

DJAMEL TATAH

Personnes déplacées¹

Catalogue d'exposition « Djamel Tatah », Galerie Bienvenu, Steinberg & J.
New York, 2023

Richard Vine

*Forme sans forme, ombre sans couleur,
Force paralysée, geste sans mouvement ;
—T.S. Eliot*

« Solitary Figures », attendue depuis longtemps, est la première exposition personnelle aux États-Unis de Djamel Tatah, peintre français d'origine algérienne, qui a beaucoup exposé en Europe pendant quatre décennies. Le respect critique que Tatah a toujours suscité à l'étranger est dû en grande partie au fait que ses œuvres— des figures pâles, introverties et sobrement vêtues sur des fonds monochromes— correspondent parfaitement à une tendance majeure de la pensée et de la sensibilité européennes de l'après-guerre. S'immerger dans les compositions de Tatah, c'est ressentir l'univers de Beckett et de Sartre, de Giacometti et d'Antonioni. Les œuvres nous rappellent une époque où les artistes et les critiques parlaient sans retenue de la « condition humaine ». Pourtant, malgré leur caractère universel, ces images austères et chargées d'émotion portent également quelques signifiants culturels (la robe et le foulard d'une femme assise, les survêtements de plusieurs jeunes hommes migrants) qui évoquent plus spécifiquement la situation post coloniale en Méditerranée.

Lorsque Tatah a commencé son parcours artistique— en étudiant à l'École des beaux-arts de Saint-Étienne, et en exposant ses figures minimalistes face à une critique de plus en plus enthousiaste—, il se trouvait dans une sorte de flou juridique et psychologique. L'artiste est né en France, en 1959, de parents berbères ayant immigré de Kabylie en Algérie, alors colonie française rétive. En vertu de la loi française, les personnes originaires du Moyen-Orient et des rives sud de l'Europe pouvaient résider en France en tant que « ressortissants », mais elles n'avaient pas le statut de citoyen à part entière. Leur fils, en revanche, pouvait y prétendre à condition de faire les démarches auprès de

¹ Traduit de l'anglais par Laurie Hurwitz et Caroline Archat

l'administration française à l'âge de seize ans, ce que le jeune homme a omis de faire par ignorance de ses droits. Par conséquent, Tатаh est devenu, de fait, un étranger en France, inéligible au droit de vote et au droit de se déplacer librement en Europe, mais également sans possibilité de s'engager pleinement dans la vie politique de son pays. L'artiste est resté dans cette situation jusqu'à ce qu'il soit officiellement déclaré citoyen français en 1992, à l'âge de 33 ans

Ce n'est donc probablement pas un hasard si les figures représentées par Tатаh incarnent un état psychique de suspension. Elles se dressent devant nous un peu comme les âmes du premier cercle de l'Enfer de Dante– des esprits sans infamie ni louange, définis par leur incapacité à atteindre la grâce et à accéder au Paradis. Si les personnages de Tатаh partagent cette errance spirituelle, ils émergent aussi, comme ceux du poète italien, d'un milieu sociopolitique particulier. Ils sont donc toujours doubles. Ils peuvent être considérés comme des poètes ambulants (debout, tombant ou couchés)– des métaphores vivantes du déplacement métaphysique– et en même temps, ils évoquent les inégalités concrètes du monde réel. C'est peut-être la raison pour laquelle ces exilés perpétuels semblent légèrement abasourdis, leur sensibilité étant choquée jusqu'à l'engourdissement. Dans un tableau, par exemple, une figure matronale regarde impassiblement au loin le corps d'un homme gisant à ses pieds. Elle est peut-être l'emblème intemporel du chagrin maternel, mais les sources dans lesquelles puise l'artiste évoquent des situations particulières. En effet, Tатаh se nourrit souvent de photos d'actualité ou d'instantanés familiaux. Certains de ses tableaux font écho à des œuvres d'art historiques, rejouées à l'atelier au moyen de photographies de parents ou d'amis.

De même, le teint très blanc des personnages, rendu pâteux et presque tactile par un mélange de cire et de pigments, signale leur statut indéterminé entre l'être et le non-être. Ou, plus sardoniquement, leur pâleur pourrait parodier la « blancheur » culturelle nécessaire pour participer pleinement à la société occidentale dans laquelle Tатаh est né.

Alors comment, compte tenu de ces éléments, ces peintures presque grandeur nature peuvent-elles toucher de manière aussi poignante les spectateurs des États-Unis ? La réponse tient, je pense, à deux facteurs : l'espace et l'identité.

