

DJAMEL TATAH

Henri Matisse et Djamel Tatah : Une réunion sans titre

Catalogue d'exposition, « Tatah Matisse. Sans titre », musée Matisse, Nice, 2024.

Éric de Chassey

Quand Djamel Tatah a été invité à exposer au musée Matisse de Nice, il lui a d'emblée été proposé de présenter ses œuvres dans l'ensemble des salles et, par conséquent, de repenser l'intégralité du parcours consacré à Henri Matisse. Sa première réaction fut de penser qu'il ne faudrait pas emmener les visiteurs et visiteuses sur de fausses pistes, en laissant croire qu'il y aurait eu une influence prédominante de Matisse sur son propre travail, ou qu'il en serait l'héritier principal. Si Tatah a été marqué par Matisse depuis ses années de jeunesse, si des reproductions de tableaux de ce dernier ont toujours figuré sur les murs d'images de ses ateliers successifs, ce n'est en effet que parmi ceux de bien d'autres artistes ainsi que des photographies de famille ou d'actualité. Il a souligné : « Même si je ne m'inscris ni dans [la] lignée [de Matisse], ni dans celle d'un autre – puisque ma peinture est l'hybridation d'une multitude de formes et de choix glanés dans une histoire de l'art vaste et ouverte – certains de ses tableaux ont été fondateurs pour moi¹. » Aussi sa première proposition fut-elle d'élaborer un parcours qui associerait ses tableaux non seulement à ceux de Matisse mais aussi à ceux d'autres peintres qui ont compté pour lui et pouvaient suggérer des sortes de croisements, signifier que « les formes se transmettent et que l'art n'est pas fait que de ruptures ; c'est aussi une histoire de passation » : Gustave Moreau – auprès duquel Matisse étudia –, Jacob Lawrence – peintre afro-américain qui mit au service d'une narration politiquement engagée le vocabulaire d'aplats vivement colorés repris de Matisse – et Ellsworth Kelly – peintre états-unien dont les dessins de plantes entretiennent un rapport évident avec ceux que Matisse réalisa tout au long de sa vie, et dont les tableaux composés de grands panneaux monochromes, isolés ou assemblés, de formes orthogonales ou irrégulières, peuvent être vus comme des échos des gouaches découpées de Matisse.

Cette première proposition fut finalement abandonnée, au profit d'un nouveau projet reposant sur la confrontation, souvent indirecte (les œuvres des deux artistes ne se trouvant pas sur les mêmes murs, sauf exceptions, mais dans des salles successives) entre de grands tableaux de Tatah datant des vingt dernières années (car il ne s'agissait pas de proposer ici une rétrospective), où des figures se détachent sur des fonds traités en aplats, et une sélection d'œuvres graphiques et sculptées de Matisse, opérée dans les collections du musée Matisse et dans les collections de l'Institut national d'histoire de l'art, à partir d'une intuition clairement formulée : « Ce qui m'a interpellé chez Matisse, c'est [...] le dénuement des figures, les espaces vides, la simplicité des traits, le dessin qui ne perd jamais le contact avec l'idée. Tout cela participe d'une libre interprétation du réel au service du sentiment. » Il s'agit donc tout autant de montrer des continuités entre les œuvres de deux artistes, appartenant à des époques à bien des égards très différentes, que de laisser à chacun d'eux ce qui lui appartient en propre et fait sa singularité.

¹ Djamel Tatah, « Djamel Tatah – Carte blanche - avec... autour... dans (ou chez) Matisse », texte inédit pour un projet d'exposition, 1^{er} septembre 2020, rédigé à la suite de discussions avec Claudine Grammont, alors directrice du musée Matisse de Nice, qui est à l'origine de cette exposition. Les citations de l'artiste non-référencées qui figurent dans cet essai proviennent de ce texte.

