence, on ne peut manquer de s'interroger sur les mobiles de l'artiste, dont certaines peintures fournissent de possibles élucidations : ici, un personnage recroquevillé dans un coin, emmitoufflé, nous renvoie à des scènes trop souvent vues dans les rues de nos villes ; là, des hommes portant des couvertures sur leurs épaules rappellent les boat people venus s'échouer sur les rivages inhospitaliers de l'Europe. Mais ceux-ci évoquent tout autant les naufragés ballotés sur le *Radeau de la Méduse* de Géricault et ce faisant, donnent à voir l'extension du réservoir d'images à partir duquel les œuvres, sur la base de réminiscences visuelles multiples, sont constituées en symboles de la violence du monde contemporain. Une figure féminine parfaitement atypique, tant par sa corpulence et l'âge qu'on lui devine que par son vêtement, sa djellaba, est apparue dans l'un des tableaux les plus récents de Djamel Tatah. Assise à côté d'un corps affalé au sol, elle incarne la mère autant que la Parque, celle qui donne la vie et celle qui en coupe le fil, tout en pointant vers les conflits de toutes sortes qui ravagent le monde, de la guerre civile en Algérie au conflit israélo-palestinien, en passant par la guerre de Bosnie ou du Kosovo. Elle fait en outre écho aux origines du peintre, issu de l'immigration algérienne en France – plus spécifiquement kabyle – et marqué par l'histoire amère qui lie ces deux pays. Telles allusions directes – elles sont rares, bien qu'ayant tendance à se multiplier – rejaillissent sur les autres œuvres dont s'affirme dès lors le dialogue tendu avec la condition humaine et ses avatars actuels.

Là où les morts ont lieu. Il en va de même des scènes montrant explicitement des morts – les amoncellements de corps ou telle Pietà moderne – qui mettent ce thème en évidence dans le reste de l'œuvre. Contrairement à leurs homologues représentées debout, les figures couchées montrent leurs pieds, comme en un signe de déliaison, de disjonction d'avec l'espace du spectateur, dans lequel les premières, coupées à la cheville par le bord inférieur du tableau, s'ancrent sur un mode certes paradoxal. Allongées, elles peuvent désormais être observées à distance, telles des objets, et le peintre, dans deux séries d'études sur un même visage, reposant, les yeux clos, le montre ainsi sous différents angles, comme s'il se déplaçait au-dessus de lui. Cette disponibilité, mais surtout ce flottement potentiel, rappellent certaines réflexions que Maurice Blanchot consacre au cadavre : « L'emplacement qu'il occupe est entraîné par lui, s'abîme avec lui et, dans cette dissolution, attaque, même pour nous autres qui demeurons, la possibilité d'un *séjour*. On le sait, à un 'certain moment', la puissance de la mort fait qu'elle ne s'en tient plus au bel endroit qu'on lui a assigné. Le cadavre a beau être étendu tranquillement sur son lit de parade, il est aussi partout dans la chambre, dans la maison. [...] Finalement, un terme doit être mis à l'interminable : on ne cohabite pas avec les morts sous peine de voir *ici* s'effondrer dans l'insondable nulle part, chute qu'a illustrée celle de la Maison Usher⁴. » La question posée par ces figures couchées est bien celle de leur lieu, insituable, comme le confirment les compositions sur fond blanc apparues en 2008 et mettant en scène des hommes le plus souvent sans visage, recroquevillés, tordus, portant leurs mains à la poitrine, projetés dans un espace

⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 272

dématérialisé et illimité par le blanc, sans que l'on puisse vraiment les dire chutant ou flottant. L'un d'eux est isolé, sur un diptyque dont le milieu le scinde discrètement en deux, comme une évocation de l'indétermination de son séjour et de son statut – présent et absent. Ces figures saisissantes parce qu'elles ne sont plus que des corps amènent à l'esprit les rares motifs de chute que compte l'histoire de la peinture – damnés du Jugement Dernier, Anges déchus, Icare –, mais aussi ses quelques fusillés peints par Francisco de Goya ou encore Edouard Manet, et enfin toutes les images d'actualités, guerres ou faits divers, montrant des morts violentes. L'univers du film noir n'est pas non plus très loin, et l'on pense à la déconstruction qu'en a opéré Jean-Luc Godard dans *À bout de souffle*, on pense à la fin de Jean-Paul Belmondo tombé étendu au bout de la rue Campagne-Première. On pense aussi au *Saut dans le vide* d'Yves Klein, pour la suspension d'un corps, en plein ciel. On pense surtout à la *Mort d'un soldat républicain* photographiée par Robert Capa en 1936, cette image devenue l'emblème de la Guerre civile espagnole et montrant un combattant cueilli en plein élan par une balle mortelle. Et si elle a suscité la polémique, c'est peut-être aussi pour le mystère auquel elle nous affronte : y voit-on vraiment un homme suspendu à jamais dans cette fraction de seconde où il est passé de vie à trépas, sa course brisée net au moment exact où il a franchi cette ligne entre être et non-être qui reste pour chacun absolument abstraite et inconnaissable ? Et que cherche-t-on donc, au-delà des circonstances particulières de sa mort, à connaître à travers lui ?

