

DJAMEL TATAH

Conversation entre Djamel Tatah et Michel Hilaire

Catalogue d'exposition « Djamel Tatah » sous la direction de Michel Hilaire et Maud Marron-Wojewódzki, Musée Fabre, Éditions Snoeck, Gand, 2022.

Djamel, peux-tu me parler de tes origines, de ton rapport à l'Algérie, à la France ? Tu as souvent dit que cette origine n'était pas le lieu d'une revendication particulière. Tu as même écrit : « J'ai l'impression d'être un mutant, je sais d'où je viens, je ne sais pas où je vais. »

Je suis un enfant des colonies (Rires). Mes parents sont venus d'Algérie à la fin des années 1950. Je suis né et j'ai grandi en France dans une culture prolétaire où cohabitaient des Siciliens, des Arméniens, des Espagnols, des Turcs, des Maghrébins, des Auvergnats, etc. J'ai connu le pays de mes parents à l'âge de 14 ans, puis j'y suis retourné seul, vers 18-20 ans, pour le découvrir un peu plus. La question de mon identité s'est posée naturellement à ce moment-là. J'y ai répondu en me disant que l'Algérie était le pays de mes parents, et que la France était celui qui m'avait vu grandir, donc à priori mon pays. Mais j'ai toujours eu la sensation de n'appartenir à aucune nation. Je n'aime pas vraiment cette idée de nation car elle cautionne souvent les crispations identitaires, les comportements communautaristes et racistes, comme on peut le voir aujourd'hui en Europe. Je préfère l'idée du mutant que je reprends d'un ami avec qui j'ai eu cette conversation. Un mutant, c'est quelqu'un qui a conscience de ses origines. Il porte en lui une ouverture sur l'autre, l'ailleurs... dans un devenir dont il ne maîtrise pas la finalité et c'est sa richesse.

Quand je pense à l'Algérie, ce qui me vient immédiatement à l'esprit, c'est le nom d'Albert Camus. Quelle relation a été la tienne avec l'écrivain pendant ton adolescence et même après, durant la période où tu as fréquenté l'école des beaux-arts ? Il y a une stèle érigée en 1961, deux ans après ta naissance, à Tipaza face au mont Chenoua, avec ces mots gravés dans la pierre : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. » Tu as souvent cité et commenté cette phrase tirée de Noces en 1939.

En 1982, je me suis rendu dans les ruines romaines de Tipaza et je suis tombé sur cette stèle. J'ai trouvé cette phrase très émouvante... C'est comme cela que j'ai découvert Albert Camus. J'ai eu envie de me mettre à la hauteur de ce qu'il dit de l'amour et de l'humain. Cela m'a aidé à construire ma vision du monde.

Tu parlais tout à l'heure de tes déplacements en Algérie au cours des années 1980. À ce moment-là, en 1986, tu réalises une œuvre fondatrice de ton travail – l'Autoportrait à la Mansoura – qui fait allusion à la ruine de la Mansoura à

Tlemcen, haut lieu de l'architecture islamique. Peux-tu nous en dire plus sur cette œuvre ?

Ce tableau est d'abord une mémoire que je garde de ce voyage. J'étais là avec un ami qui voulait retrouver le pays natal de ses parents, des Espagnols d'Algérie. On était tous les deux dans cette quête de la mémoire : d'où vient-on ? Où ont grandi nos parents ? Qu'est-ce qui fait qu'ils nous ont éduqués comme-ceci ou comme-cela ? Des sensations et des questionnements très profonds ont émergé au cours de ce voyage. C'est aussi un tableau clé, par sa composition, parce qu'il marque un changement par rapport à ce que je peignais auparavant : une simplification de l'espace. Il témoigne de l'importance de l'architecture dans ma peinture. J'ai été fasciné par le mélange des styles dans la ville de Tlemcen et ses environs : l'architecture arabo-espagnole, celle antique et musulmane, ou encore moderniste de la période coloniale. J'ai d'ailleurs fait l'hypothèse que le Bauhaus aurait pu naître à la casbah d'Alger ! (Rires)... C'est tellement beau.

Trois ou quatre ans après, j'ai peint deux tableaux décisifs pour mon travail de composition : *l'Autoportrait à la stèle*, d'après celle de Camus, et *l'Autoportrait à la Mansoura* présenté dans cette exposition.

Est-ce que tu as été sensible dans ton enfance à des objets de ton environnement qui rappelaient la culture d'origine de tes parents ? Je pense par exemple à des motifs de tapis, des couvertures kabyles, des objets, etc.