Qu'elles soient physiques ou conceptuelles, les œuvres de Tатаh sont largement habitées par le vide. Bien qu'il n'ait pas étudié formellement la peinture à l'encre, l'artiste partage clairement avec les maîtres traditionnels de l'Asie de l'Est une profonde compréhension du pouvoir du non-dit, de l'invisible, de l'implicite. L'espace entre les figures de Tатаh n'est pas rempli d'objets ni de coups de pinceau expressifs, mais d'un ou deux aplats d'une seule couleur qui servent, comme les larges zones de surface vierge dans les peintures des lettrés, de sources pures pour l'imaginaire du spectateur. Le vide de Tатаh, cependant, n'est pas associé– à la manière asiatique classique– à une longue durée cyclique et à une tranquillité d'esprit permanente, mais témoigne au contraire d'une anxiété omniprésente liée à l'incertitude. Les pensées que ses images suscitent font écho aux questions de Gauguin en 1898 : D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? Les réponses à ces questions existentielles sont subtilement façonnées, rendues à la fois opportunes et intemporelles par l'art sémiotique de Tатаh : un détail vestimentaire colonial, une expression faciale

inconsolable, un mouvement arrêté, une rencontre entre des personnages qui ne se rencontrent pas vraiment.

Les espaces monochromes de Tadah interrogent la relation traditionnelle entre la figure et le fond dans ses termes les plus fondamentaux. Les individus représentés semblent émerger d'un vide primordial - comme si le logos divin de la Genèse leur avait donné naissance- et maintiennent ensuite leur présence calmement mais avec hésitation en sachant parfaitement que l'abîme finira par les engloutir à nouveau. On scrute en vain leurs postures et leurs visages pour y déceler le moindre signe de défi, de joie sauvage, de haine ou d'espoir. Chaque personnage semble plutôt avoir intériorisé l'admonestation biblique « Tu es poussière et tu retourneras en poussière ». Dans certains cas, les blocs verticaux ou horizontaux, tels des éléments architecturaux stylisés, séparent ou emprisonnent partiellement les personnages. Même lorsque les figures de Tadah s'enlacent- par exemple, l'homme et la femme dans une œuvre de 2021- leur acte suggère l'accouplement de deux solitudes. Tout cela est certainement très éloigné de l'étendue, de l'abondance, de la vitalité et de l'individualisme américains. Et pourtant....

Les hommes et les femmes isolés de Tadah- car l'artiste ne peint rien d'autre (ni animaux, ni plantes, ni nuages, ni paysages urbains, ni montagnes, ni rivières, ni objets quotidiens sur une table- nous rappellent qu'il existe un paradoxe au cœur de l'expérience américaine. Cette terre d'abondance visuelle et naturelle, qui a accueilli pendant quatre siècles une culture composée d'une myriade de communautés immigrées, a cependant dans son art récent -depuis l'avènement du modernisme- largement privilégié la planéité picturale et la personnification de son ethos national dans la figure du solitaire.

L'énigme commence par une transformation de l'espace pictural. Au XIXe siècle, l'école de L'Hudson River et les peintres luministes associaient la lumière pure et les vastes panoramas du paysage américain à la divinité, une présence spirituelle bienveillante et omniprésente. Mais peu après, dans les œuvres d'artistes tels que John Gast et Frederic Remington, le divin est devenu central : les prairies, les déserts et les chaînes de montagnes de l'Ouest ont été considérés comme les signes de la Destinée Manifeste, le désir de Dieu de voir la spectaculaire étendue continentale peuplée et développée- en particulier par les montagnards, les cow-boys, les éleveurs et les colons en chariots bâchés. Peut-être en réponse à la cruelle myopie de cette vision (les peuples indigènes n'étaient-ils pas déjà là ?), ainsi qu'à la sécularisation croissante de la nation, de nombreux artistes américains du XXe siècle- Arthur Dove, Georgia O'Keeffe, les expressionnistes abstraits, Agnes Martin- ont opté pour un sens dépersonnalisé de la grandeur. Leurs peintures transmettent un émerveillement cosmique, mais pas une personnalité cosmique. Ce faisant, l'espace pictural- bien que toujours expansif, toujours teinté de sublime- est devenu plus plat. Dans la peinture Color Field, dans les œuvres de Barnett Newman, Clyfford Still, Frank Stella et des minimalistes, le plan de l'image avance, rencontrant le spectateur de face. Dans les années 1960, nous sommes confrontés à l'effet panneau d'affichage du pop art. C'est là, où l'espace est devenu un mur, que les personnages de Tadah entrent en scène- ou s'y trouvent installés.