Images retours

Disparitions. Ainsi envisagées en dialogue avec la mort, les peintures de Djamel Tatah rejouent l'origine même de la représentation qui, si l'on en croit le récit mythique qu'en a livré Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, a foncièrement à voir avec la disparition. Jean-Christophe Bailly y insiste, dans l'essai qu'il a consacré aux portraits du Fayoum : « [...] c'est aussi et surtout le fait que d'emblée l'absence est retenue comme condition ou comme occasion de l'acte de figurer, comme raison du portrait. La scénographie qui donne corps à l'invention du portrait est un dispositif sentimental : l'image est la retenue de l'absent, de celui qui va s'en aller 'à l'étranger'. Comme on le sait, 'partir' est un euphémisme qui vaut pour mourir, et c'est aussi 'mourir un peu'. Le départ absolu qu'est la mort (de quelque manière qu'on la conçoive, qu'on lui accorde ou non la valeur d'un retour, elle est toujours ce départ, cette partition de la vie) se profile donc derrière la raison sentimentale du portrait⁵. » Inventée bien des siècles plus tard, la photographie, du moins telle que l'a comprise Roland Barthes, n'a fait que répéter cette séparation première et constitutive, sur le mode cette fois de la dissociation du sujet, du modèle, d'avec lui-même : « La Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. [...] Imaginairement, la Photographie (elle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment

⁵Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997, p. 106.

spectre⁶ » Or il faut savoir que le peintre compose ses œuvres à partir de photographies, scannées, simplifiées en dessins qu'il reporte ensuite agrandis sur la toile. Avant de se réincarner dans la matérialité de la surface picturale, les corps passent donc par des disparitions successives, dans le prélèvement photographique d'abord que redouble ensuite le relevé de la silhouette qui en évacue les détails et enfin dans la projection qui les transfère, transpercés par la lumière, sur leur support de destination. La peinture est la somme de ces traces réactivées et ces disparitions autant de traversées de la présence à l'absence et retour.

Des revenants revenus. Car à l'instar des portraits du Fayoum, réalisés du vivant des modèles pour les commémorer après leur mort, les figures peintes par l'artiste reviennent à elles et au monde, par la peinture, qui plus est dans une matière aux effets spécifiques – un mélange d'huile et de cire –, qui les relie aux œuvres antiques, ainsi qu'aux rituels d'embaumement. D'où l'impression parfois de se trouver face à des revenants, une impression renforcée par la mise en valeur des visages, zones pâles et lumineuses, encadrées de masses sombres, qu'il s'agisse de leurs chevelures ou des costumes qui dissimulent leurs corps. À considérer les fantômes et autres apparitions qui peuplent l'histoire de l'art d'Ingres à Gauguin⁷, il s'avère en effet que, le plus souvent, seul le visage revient, tandis que le corps disparaît dans des tissus informes, dans des fumées ou des flots de lumière. Probablement parce que le visage est porteur de l'identité en même temps que le lieu où se forme la parole.

Dé-visager. Une fois relevée l'importance du visage dans la manifestation de l'être, de quelque nature qu'elle soit, il faut revenir sur l'un des paradoxes de l'œuvre de Djamel Tatah. La simplification des traits à partir de la photographie tend assurément à estomper les spécificités morphologiques ; c'est aussi l'effet de la carnation intrigante qu'il a adoptée d'emblée : du blanc pour la peau, du bleu pour les contours et les ombres, un peu de rose parfois mêlé au bleu et venant compléter le rouge de la bouche. Au demeurant, les figures partagent un certain air de famille, ce qui incite à les considérer comme des incarnations d'individus génériques, un oxymore choisi à dessein pour rendre compte de la persistance, malgré tout, de l'identité, et ce même si jamais les titres (*Sans titre*, à de rares exceptions près) ne l'explicitent : on ne peut manquer de reconnaître – d'identifier – les personnages d'un tableau à l'autre, preuve que le portrait s'obstine et qu'il n'est pas d'anonymat possible avant le stade du crâne. « Ce qui nous effraie tant dans le crâne, écrit Jean-Christophe Bailly, ce n'est pas seulement le signe de mort (un signe, soit dit en passant, constamment évité dans les représentations antiques de la mort), c'est en lui, et sous ce signe, l'anonymat, c'est la façon dont la mort, en détruisant les traits, rabat l'individu singulier dans le cercle clos de l'espèce⁸. » Une interrogation se fait alors jour : n'a-t-on pas réglé trop rapidement la question des modèles utilisés par l'artiste, en ne les considérant que pour leur disponibilité ? Ce sont en effet ses proches qu'il photographie, dans des poses et des attitudes vues qu'il leur fait rejouer, et ce jusqu'à la chute que l'on peut supposer fatale. Ce faisant, il affronte, et eux avec

⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 28-29.

