

DJAMEL TATAH

Reprendre, répéter, muter

Catalogue d'exposition, « Djamel Tatah. Répéter - muter », musée des Beaux-arts et musée national Magnin, Dijon, 2026.

Éric de Chassey

Pendant l'automne 2025, Djamel Tatah a repris un de ses tableaux. Non pas en en créant une nouvelle version, comme cela lui est parfois arrivé dans le passé, mais en le repeignant. L'original, qui se trouvait dans son atelier, avait été abîmé par le temps, et, si la figure avait été épargnée, le fond sur lequel elle se détache était altéré par des rayures et des projections de liquide si importantes qu'une opération apparemment plus simple de restauration semblait inadéquate. Reprendre signifiait dans ce cas repeindre une partie du tableau, en espérant retrouver l'état – ou l'esprit – initial de l'œuvre. Pendant plusieurs semaines, l'artiste regarda le tableau sans le toucher, afin de le comprendre parfaitement, de saisir ce qui faisait sa spécificité, de revenir pour ainsi dire à ce qui avait guidé les gestes et la pensée au moment de sa création. Car il ne s'agissait pas de peindre un nouveau tableau mais bien de revenir à ce qu'il avait été dix ans auparavant. Un premier essai se révéla insatisfaisant : non seulement le fond semblait éteint mais, par un effet de contamination, la figure avait perdu son caractère tridimensionnel et était devenue une surface inanimée. Une nouvelle période d'observation s'imposa, qui se conclut par un nouvel essai de recouvrement couche par couche du fond, sans toucher à la figure, avant d'arriver, cette fois-ci, à un résultat satisfaisant – sans que puisse être garanti que c'est bien l'état initial puisque rien d'autre que le souvenir ne peut en être le standard (la photographie ne garde pas la trace de cette vie du tableau, qui est exclusivement celle de l'objet concret, dans sa matérialité et ses dimensions).

Cette démarche est significative parce qu'elle s'opère dans un contexte dont les paramètres esthétiques sont particulièrement concentrés et essentialisés. Depuis le milieu des années 1980, Djamel Tatah a en effet réduit les données de sa peinture à une ou plusieurs figures sur un fond, le plus souvent apparemment monochrome (il est le résultat d'une superposition de couches de couleurs différentes qui se devinent en transparence, malgré l'opacité du medium utilisé, mêlant huile et cire), même s'il peut à l'occasion comporter des éléments de division interne qui le structurent ou l'architecturent. Les visages et les mains (quand elles sont présentes) tirent vers le blanc, ponctué d'un halo bleu autour des yeux (quand ceux-ci sont ouverts ou visibles), de sourcils d'un noir dilué, et d'une bouche représentée avec deux nuances de rose. Les vêtements, souvent amples et parcourus de plis laissés en réserve dans la peinture, sont sombres. Les compositions sont à échelle 1:1 par rapport aux spectatrices et spectateurs qui vont s'y trouver confronter et le placement du tableau sur le mur est conditionné par cette échelle (si les jambes des figures sont coupées par le bord inférieur, celui-ci est placé à hauteur de la partie manquante). Chacun de ces éléments est resté stable dans le temps, du moins dans son principe, car les détails en ont subtilement évolué au fil des années (pendant une brève période, par exemple, au début des années 2000, l'échelle en a été légèrement augmentée, mais cela n'a guère duré).

Si la peinture de Djamel Tatah est éminemment figurative, en ce que chaque tableau donne à voir une situation humaine, incarnée par des figures, elle est construite à la manière d'une abstraction, par la recherche du juste équilibre de chacune de ses composantes, aussi bien linéaires et chromatiques

qu'émotionnelles ou spirituelles. En ce sens, elle est plus proche dans ses méthodes de la peinture de Piet Mondrian, de Barnett Newman ou d'Ellsworth Kelly (où l'accroissement de la taille d'un rectangle de couleur, le déplacement d'un *zip* ou la modification du degré d'une courbe sur un panneau abstrait ou la feuille d'une plante peuvent donner naissance à un tout nouveau déplacement) que de la nouvelle figuration qui a envahi ces dernières années les galeries et les musées, en prétendant répondre à un désamour pour la peinture par des démonstrations de savoir-faire manuels et d'effets narratifs qui ne sont le plus généralement rien d'autre qu'un retour nostalgique à l'académisme et une manière de rivaliser avec les images sans qualité qui occupent les réseaux sociaux, en se situant paradoxalement à leur exact niveau.

