

DJAMEL TATAH

Hauteur d'homme

Catalogue d'exposition « Djamel Tatah », Galerie Michel et Liliane Durand-Dessert, Paris, 1999

Michel Poivert

Les corps entrent en scène et déjà flageolent sous leur propre poids. Leur enveloppe est toutefois dynamique et permet aux visages blanchis de ne pas flotter ainsi que des masques tragiques juchés sur d'interminables robes sombres. Des auréoles bleuies entourent les yeux rendant les expressions indéfinies. Disposés à hauteur d'homme, leur présence est intense mais n'inquiète nullement. Tout un répertoire de poses nous les rend familiers. Les visages et leurs silhouettes reviennent d'un tableau à l'autre. On reconnaît tel ou telle comme dans une famille, une fratrie. À quoi s'occupent-ils ? Nul mot ne suffirait à le définir, on devine toutefois leur esprit préoccupé. Ils sont le plus souvent seul, parfois réunis autour d'un événement improbable. Ils adoptent l'attitude de la marche, mais certains gisent là, d'autre se tiennent debout ou bien assis. Tant d'indétermination - car nulle allégorie ne vient donner un sens aux mises en scène - invite à la contemplation. À l'économie des moyens mis en œuvre répond une intensité psychologique dont l'origine ne réside ni dans le jeu de déformations expressives, ni dans celui d'une narration dramatique.

D'où viennent ces figures ? De photographies, instantanées ou posées, les modèles s'étant brièvement prêtés à la direction de l'artiste. Ensuite : traitées par l'ordinateur, retournées, corrigées, agencées les unes avec les autres parfois. Puis imprimées sur un décalque. Enfin, projetées sur la toile préparée. Générations d'images accumulées dans un processus qui dématérialise les corps devenus pure lumière avant que le pinceau n'agisse. Ce parcours n'est pas sans altérer les formes, les figures sont passées au travers des dispositifs formant l'histoire même de la représentation. Observation, enregistrement : phase strictement mimétique autant que l'on accorde à la photographie (pure croyance) une fonction de prise d'empreinte de la réalité. Manipulation technique, combinaison : phase de maturation traditionnellement appelée "études". Projection : renversement du processus, restitution dans l'espace de ce qui en avait été soustrait. Et puis parfois le retour d'une figure, voire sa répétition comme dans le grand tableau *Les femmes d'Alger* (1996). C'est sous la forme poétique du multiple que se retrouve la trace du processus de création, car sinon rien de tout cela ne reste. Si ce n'est le sentiment

que la présence des figures doit un peu à cette traversée, comme l'on sort transformé d'un voyage initiatique. Le même, seulement en apparence.

Peu de peinture où s'érigent ainsi les figures ne provoque aujourd'hui une telle sensation. Qu'avant d'être un tableau ou une quelconque représentation, il s'agit d'un être livré au regard quand il s'abandonne à la pensée. Rien de moins spectaculaire que l'être qui pense lorsqu'il n'obéit pas aux poses expressives de la méditation romantique. Point ici donc, de tête lourde soutenue à l'endroit de la tempe par une main aux doigts crispés. Non plus que la figure mélancolique retenant dans la paume un visage au regard assombri par d'imposants sourcils. Au contraire : des bras croisés ou ballants, des mains invisibles fourrées dans les poches de vêtements informes, des épaules tombantes ou à l'inverse un port de tête souverain. Mais toujours des silhouettes conscientes de leur masse sur laquelle - comme l'animal dans sa chute - elles prennent appui.

Qu'il y ait là un tableau, le spectateur le comprend à partir du moment précis où il parvient à se détacher de l'intense rapport qui s'est établi avec la figure. Non qu'il ait été le jeu d'une illusion confondant réalité et représentation, mais au contraire que la présence de la figure s'impose par sa puissance picturale même. Cette puissance doit à l'architecture colorée qui l'entoure et qui donne à l'œuvre son expressivité. Car la figure en elle-même n'est pas expressive, mais se charge - comme on le dirait d'un courant électrique - d'une énergie expressive. Le contraste est obtenu entre la quasi-monochromie des silhouettes et les plans colorés, entre la souplesse des enveloppes qui forment les figures et la géométrie des surfaces. Ainsi s'opère la libération d'une intensité psychologique faisant fi des codes expressifs de la figuration traditionnelle.

Nulle bouche entrouverte, nulle attitude d'échange entre les personnages, seule la couleur est partagée dans cette économie de subsistance affective. Car c'est de solitude dont il est question dans cette indétermination des actes et des expressions. Comment peindre cet état ? Que peut-il en être d'une esthétique de la solitude qui serait aussi une éthique ? Par quel chemin amener à cette représentation de la solitude comme vertu ? La solitude n'est pas sans ignorer l'élégance. Elle est le lieu où l'être social dialogue avec l'être intime, et conserve dans cet échange un goût de l'apparat. Mais l'héroïsme du solitaire se tempère toujours d'un besoin de consolation.

Un grand tableau de 1997 est construit sur le reflet d'un miroir. Un personnage se regarde et dans l'espace du miroir se retrouve une scène appartenant à un autre tableau. Non que la peinture puisse se nourrir de son propre reflet. Elle indique au contraire ici un redéploiement général de toute l'œuvre produite : à partir de ce tableau nous pouvons douter du degré de réalité de ce que nous voyons sur tous les autres. Paradoxalement se précise alors notre rapport à ces figures : si elles peuvent être comprise comme des images reflétées, si donc le champ coloré peut fonctionner comme un miroir, ces figures sont à notre image. C'est pour cela que ces tableaux ne sont pas des icônes, ni ces figures des apparitions. Car elles ne renvoient à d'autres réalités qu'à celles de l'existence.