La décision de montrer la couleur de Tatah et le noir et blanc de Matisse tient autant à la volonté de mettre en valeur la partie de l'œuvre de ce dernier qui est la plus négligée (alors qu'il y fit montre d'une extraordinaire inventivité) que d'éviter ce qui aurait pu apparaître comme une équivalence à la fois facile et trompeuse entre l'usage de la couleur chez les deux artistes – et ce d'autant plus que Tatah ne pratique pas le dessin autrement que pour mettre en place, sur ordinateur, ses compositions. Si Tatah travaille en effet la couleur en aplats, d'une part celle-ci est marquée par un fort degré d'abstraction, d'autre part sa matérialité est très spécifique, tenant à l'utilisation comme liant d'un mélange d'huile et de cire inspiré par l'usage de l'encaustique aussi bien par les peintres des portraits funéraires du Fayoum, à l'époque de la domination romaine sur l'Égypte, que par Jasper Johns ou Brice Marden. Le rôle du commissaire d'exposition s'est borné à accompagner les choix de Tatah, à les orienter parfois par telle ou telle suggestion, et à organiser avec lui un parcours qui permette de les mettre en valeur au mieux.

Ce choix ne constitue nullement un refus d'obstacle. Dans un entretien avec Guillaume Apollinaire, Matisse déclarait : « Je n'ai jamais évité l'influence des autres. [...] J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir contre d'autres personnalités². » Et Tatah, pour sa part, a écrit : « Dans cette exposition, les visiteurs pourront s'apercevoir que Matisse a ouvert un champ d'expérimentation de la forme qui laisse une grande liberté d'expression aux artistes qui se sont, à des degrés divers, appropriés sa peinture. » Si l'on ne peut pas entièrement, dans son cas, dire qu'il a été influencé par Matisse, comme le furent les élèves et les disciples de celui-ci au temps du fauvisme ou ces artistes qui, tels Richard Diebenkorn ou Zao Wou-ki, ont peint des « hommages à Matisse », on peut cependant affirmer que, comme de nombreux peintres avant lui – et sans doute après lui – il s'est *influencé* de Matisse lorsqu'il en a ressenti le besoin ou l'envie (j'utilise cette impropriété grammaticale pour signaler le caractère actif de cette démarche)³. Il l'a fait à la fois d'une façon générale, sur laquelle je reviendrai, et, bien plus rarement, d'une façon spécifique.

Un petit tableau de 2009, qui présente une figure féminine allongée, la tête posée sur son coude et appuyée sur un coussin, le corps coupé par le bas de la toile et surmonté d'un aplat sombre quasi monochrome, mis en vibration parce qu'elle est en fait la superposition de plusieurs couleurs, renvoie ainsi de façon explicite – d'une manière tout à fait exceptionnelle – au modèle des odalisques ou, plus largement, des femmes allongées représentées par Matisse à partir de la fin des années 1910, dont les dessins *Jeune Fille sur un canapé* et *Tête de jeune femme* (de 1941) constituent des exemples tardifs. L'exposition permet justement de les observer ensemble et, à l'heure où j'écris ces lignes, je n'ai pu encore en faire l'expérience. Je crois cependant pouvoir dire que, au-delà de la similitude de composition, les dissimilitudes d'effet sont nombreuses. Si l'inspiration est commune, qui renvoie à une sorte d'imaginaire colonial venu des XVIII^e et XIX^e siècles, son traitement ne peut que différer entre un artiste du début du XX^e siècle, pour qui l'orientalisme (qui l'imprègne malgré qu'il en ait⁴) ne peut être compris que dans le cadre d'une domination (à la fois de l'Occident sur l'Orient, et de l'homme sur la femme), et un artiste du début du XXI^e siècle, dont la personnalité s'est construite entre une origine algérienne et une vie française, dans une société marquée par une forte immigration

² Henri Matisse, dans Guillaume Apollinaire, « Henri Matisse », *La Phalange*, n° 2, 15 décembre 1907, repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade (éd.), Paris, Hermann (Savoir), 1972, p. 56 [ci-après EPA].

³ Sur cette démarche à l'égard de Matisse, je me permets de renvoyer à mon texte « L'effet Matisse : abstraction et décoration », dans Éric de Chassey et Émilie Ovaere (dir.), *Ils ont regardé Matisse, Une réception abstraite, États-Unis/Europe, 1948-1968*, cat. expo., Le Cateau-Cambrésis, musée départemental Matisse, Paris, Papier & Co, 2009, p. 66-98.