⁷ L'exposition « Revenants : images, figures et récits du retour des morts » au musée du Louvre, mars 2011, en a montré quelques manifestations.

⁸ Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette*, op. cit., p. 151.

lui, leur propre disparition, tant dans le processus qui les mène à la peinture, que dans le défi que constitue la recherche de la ressemblance. Une question dont Maurice Blanchot a posé les liens avec la mort, dans une réflexion qui semble développer le premier vers du « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé : « Tel qu'en Lui-même enfin, l'éternité le change ». « Fait frappant [...], à ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à *ressembler à lui-même*. [...] C'est pourquoi, tout homme vivant est, en vérité, sans ressemblance encore. Tout homme, aux rares instants où il montre une similitude avec lui-même, nous semble seulement plus lointain, proche d'une dangereuse région neutre, *égaré* en soi, et comme son propre revenant, n'ayant déjà plus d'autre vie que celle du retour⁹ » On comprend mieux ainsi pourquoi le portrait a pu sembler impossible à des artistes tel que Giacometti, impossible car ne pouvant saisir l'être que dans sa disparition.

Derniers regards

Dans le nombre. Le retour a partie liée avec la répétition qui constitue un ressort fondamental de l'œuvre de Djamel Tatah : des figures et leurs reflets dans un miroir absent ; des figures répétées en frises un rien inquiétantes ou alignées comme en un chœur antique ; le même modèle représenté plusieurs fois dans la même œuvre, dans des poses différentes ; la même figure répétée dans une série de tableaux, variations sur un même motif ; la récurrence des modèles enfin d'une œuvre à l'autre et ce sur des années. Que cherche-t-il donc par ces effets de reprise ? Est-ce la première image, la matrice et l'origine de toutes les autres, celle qui nous mettrait en mouvement, ou bien la dernière, celle qui les réalisera toutes et dans laquelle elles se résorberont ? Quoi qu'il en soit, dans l'intervalle, il est essentiellement affaire de nombres. Gilles Deleuze, à l'entrée « Boisson » de *L'Abécédaire*, décrit l'alcoolique comme entièrement tendu vers le dernier verre ou plus exactement l'avant-dernier, le pénultième, celui qui lui permettra de recommencer le lendemain ; s'ils sont comptés, les autres ne comptent pas vraiment, puisqu'ils ne font que précéder celui-là. La répétition vient après ou avant, selon qu'elle reprend ou prépare les événements et plus généralement, la temporisation est l'histoire de la vie humaine elle-même. Ainsi un personnage d'*Un Thé au Sahara* la compare-t-il à un « puits sans fond », avant d'ajouter : « Et pourtant chaque chose ne se produit qu'un certain nombre de fois, un très petit nombre en réalité. Combien de fois te rappelleras-tu encore certain après-midi de ton enfance, un après-midi qui fait si profondément partie de ton être que tu ne peux même pas concevoir ta vie sans lui ? Quatre ou cinq fois peut-être. Ou peut-être jamais. Combien de fois regarderas-tu encore la pleine lune se lever ? Vingt fois peut-être. Et tout cela semble illimité¹⁰. » Et pour le « héros » de *La Jetée* réalisée par Chris Marker, pour cet « homme marqué par une image d'enfance », le début et la fin se rejoignent, oblitérant le temps qui entre eux s'est écoulé, la durée du film et de la vie consciente du personnage qui commencent et s'achèvent sur la grande jetée d'Orly. Là ont lieu pour lui, peut-être même simultanément, comme le raconte la voix off, à

⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 270-271.

¹⁰ Paul Bowles, *Un thé au Sahara*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1990, p. 219.

la fois l'événement fondateur de son être et la fin de son parcours : « Il pensa avec un peu de vertige que l'enfant qu'il avait été devait se trouver là aussi à regarder les avions, mais il chercha d'abord le visage d'une femme au bout de la jetée. Il courut vers elle. Lorsqu'il reconnut l'homme qui l'avait suivi depuis le camp souterrain, il comprit qu'on ne s'évadait pas du temps et que cet instant qu'il lui avait été donné de voir enfant et qui n'avait pas cessé de l'obséder, c'était celui de sa propre mort. » Dans le premier plan, la jetée est vide, tandis que dans le dernier, un corps s'y est effondré, à l'arrière-plan duquel apparaît la silhouette de celle qu'il n'a pas pu rejoindre. Remontées dans le passé et projection dans l'avenir n'ont pu que le ramener à ce souvenir qui est aussi sa fin. La question en définitive est celle du temps, des ruses par lesquelles l'on tente d'en contenir la fuite ou l'on se donne l'illusion d'avoir prise sur lui. Autant de stratégies qui ont à voir avec le décompte et la répétition, jusqu'à l'obsession.