Cette évolution spatiale, que l'on peut retracer sur une plus longue période dans la tradition européenne comme dans la tradition américaine, était cyclique : de la planéité à la profondeur, puis à nouveau à la planéité. Les personnages des peintures de murs égyptiennes, des mosaïques et des peintures murales gréco-romaines, des retables et des fresques gothiques sont souvent placés sur un fond vide qui, conceptuellement, est plein de signification : son infinité est le signe de la vie éternelle de l'âme. Ce n'est que pendant cinq siècles, de la Renaissance au réalisme, que l'espace profond (par opposition à l'espace plat) a été systématiquement évoqué par la perspective linéaire, la coloration atmosphérique, le clair-obscur, le sfumato et le modelage des sources lumineuses, autant de dispositifs permettant de positionner les sujets avec précision dans le monde, où leur identité pouvait être affinée par leur habillement, leur parure (ou l'absence de celle-ci) et leurs accessoires (du sceptre royal à la houlette de berger, du carrosse seigneurial à la lampe de mineur). Mais, peut-être en raison de l'accent mis par les Lumières sur ces préoccupations empiriques et typologiques, l'espace profond est mort avec Dieu- en 1882, selon Nietzsche- ce qui a entraîné le retour moderniste à la planéité. Désormais, sur un champ pictural neutre, les éléments d'une scène pouvaient être disposés objectivement, lisiblement, sans hiérarchie compositionnelle ni obscurcissement. Ainsi, le long arc historique de la figure dans la peinture occidentale va du symbole à la représentation, puis au signe.

Mais que devons-nous faire des figures de Tatah, de leur présence silencieuse, dans un contexte américain ? À vrai dire, elles sont probablement plus reconnaissables ici, plus pertinentes et plus troublantes que nous ne voulons l'admettre. Les États-Unis sont la terre d'immigration par excellence, en proie aux mêmes problèmes que ceux auxquels les voyageurs de Tatah semblent faire face : départ de pays d'origine ravagés par la misère ou les conflits, incertitude quant à la place de chacun dans un nouveau monde, concurrence incessante pour gagner sa vie et être accepté par la société. Il n'est pas étonnant que cette réinstallation se fasse généralement en groupes : familles qui émigrent ensemble, clans issus du même village ou quartier de « l'ancien pays », sectes religieuses, bandes d'agriculteurs et d'ouvriers partageant les mêmes idées. Les immigrants de la première génération ont tendance à vivre dans des enclaves ethniques, à pratiquer l'entraide et à s'appuyer fortement sur les parents et les amis. Cela se voit aussi bien à Montpellier, Marseille et dans d'autres villes du sud de la France que Tatah connaît bien, où le glamour des loisirs internationaux contraste de manière flagrante avec les luttes quotidiennes des personnes issues des colonies et de la classe ouvrière française face au chômage- que dans la démographie ethnique en damier de la ville de New York ou dans la répartition des migrants hispaniques, légaux et illégaux, dans les zones frontalières du sud des États-Unis.

Toute l'expansion de l'Amérique vers l'ouest visait l'établissement d'une « civilisation » sous la forme de fermes, de villages et de villes tranquilles où les gens pouvaient se réunir pour échanger des biens et exercer leurs droits démocratiques. Pourtant, d'un point de vue psychologique- et c'est là le deuxième aspect du double paradoxe américain- l'adaptation de chaque migrant est singulière : il s'agit d'une altération de l'identité personnelle propre à chacun. Pendant le processus d'assimilation, tout le monde éprouve une solitude intérieure indépendamment des circonstances extérieures.

C'est peut-être la raison pour laquelle le « melting pot » américain a produit, de manière contre-intuitive, le mythe du héros individualiste. La frontière était un endroit où cette nouvelle solitude intérieure pouvait aller, pouvait atteindre des territoires libres, comme l'a fait Huck Finn. Même si les fameux « grands espaces ouverts » américains ont diminué et que le pays s'est férocement urbanisé, ce vieux rêve du pionnier laconique n'est pas tout à fait mort. Un certain héros culturel solitaire persiste. Le cow-boy est devenu le détective privé, puis l'artiste d'avant-garde : un observateur inquiet qui se démarque de la société et la corrige, un franc-tireur qui, dans les moments de crise, intervient pour sauver les bons citoyens, mais ne devient jamais – et ne veut jamais devenir – vraiment l'un d'entre eux. « L'âme américaine est dure, solitaire, stoïque ; c'est une tueuse », affirmait D.H. Lawrence. « Elle n'a pas encore été délayée ».