⁴ Sur cette démarche à l'égard de Matisse, je me permets de renvoyer à mon texte « L'effet Matisse : abstraction et décoration », dans Éric de Chassey et Émilie Ovaere (dir.), *Ils ont regardé Matisse, Une réception abstraite, États-Unis/Europe, 1948-1968*, cat. expo., Le Cateau-Cambrésis, musée départemental Matisse, Paris, Papier & Co, 2009, p. 66-98.

maghrébine et les luttes pour la reconnaissance des droits de celle-ci. La juxtaposition devrait d'ailleurs permettre de mettre en perspective, plus que cela n'est fait habituellement, le cadre colonial de l'imaginaire matisse. Chez Matisse, le modèle est manifestement disponible pour la projection de l'artiste. Ce dernier a d'ailleurs écrit dans une note de 1942 – dont il est difficile aujourd'hui de ne pas percevoir le biais genré et le sous-entendu sexuel – : « c'est une porte que je dois enfoncer pour accéder au jardin dans lequel je suis seul et si bien⁵ ». Rien de cela ne se trouve dans le tableau de Tatah. Le modèle y apparaît concentrée, absorbée et mélancolique tout à la fois, comme toujours chez l'artiste, qui ne peint, selon les mots de Philippe Dagen, que des « figures ascétiques qui n'ont rien d'autre à montrer que leur existence⁶ ». Chez les deux artistes, le vêtement est ponctué de lignes qui évoquent ses plis et ses coutures mais celles-ci s'intègrent à l'ensemble d'un système décoratif chez Matisse – qui soulignait en 1939 que « l'intérêt émotif que [les jeunes filles qui lui servent de modèles lui inspirent] ne se voit pas spécialement sur la représentation de leur corps, mais souvent par des lignes ou des valeurs spéciales qui sont répandues sur toute la toile ou sur le papier et en forment son orchestration, son architecture⁷ » – tandis que, chez Tatah, peintes en réserve et laissant percevoir les sous-couches, elles établissent un rythme autonome, qui vient contraster par sa fluidité avec l'ordre fixé par les contours extérieurs très fermes de chacun des éléments : fond, tête, corps, coussin.

Tatah est particulièrement sensible au fait que « Matisse a eu la curiosité de l'ailleurs, une relation singulière avec le Maghreb, l'Orient, après sa grande période fauve ». Matisse en effet écrivait rétrospectivement : « la révélation m'est [...] venue de l'Orient⁸ ». Il vécut toute sa vie entouré d'objets chinés chez divers marchands ou rapportés de ses voyages en Algérie (en 1906) et au Maroc (1912-1913), qu'il a souvent utilisés comme des éléments décoratifs dans ses œuvres. Les rares objets possédés par Tatah, mais qui n'apparaissent pas dans ses tableaux, ont plutôt le caractère de souvenirs personnels (étant donné sa propre histoire, ils sont également souvent liés au Maghreb). Si les deux artistes travaillent à partir de ce que Tatah nomme une « banque de données extra-occidentales » – et le choix a été fait de réunir dans l'exposition un petit « cabinet de curiosités communes » – ils n'en font donc pas le même usage. Matisse a notamment fait d'un tapis berbère l'un des principaux éléments des *Tapis rouges* (1906, musée de Grenoble) et diverses tentures d'Afrique du Nord figurent dans nombre de ses tableaux, dessins et estampes, en particulier des années 1920. Tatah, qui conserve une couverture kabyle provenant de sa famille, n'en a jamais fait un motif, tout au plus celle-ci lui a-t-elle permis de comprendre très tôt comment une apparence abstraite pouvait être sous-tendue par des significations complexes (chaque signe formel y renvoie en effet à une histoire familiale précise). Il a souligné que son rapport à la culture berbère relève plus de « l'expérience (de la perte, de l'éloignement avec quelque chose qui n'a plus de vivacité là où je suis) que [d']une culture en soi que l'on pourrait décrire objectivement. [...] Dans mon histoire, ma culture s'est perdue dans sa pratique au fil du temps, dans la mesure où j'ai évolué dans une autre culture. De cette perte naissent d'autres croisements avec d'autres cultures. À force de croisements, l'identité mute⁹ ».

Pour Matisse, comme l'a montré Rémi Labrusse, il ne s'est pas seulement agi de rassembler et de représenter des objets, qui n'ont le plus souvent guère de valeur artistique en soi, mais « la leçon des arts de l'Islam, considérés comme un tout, l'a encouragé à déplacer radicalement la question des images : celle-ci ne portait plus sur l'opposition entre figuration et abstraction (l'une et l'autre coexistant en Islam), mais sur l'opposition entre imitation et décoration, entre l'image comme reflet de l'être et l'image comme accompagnement énergétique de la vie¹⁰ ». Tatah, à presque un siècle de distance, part en quelque sorte de la situation laissée par Matisse, transformée par l'histoire de l'art

⁵ Henri Matisse, note manuscrite de mars 1942, repris EPA, p. 162, n. 9.