Celle qui s'en retourne. Si, en majorité, les figures peintes par Djamel Tatah s'avancent depuis le plan du tableau vers le spectateur qui leur fait face, il en est qui exécutent le mouvement inverse. Ainsi dans un diptyque de 2004, où quatre femmes, en réalité toujours la même à quelques détails vestimentaires près, redoublées en miroir de part et d'autre de la coupure centrale, se détournent progressivement pour se diriger vers le fond du tableau. Le principe de répétition qui régit l'œuvre invite à prolonger mentalement cette rotation et à assister ainsi à l'éloignement des personnages qui n'en sont en définitive qu'un, saisi dans les phases successives de son déplacement. En 2007, 2008 et 2009, des œuvres représentant cette fois une figure isolée, cadrée plus ou moins serrée, sont animées d'un mouvement similaire : de trois-quarts dos, son regard traîne encore parfois en arrière, comme hésitant à rompre le contact, tandis que déjà elle est entraînée vers cet intérieur du tableau qui nous reste inaccessible. Avec grâce et une infinie douceur, elle semble prendre congé, entraînant avec elle cette part de nous qui ne sait se résoudre à la laisser partir, affirmant aussi, au moment même où il est sur le point d'être dénoué, l'importance décisive du lien qui nous unit à l'autre.

Vis-à-vis. Car en dernière analyse, le sens profondément humain de cette œuvre tient dans l'avènement d'un être, dans l'affirmation d'un sujet avec et face à l'autre, l'expérience qu'elle offre au spectateur n'étant rien moins que la prise de conscience de son être à soi et de son être au monde, dans toutes leurs implications et imbrications. Regardons ces tableaux qui nous regardent, dans tous les sens du terme, en nous remémorant certaines phrases d'Emmanuel Lévinas sur l'articulation entre l'autre et l'existence : « La sociabilité est cette altérité du visage, du pour l'autre, qui m'interpelle, voix qui monte en moi avant toute expression verbale¹¹ [...]. » ; « C'est à partir de l'existence de l'autre que la mienne se pose comme humaine¹². » Dès lors, ils ne se présentent plus comme une somme de solitudes juxtaposées et sans contact possible, mais engagent le spectateur, depuis cette solitude partagée, à faire l'expérience d'une communauté fondée sur un lien beaucoup plus souterrain et qu'il s'agit de reconnaître. Avec leurs moyens et leur langue propres, ces œuvres

¹¹ Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, p. 113.

¹² *Ibid.*, p. 171.

croisent les interrogations contemporaines. Ainsi la notion de communauté¹³, Jean-Luc Nancy l'a rappelé, a-t-elle été, dans les années 1980, au moment donc où Djamel Tatah est arrivé à la peinture, pensée à nouveaux frais par les philosophes, dont Maurice Blanchot : « Or, 'la base de la communication' n'est pas nécessairement la parole, voire le silence qui en est le fond et la ponctuation, mais l'exposition à la mort, non plus de moi-même, mais d'autrui dont même la présence vivante et la plus proche est déjà l'éternelle et insupportable absence, celle que ne diminue le travail d'aucun deuil. Et c'est dans la vie même que cette absence d'autrui doit être rencontrée ; c'est avec elle – sa présence insolite, toujours sous la menace préalable d'une disparition – que l'amitié se joue et à chaque instant se perd, rapport sans rapport ou sans rapport autre que l'incommensurable¹⁴ [...]. » Mettant en œuvre des présences absentes (ou serait-ce l'inverse ?), toujours sur le point de disparaître, ces peintures fortes offrent une expérience existentielle de cet ordre. Une telle coïncidence n'est pas à négliger pour mesurer le degré d'engagement de cette œuvre avec son temps : si la mort y est présente ce n'est pas sur le mode de la déploration désespérée, mais en tant qu'elle fonde la communauté des humains, en tant qu'elle en est le fondement, le ciment, voire la condition même. Loin de tout renoncement, la peinture de Djamel Tatah invite, pourrait-on dire, à se figurer. Et, dans le face à face pleinement accepté – avec soi-même, avec les autres, avec le monde –, à faire silence, pour advenir, enfin.

¹³ Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.

¹⁴ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 46.