Ce qui est en jeu chez Djamel Tatah, c'est au contraire une forme d'artisanat de la pensée, une pensée inscrite dans des actes de peinture concrets, dont l'un des aspects les plus remarquables est qu'elle vise à créer des situations qui puissent rester ouvertes à celle ou celui qui y est confronté, sans jamais imposer une lecture unique, par exemple en termes de psychologie, quoiqu'en suggérant des interprétations possibles. Il suffit que la suggestion soit trop appuyée et directive – qu'une couleur domine par trop, qu'un geste devienne une narration figée, qu'un visage s'enferme sur une particularité trop forte ou qu'au contraire il soit trop générique – pour que le tableau ne fonctionne plus. Il faut que la peinture comporte en son centre une sorte d'absence, que la signification explicite y soit évitée (ou évidée), pour qu'elle puisse s'adresser à chacune et à chacun de ceux qui la perçoivent. Étant donné la réduction du vocabulaire, le refus de l'anecdote et de l'accessoire, l'art de Djamel Tatah est fondé sur un principe de variation, de reprise, de mutation, voire de répétition, qui n'a fait que s'approfondir avec les années, faisant apparaître de nouveaux thèmes et de nouvelles situations, mais sans jamais déroger à ses principes de base.

Au fil des ans, Djamel Tatah a souvent procédé à des reprises de compositions antérieures. Réagissant à la tragédie qui, depuis le début du nouveau millénaire, a conduit des milliers de migrants à se noyer en tentant de traverser la Méditerranée, il créa ainsi en 2010 un tableau horizontal qui montre un cadavre échoué dont le corps forme une sorte de paysage énigmatique, sur un fond monochrome sombre. En 2014, il reprit ce motif pour un tableau vertical où le cadavre est à la fois plus proche du bord inférieur et intégré dans une surface bleue, elle-même surmontée d'une surface d'un bleu plus clair, la réserve entre les deux zones du fond laissant voir des traces de rose qui évoquent une sorte d'aube. Si le sujet et la figure sont quasiment identiques à première vue, la reprise en modifie l'aspect concret, et, par-là, l'effet du tableau sur les spectatrices et les spectateurs. L'artiste a souvent affirmé que l'un des artistes les plus importants pour lui n'était pas un peintre, mais un chanteur, Marvin Gaye, et singulièrement son album de 1971, *What's Going On*. Le morceau qui porte le même titre, écrit en 1969 par Gaye à partir d'une ébauche d'Al Cleveland et Rinaldo Brenson, n'a pas cessé de l'accompagner depuis plusieurs décennies. On connaît de nombreux enregistrements de ce morceau, en studio et en concert : suivant la manière dont Gaye entonne les premiers mots « Mother, Mother », et la façon dont les musiciens ou la production altèrent subtilement le rythme et l'orchestration – et suivant l'état dans lequel se trouvent l'auditrice ou l'auditeur, l'atmosphère y suggère tantôt la déploration, la colère, l'exultation ou le constat froid, alors que les paroles sont toujours les mêmes, qui évoquent à la fois les morts de la guerre du Vietnam, les manifestations anti-guerre et leur répression par les forces de l'ordre états-uniennes (notamment le « Bloody Thursday »). De même, Rachid Taha, l'un des autres musiciens importants pour l'artiste, fut l'auteur de reprises qui transformaient plus ou moins profondément l'esprit des morceaux originaux, comme ce fut le cas lorsqu'il fit de « Ya Rayah », chanson écrite par Dahmane El Harrachi en 1971 et qui avait été jusque-là un hymne Châabi réservé à l'immigration algérienne dont elle traite de l'expérience concrète, en tube dansant au succès planétaire (et suscitant à son tour de nombreuses reprises). En reprenant ses propres tableaux, Djamel Tatah procède d'une manière similaire, qui correspond à l'esprit de la reprise dans les musiques dites populaires, dont Rodolphe Burger (qui a souvent accompagné Taha sur scène et sur disque) a bien résumé la nature : « Reprendre, ce n'est surtout pas répéter. Reprendre, c'est