⁶ Philippe Dagen, « Les figures beckettiennes de Djamel Tatah », *Le Monde*, 7 mars 1997, p. 27.

⁷ Henri Matisse, « Notes d'un peintre sur son dessin », *Le Point*, n° 21, juillet 1939, repris EPA, p. 162-163.

⁸ Henri Matisse, dans Gaston Diehl, « Le chemin de la couleur », *Art Présent*, n° 2, 1947, repris EPA, p. 204.

⁹ Djamel Tatah, courrier électronique à l'auteur du 1^{er} septembre 2017.

¹⁰ Rémi Labrusse, « “Révélation” Selon Matisse ; selon Klee », *op. cit.*, p. 291.

subséquente aussi bien que par les profonds changements des rapports entre l'Occident et les peuples que celui-ci avait colonisés, pour réintégrer la tension entre abstraction et figuration, expression et formalisation, présence et distance, répétition et variation, événement et généralité, spécificité et universalité, en particulier pour évoquer un sentiment tragique qui est presque totalement absent de l'œuvre de Matisse (mais apparaît cependant en de rares instances, dont la plus remarquable est certainement *Baigneuses à la tortue*, tableau de 1907-1908 conservé au musée de Saint-Louis, aux États-Unis)¹¹.

Il n'est pas anodin que, au contraire de Matisse qui en a notamment fait le thème de prédilection de son œuvre sculpté, Tatah n'ait jamais représenté la nudité, mais toujours des corps couverts de vêtements amples. Ces derniers n'apparaissent jamais comme le signe exotique d'une fuite du réel, au contraire des tuniques et des pantalons ottomans que représente Matisse dans plusieurs de ses eaux-fortes de 1929, ni comme des attributs plaisants de la féminité, au contraire des fichus de la *Femme au turban* de 1950 ou de *Visage de femme* de 1952. Lorsque, exceptionnellement, leur particularité est affichée, comme le foulard porté par une femme assise en posture de mendiante dans un tableau de 2018, ils sont cependant à la fois généralisés et explicitement situés. Ils sont en partie une réponse aux polémiques racistes et aux prescriptions religieuses autoritaires sur le port du voile. Mais sans y insister, à la manière dont Marvin Gaye (l'une des figures de référence majeures de Tatah) traitait en 1971, dans l'album *What's Going On*, sur un *groove* dansant de *soul* plutôt que sur une musique dépressive, de la situation des Afro-américains au moment de la guerre du Vietnam. Ils relèvent en fait d'une volonté de laisser passer dans la peinture les événements violents qui se déroulent dans le monde – comme le fait d'une autre façon le tableau de 2014 où figure en partie basse un corps échoué, similaire à ceux des cadavres de migrants rejetés par la Méditerranée.

Chez Tatah, les vêtements sont cependant des surfaces plastiques à part entière, comme c'est également le cas de ceux qui ornent les corps féminins dans les dessins et les estampes de Matisse : ils s'insèrent dans un système de formes qui fait de la totalité de l'image une surface animée par un même souffle. Chez Matisse, ils participent d'une contamination de tous les éléments de la composition, comme on peut le voir par exemple dans *Nu au peignoir* (1950), les études pour le *Saint Dominique de Vence* (1949-1950) ou les aquatintes représentant une « Bédouine » (1947). Chez Tatah, ils restent plus distincts et séparés, quoique partie prenante de l'effet d'ensemble, au même titre que les délimitations des fonds ou les mouvements des visages et des mains. Chez l'un et chez l'autre, ce qui porte avant tout cet effet réside dans ce que l'on pourrait appeler la chorégraphie des corps et des formes. On peut, pour simplifier, dire qu'il existe ici deux types de chorégraphie : l'un qui tient au hiératisme des figures, où le mouvement est avant tout intérieur et ne se manifeste que par certaines suggestions, l'autre qui relève proprement de la danse. Tatah a voulu mettre en valeur ce deuxième type chez Matisse en choisissant un important ensemble d'esquisses pour les différentes versions de *La Danse* suscitées au début des années 1930 par la commande de panneaux décoratifs pour la Fondation Barnes. On y voit clairement comment l'artiste, à travers un processus d'essais continus fondés sur la mise en frise d'une ronde de corps nus féminins, passant par des répétitions et des variations qui vont jusqu'à la reprise sur une même feuille d'une même figure jusqu'à ce que celle-ci ait la pose juste, vise à donner aux spectateurs « un sentiment d'allègement¹² » qu'il a lui-même décrit : « Je donne un fragment et j'entraîne le spectateur, par le rythme, je l'entraîne à poursuivre le