Disons que chez nous, il y avait des objets, des vêtements et des tissus avec des motifs berbères. Cela a certainement forgé un goût. Mais c'est surtout la musique qui m'a marqué. Mon père n'écoutait que du chaâbi, qui découle de la musique arabo-andalouse. Elle a bercé mon enfance. Puis, vers 10 ans, j'ai découvert avec mon grand frère la musique pop rock des années 1960 et la musique afro-américaine de cette même période. À l'adolescence, j'écoutais de tout : aussi bien The Kinks, Donny Hathaway, Bob Marley, The Velvet Underground, David Bowie, etc. Mais il y a un artiste qui a été fondamental pour moi parce que je retrouve dans ses textes et dans la sensualité de sa musique tout ce qui fonde mon art, c'est Marvin Gaye. L'album *What's Going On*, sorti en 1971, m'a aidé à construire toutes les thématiques qui traversent ma peinture : la guerre, l'injustice, la solitude, la quête de spiritualité... Je peux dire que cet immense album a influencé ma manière de faire de l'art.

À quel moment as-tu ressenti le besoin de t'exprimer vraiment par le médium de la peinture et finalement d'échapper, d'une certaine façon, au déterminisme social qui était le tien ?

Je ne sais pas si je parlerais de déterminisme social. Quand j'étais enfant, j'adorais dessiner, j'étais toujours dehors, toujours dans la rue, et mon père en avait peur. Pour que je reste à la maison, il m'achetait des crayons et des pastels. Mais vers 10-12 ans, j'ai cessé de dessiner... Je préférais vraiment la rue. J'ai eu une jeunesse un peu... glissante. Mon père n'avait pas tort (Rires). Quand j'ai pris conscience que je faisais n'importe quoi et que je n'avais vraiment pas envie de cela, je me suis dit que j'allais essayer de faire quelque chose avec le dessin. Il y a peut-être du déterminisme là : faire ce que l'on a envie de faire, malgré tout, plus que tout : « qu'on vive et qu'on meure de ce qu'on aime » comme dit Camus.

Est-ce que l'on pourrait évoquer cette période de préparation et d'entrée à l'école des beaux-arts de Saint-Étienne ? Ton passage par Lyon, ta découverte du palais Saint-Pierre, du jardin donnant sur la place des Terreaux ?

Je suis d'abord allé à Montpellier pour travailler et réfléchir à ce que j'allais faire. Là-bas, j'ai retrouvé une amie d'enfance qui était en première année à l'école des beaux-arts de Lyon. Je l'ai suivie et j'ai commencé à préparer les concours d'entrée en école d'art. Elle habitait place des Terreaux près du palais Saint-Pierre. Elle allait à l'école toute la journée, moi je n'avais rien à faire (Rires). J'allais dans la cour du musée et je dessinais. Je me suis préparé comme cela.

Et dans le musée de Lyon quelles œuvres ont retenu ton attention à ce moment-là ?

Je me souviens qu'à l'époque le Zurbarán m'a bouleversé.

Le *Saint-François d'Assise* de Francisco de Zurbarán, avec sa grande robe de bure, creusée de plis caverneux...

Oui, je l'ai toujours en mémoire, il est imprimé.

Et le Paul Gauguin ? *Nave Nave Mahana* ?

Certainement, il y avait une multitude d'œuvres et c'est là que je me suis aperçu que j'avais une véritable attirance optique pour les tableaux. Je n'ai jamais perdu cette pratique de l'œil.

Mais est-ce que la découverte de la modernité n'est pas plutôt passée par Saint-Étienne ? C'est vrai que Saint-Étienne a eu la chance de compter l'un des plus grands conservateurs de ces cinquante dernières années, Bernard Ceysson. Dès 1967, il succède à Maurice Allemand à la tête du musée d'Art et d'Histoire. Il enrichit la collection d'art moderne avec des noms fameux, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Alberto Magnelli, Jean Hélion et bien d'autres encore... Il réunit la plus belle collection d'art américain des années 1960 des musées français. Et puis il y a sa rencontre, un peu générationnelle, avec les acteurs du mouvement Supports/Surfaces, Claude Viallat en particulier. Saint-Étienne est un lieu à part...

C'était une chance inouïe. Je me suis retrouvé dans une petite école avec 120 étudiants à 70 mètres du musée d'Art et d'Industrie qui deviendra en 1987 le musée d'Art moderne et contemporain. Le musée était quasiment une annexe de l'école. On allait à la bibliothèque et hormis les moments de vernissage, ce petit musée, en fait, était à nous. Toutes les expositions que j'ai vues ont nourri mes interrogations sur comment parvenir à réaliser une œuvre d'art qui s'inscrit dans son temps.

Marseille, où tu avais aussi des attaches, bougeait beaucoup avec l'arrivée, dès 1985, de Germain Viatte chargé de réorganiser les musées de la ville et de lancer de grandes expositions comme celle, pionnière, consacrée à Edward Hopper durant l'été 1989...