Dans l'art, les résonances interculturelles se font écho et se répètent. Le roman le plus célèbre de l'écrivain algérien Albert Camus s'intitule, avec raison, *L'Étranger*. Il met en scène un protagoniste profondément détaché qui commet un meurtre apparemment dénué de sens et de motivation – un titre et une prémisse narrative qui s'accordent parfaitement avec les contes du Far West et les romans policiers d'écrivains américains comme Louis L'Amour (auteur de récits sur la frontière tels que *The Empty Land* [Le Pays vide] et *The Lonely Men* [Les Hommes seuls] et Dashiell Hammett (qui a créé en Sam Spade la quintessence du détective privé, un homme nommé d'après une carte à jouer, immortalisé à l'écran par Humphrey Bogart). Camus lui-même, en parlant de ses premières influences, a fait un clin d'œil critique à l'auteur de romans policiers James M. Cain. Par ailleurs, en tant que pied noir (un Français né en Algérie), Camus est, psychiquement, l'image-miroir de Tatah (un Algérien né en France). L'une des premières œuvres de Tatah les plus souvent citées est un autoportrait du jeune artiste se tenant à côté d'une stèle érigée en hommage à Camus.

Ironiquement, cette stèle installée à Tipasa en Algérie porte une citation dans laquelle l'écrivain revendique son « droit d'aimer sans mesure ». Se mettre à l'écart non seulement pour critiquer mais aussi pour aimer – et même pour faire de la critique une expression de l'amour – est tout à fait dans l'esprit du travail de Tatah. C'est ce qu'on appelle le communautarisme oblique. Certains artistes s'immergent dans la boue, les paillettes et l'agitation de leur époque ; d'autres observent leur milieu de loin. Dans sa série de peintures « *The Migration of the Negro* » (1940-41), qui a fait date, Jacob Lawrence a représenté visuellement et décrit verbalement, en détails, les étapes successives de l'odyssée des Noirs au début du XXe siècle, des zones rurales du Sud vers les villes du Nord. Mais Tatah, comme beaucoup d'artistes qui ont grandi sous le règne esthétique d'un modernisme euro-américain tardif, a tendance à éviter la narration explicite, préférant représenter les inégalités sociales de manière suggestive.

En cela, il a de nombreux complices américains, notamment Edward Hopper et Alex Katz. Hopper, le prophète de la « foule solitaire » du milieu du XXe siècle, a rendu l'ennui palpable. Ses âmes perdues – qui se situent quelque part dans la classe moyenne – occupent des théâtres, des bureaux, des restaurants, des appartements et des maisons victoriennes qui semblent tout aussi vides que les arrière-plans épurés de Tatah. Katz, en revanche, présente les petits gagnants de la société de consommation, des individus confortablement positionnés (à la fois dans le champ pictural et dans la vie) –

sophistiqués, aisés, séduisants– jouant leur rôle dans un vide monochrome qui n'est jamais entièrement dépourvu de la sobriété du tempus fugit (le temps qui passe), même lorsqu'il est doux comme le sucre d'orge.

Un littéraliste pourrait considérer les personnages de *Tatah* simplement comme des êtres dépossédés, en accord avec le culte actuel de la victimisation en Amérique. Bien que l'histoire de l'immigration se termine souvent bien dans ce pays, il est indéniable qu'elle recommence, génération après génération, avec de multiples vagues d'immigrants– irlandais, italiens, juifs, hispaniques, chinois, musulmans, hindous, etc.– désorientés et souvent méprisés, arrachés à leurs racines, échoués, n'ayant nulle part où aller, et confrontés à un système commercial qui privilégie les personnes déjà fortunées. Et c'est sans parler des Afro-Américains, dont les ancêtres ont été amenés de force sur ces côtes et qui doivent toujours faire face à un héritage séculaire d'exploitation et de préjugés. (*Tatah* est un grand admirateur de la musique noire américaine, en particulier de l'album *What's Going On* de Marvin Gaye, sorti en 1971, qui regorge de protestations sociales des années 1960).

Mais les personnages de *Tatah* ne sont pas modelés pour la vraisemblance ni pour représenter des stéréotypes. Ils ne sont pas non plus érigés (ou élevés) au milieu de l'or ou de l'azur céleste. Il est trop tard dans l'histoire du monde pour cela. Inscrits au sein de notre postmodernité, ils sont plutôt des anti-icônes. Parmi nous, muets tout en sollicitant leur humanité commune– notre humanité commune–, ils existent dans un ici-et-maintenant absolu, le seul endroit où la justice peut être rendue.

D'une certaine façon, les personnages de *Tatah* (s'ils ne sont pas déjà tombés) pourraient être en train d'échapper à des conflits meurtriers en Afrique du Nord, ou de franchir la frontière entre les États-Unis et le Mexique pour fuir le chaos qui règne dans le Sud global. Ils pourraient aussi entrer dans une dimension ontologique inconnue, sur le terrain d'âmes perpétuellement troublées. Ou les deux. Après tout, nous sommes tous des personnes déplacées, étant donné que cette terre, la seule maison que nous n'ayons jamais connue, est totalement indifférente à notre existence. Nous vivons, nous nous déplaçons et nous existons en tant que résidents temporaires– jamais en tant que citoyens permanents– du cosmos physique, de la terre des vivants.