¹¹ Tatah a expliqué : « Tout ce que j'essaie de faire c'est d'évoquer, avec une certaine réserve, une distance, les situations tragiques vécues par une grande partie des êtres humains [...]. Mais, être attentif à ce qu'il se passe autour de nous, questionner le monde, ne signifie pas le décrire littéralement ou en montrer les horreurs sans aucun filtre. La peinture peut transpirer autrement ce qu'elle représente. » (« Conversations. Entre Djamel Tatah et Michel Hilaire », dans Michel Hilaire et Maud Marron-Wojewódzki (dir.), *Djamel Tatah. Le théâtre du silence*, cat. expo., Montpellier, musée Fabre, Gand, Snoeck, 2022, p. 26).

¹² Henri Matisse, lettre à Alexander Romm, 14 février 1934, repris *EPA*, p. 147

mouvement de la fraction qu'il voit [...] ¹³. » Les eaux-fortes et pointes sèches de 1929 montrent également comment Matisse, alors même qu'il semble se concentrer sur la présence dans des décors orientalisants de figures féminines allongées, soumet celles-ci à une véritable chorégraphie, obtenue par un processus inlassable de répétitions et variations, qui n'est perceptible que par la présentation simultanée de dizaines d'estampes de cette série (qui en compte cent six au total).

Chez Tatah, la transmission du mouvement aux spectateurs se fait également par la répétition et la variation d'une même figure, à l'intérieur d'une même composition ou dans le cadre de polyptiques qui permettent de faire tourner les corps selon différents points de vue, différentes gestuelles ou différentes attitudes, y compris celles de la rencontre ou du corps-à-corps, ou bien, sur un modèle qui ne diffère pas fondamentalement de ce que Matisse fait pour *La Danse*, de la chute ou de l'envolée. Mais elle passe surtout par les dimensions du tableau, qui reposent sur un principe d'échelle 1:1 par rapport au corps des spectateurs qui vont se trouver en présence du tableau et le percevoir non seulement par les yeux mais de façon proprioceptive (c'est-à-dire celle « qui donne au système nerveux, de façon inconsciente, les informations nécessaires à l'ajustement des contractions musculaires pour les mouvements et le maintien des postures et de l'équilibre », pour reprendre la définition du Larousse). L'artiste a d'ailleurs expliqué les raisons qui l'ont conduit à appliquer systématiquement ce principe depuis la fin des années 1980 : « Pour impliquer le spectateur dans un rapport au corps, 1 à 1. Pour l'inviter dans la scène [...] ¹⁴. »

Le hiératisme est habituellement moins mis en valeur dans l'œuvre de Matisse. Là encore, le choix opéré par Tatah dans l'œuvre de son aîné permet de mieux percevoir son importance. Le hiératisme est en effet l'une des modalités principales de la sculpture de l'artiste, tout au long de sa vie, des deux corps associés des *Deux négresses* de 1907-1908 (dont le titre d'origine disait le contexte et la pensée coloniale et qu'on a tort à mon sens, pour cette raison, d'euphémiser en *Deux femmes*) au nu bras croisés au-dessus de la tête de *Katia*, de 1950, en passant par *Torse debout* de 1909 et par l'étrange et très cycladique *Torse bras levé* de 1926. Dans la série des quatre *Nus de dos* à laquelle Matisse travailla entre 1909 et 1930, il apparaît comme le résultat de l'internalisation progressive du *contrapposto* qui prévaut encore dans les deux premières versions mais disparaît au profit de la seule verticalité dans les deux dernières. Et il est également présent dans l'œuvre graphique, de façon littérale dans certaines des lithographies de 1913 ou le grand *Saint Dominique* au fusain sur plâtre de 1949, et de façon anthropomorphique dans le dessin au graphite et lavis sur papier *Géranium dans un vase*, de 1915-1916 (c'est sans aucun doute cet anthropomorphisme hiératique qui a conduit Tatah à le sélectionner, en faisant la seule œuvre sans figure humaine de son choix).