répéter en variant, en faisant varier. Reprendre consiste à répéter différemment¹. » Comme ces musiciens, dans son propre domaine, Djamel Tatah n'hésite d'ailleurs pas à citer dans ses tableaux ceux d'autres artistes (nourrissant également la banque de données d'images qu'il utilise pour ses compositions de photographies trouvées dans la presse ou de moments tirés de films ou de reportages d'actualité). En 1992, il donna ainsi sa propre version de *L'Homme mort (fragment d'Épisode d'une course de taureaux)* d'Edouard Manet (1864, Londres, National Gallery), en supprimant les accessoires du torero, et en produisit ensuite (en 2003 et 2020) de nouvelles versions, avec variations du format, du placement de la figure dans l'espace, de son orientation et du chromatisme. Tout récemment, il a également, par exemple, repris dans deux tableaux très différents la *Jeune orpheline au cimetière (Étude)* d'Eugène Delacroix (1824, Musée du Louvre), dont l'un se détache plus nettement de son modèle pour se concentrer sur le buste, au détriment des détails du costume orientaliste et des éléments de paysage, remplacés par une surface jaune pulsatile.

L'ensemble de son œuvre est ainsi tressé de répétitions, mais celles-ci ne sont jamais des répétitions à l'identique, ni de l'identique. Il se méfie d'ailleurs fortement de toute réduction à l'identité, à laquelle on renvoie aujourd'hui si souvent les artistes. Cela a pu conduire certains à lui reprocher de ne pas rendre compte dans sa peinture de sa situation d'Algérien né en France, ayant grandi et vivant dans un pays qui n'a pas cessé de maltraiter sa population d'origine immigrée, alors qu'il revendique pour lui-même la position de « mutant » - et que son œuvre est faite de mutations permanentes. Sa peinture est pourtant très clairement *située*, du moins pour qui sait prendre le temps de la regarder. On peut y reconnaître les signes emblématiques de ce qui est constamment discriminé au nom de l'assimilation et de l'amalgame sécuritaire – les jeunes hommes qui tiennent les murs (*hittistes*), les femmes dont les cheveux sont recouverts par un foulard, les capuches qui recouvrent le haut du visage. Cependant – et cela est capital – l'artiste n'insiste jamais sur cet aspect, en particulier en refusant la redondance que constituerait l'explicitation des détails de l'environnement, qui reste presque toujours abstrait, au lieu de montrer des aspects supposément typiques des banlieues, etc., qui ne seraient rien d'autres que des lieux communs alors qu'il s'agit pour lui de créer, sans irénisme, des lieux *du* commun (je dis sans irénisme, parce qu'il ne peut y avoir de commun sans dissensus et qu'il n'est rien de pire que la fausse réconciliation avec un monde dont on ne saurait se satisfaire, étant donné son état). Sa peinture est également située par rapport à l'actualité qui le frappe, mais là encore sans insistance : ainsi suffit-il, dans un tableau de 2024, qu'une architecture s'élève en décroché autour de corps allongés qui évoquent aussi bien la répression que les massacres, pour que le mur construit par Israël pour parquer les Palestiniens soit évoqué, avec l'histoire et les histoires que celui-ci porte.

Dans la peinture de Djamel Tatah, il y a donc des situations mais pas des identités, des mutations, lentes ou rapides selon les cas, avec des retours et des reprises qui sont également des déplacements. La répétition est chez lui une répétition de la différence, une répétition comme différence. C'est celle que pointait Gilles Deleuze dans les dernières pages de *Différence et répétition* : « Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition [...] pour qu'enfin la Différence s'exprime, avec une force elle-même répétitive de colère, capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contraction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde². »

¹ Rodolphe Burger, « La reprise comme paradoxe du musicien », *Variations sur la reprise*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2010, p. 137.

² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 375.