Chez Tatah, le hiératisme est plus fréquent, sans doute parce qu'il permet d'incarner la dualité du caractère à la fois solitaire et solidaire de l'humain qui constitue l'un des fondements de sa conception du monde. Il s'associe à l'orthogonalité de l'architecture picturale où les figures sont présentées, que ce soit dans le grand tableau horizontal de 2001 où s'opposent, de part et d'autre d'une vaste étendue bleue bordée de rouge, une figure masculine de profil et une figure féminine de face, ou que ce soit dans le polyptique de 2003 où dix-huit figures féminines de face, presque identiques, sont disposées en frise. Ce polyptique est la troisième version d'une composition et d'un thème qui avaient précédemment porté le titre *Les Femmes d'Alger*, que Christophe Bident a analysés de façon définitive :

« Elles sont peintes en un lieu insituable, un dehors innommable qui sera celui de tous les affrontements, d'aucun confinement. [...] 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 ne surgissent donc de nulle part, mais

¹³ Henri Matisse, dans Georges Charbonnier, « Entretiens avec Henri Matisse », *Le Monologue du peintre*, t. II, Paris, Julliard, 1960, repris EPA, p. 154.

¹⁴ Djamel Tatah, « Conversations. Entre Djamel Tatah et Michel Hilaire », *op. cit.*, p. 32.

elles savent où elles vont. [...] Elles n'incarnent aucun particularisme, sont solidaires dans leur différence, affirment sans même se regarder ou s'entendre¹⁵. »

Parfois, ce hiératisme est figuré par le buste seul, par exemple isolé sur un fond blanc dans deux petits tableaux de 2022 (que ces tableaux aient été inspirés par une photographie trouvée de la danseuse et chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker montre encore qu'il s'agit de chorégraphie). On peut même affirmer qu'il imprègne l'ensemble de la question de la représentation du visage humain chez Tatah, qui l'a depuis longtemps réduit à un système de signes, sans aucune particularité d'un tableau à l'autre : carnation blanchâtre (ne correspondant à aucune carnation humaine mais plutôt à ce que Guitemie Maldonado a appelé la couleur « des revenants revenus¹⁶ »), yeux et ombres noir bleuté, sourcils et chevelure terre de sienne, lèvre supérieure rouge et lèvre inférieure rose. L'artiste en a donné la raison : « La dimension psychologique du portrait ne m'intéresse pas. Ma manière de dessiner met à distance le modèle et me permet d'insuffler un sentiment qui n'a rien à voir avec lui¹⁷. » À l'occasion, comme dans un petit tableau de 2022 dont la pose est reprise d'une fresque de Fra Angelico, le visage disparaît presque complètement, recouvert par la main droite de la figure. Ce système est, avec un caractère plus répétitif, l'équivalent du traitement auquel Matisse soumet le visage. À la question de savoir pourquoi il ne mettait « pas d'yeux, quelquefois, ni de bouche à [ses] personnages », il répondait : « Mais c'est parce que le visage est anonyme. Parce que l'expression porte dans tout le tableau. [...] Si on met des yeux, un nez, une bouche, ça n'a pas grande utilité, au contraire, ça paralyse l'imagination du spectateur et ça oblige à voir une personne d'une certaine forme, une certaine ressemblance, etc., tandis que si vous donnez des lignes, des valeurs, des forces, l'esprit du spectateur s'engage dans le dédale de ces éléments, multiples... et alors... l'imagination est délivrée de toute limite¹⁸. » Délivrer l'imagination de toute limite, c'est sans doute la volonté commune de Djamel Tatah et d'Henri Matisse, celle qui justifie leur réunion « sans titre ».

¹⁵ Christophe Bident, « Éternelle ironie au tribunal », dans Paul Sztulman (dir.), *Les Femmes d'Alger. Djamel Tatah*, s.l., Le Massacre des Innocents, 1996, p. 34.

¹⁶ Guitemie Maldonado, « L'importance d'être au monde : les figurations de Djamel Tatah », dans *Djamel Tatah*, cat. expo., Chambord, Domaine national de Chambord, Paris, Somogy, 2011, p. 19.

¹⁷ Djamel Tatah, « Conversations. Entre Djamel Tatah et Michel Hilaire », *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ Henri Matisse, dans Georges Charbonnier, *op. cit.*, p 273-274, n. 18.