Oui, j'ai eu l'occasion de découvrir physiquement son œuvre, c'était génial. Je me souviens aussi de l'exposition de Jean-Michel Basquiat en 1992... Mais il y en a une qui m'a marqué parce qu'elle m'a permis de faire des liens et de répondre à de nombreuses interrogations, c'est l'exposition « Peinture-Cinéma-Peinture » au centre de la Vieille Charité en 1989. Les confrontations entre des tableaux de Francis Bacon et les planches

d'Eadweard James Muybridge, les tableaux miroirs de Michelangelo Pistoletto, les photographies de Jeff Wall et Cindy Sherman ou encore la construction des espaces et la suspension du temps dans New York Movie d'Edward Hopper m'ont donné une grande liberté dans mes choix. Et quand j'ai vu les Shadows d'Andy Warhol, j'ai compris que faire de la peinture c'était aussi occuper un espace. Un tableau doit être un espace en soi, et en même temps, investir l'espace dans lequel il est installé.

C'est aussi à cette période que tu découvres le musée Fabre, dans cette ville de Montpellier où tu t'es installé il y a tout juste trois ans, où tu as aménagé un atelier d'où sont issues les dernières toiles de l'exposition.

Je connais le musée Fabre depuis très longtemps. Je pense que je l'ai connu en même temps que toi.

Oui, à la fin des années 1970 ?

Bien avant sa rénovation. Il fait partie des quelques musées d'histoire de l'art en région dotés d'une collection très riche. Parfois je vais au musée, je marche, je m'arrête et me dis : « Ça, c'est ce dont j'ai besoin aujourd'hui », donc je regarde, je regarde comment le tableau est construit, comment il est peint et parfois je me laisse surprendre par des tableaux que je n'ai pas encore vus. Je les regarde pour ce qu'ils sont, pour leur présence. De temps en temps, j'y vais pour une raison précise. L'autre jour, je peignais un grand tableau noir et je n'étais pas satisfait par sa vibration. Je suis allé au musée Fabre pour voir les tableaux de Pierre Soulages. J'ai regardé comment il faisait plastiquement et j'ai vu tous ses défauts (Rires). Parce que moi aussi, à l'atelier, je ne voyais que mes défauts. Je voulais juste savoir comment il faisait, malgré les difficultés, pour que cela tienne. Ce sont des questions d'artisan. De temps en temps, j'entre dans un musée comme un artisan, je vais apprendre chez les peintres.

Tu sais d'ailleurs que ce qui a présidé à l'émergence des *Outrenoirs* en 1979, Soulages l'a souvent rappelé, c'est un puissant sentiment de marasme à l'atelier, l'impression de tourner en rond sans trouver d'issue possible - « J'étais perdu dans un marécage, j'y pataugeais » a-t-il lui-même confié. Nous avons au musée le premier *Outrenoir*, qui date du 14 avril 1979. C'est important qu'il y ait une grande palette de choix dans un musée.

Oui, c'est tout l'intérêt d'un musée. On y va pour différentes raisons et à des moments précis. La profusion des œuvres est importante, c'est essentiel d'avoir un éventail de propositions artistiques, plastiques et même philosophiques. Accrocher mes tableaux dans ce lieu qui accueille Nicolas Poussin, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Gustave Courbet ou des figures singulières comme Frédéric Bazille me rend évidemment très heureux.

J'aimerais que l'on évoque maintenant la question de l'exposition, le fait de passer d'un atelier encombré de toiles avec lesquelles tu vis quotidiennement à un lieu neutre, vide, qui va être investi. Tous les acteurs de la pièce vont entrer en scène pour jouer une partition inédite...

Faire une exposition, pour moi, c'est rejouer la scène de l'atelier à une autre échelle temporelle et physique. C'est comme si je remontais un film avec d'autres séquences, surtout lorsque l'on présente des tableaux plus anciens avec des œuvres plus récentes.

Et puis le dialogue avec vous, les historiens de l'art, est riche de surprises. Vous faites une proposition et je réagis, cela fait partie du théâtre.

C'est un immense théâtre avec beaucoup d'acteurs... On a arrêté le casting ensemble avec Maud Marron-Wojewódzki... dans la plupart des cas on est tombés d'accord (Rires)...

Ce partage des sensibilités autour de mes tableaux nourrit ma manière de penser et de faire de la peinture, notamment lorsque des auteurs, comme ceux qui ont écrit dans ce catalogue, posent un regard inédit sur ce que je peins.

Venons-en précisément à ta relation avec une certaine peinture classique. Ce qui me frappe dans ton travail, c'est qu'il s'inscrit dans la continuité de ce que l'on nomme « le grand art classique ». Tu as souvent évoqué le nom de Piero della Francesca : il y a chez lui une évidence plastique, une monumentalité, un hiératisme, un sentiment du temps très particulier... Quand on l'a redécouvert, tardivement, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, Bernard Berenson a mis en évidence la notion d'impassibilité dans son travail. Pour lui le grand art universel doit être et exister, et non pas représenter et exprimer. Il avait vraiment senti l'essence de l'art du peintre. Et d'une certaine façon, je trouve que ton travail prolonge cette démarche.

Ce que ma peinture est ou sera, ce n'est pas à moi de le dire, mais pour aller dans le sens de ce que tu dis, dans ses Carnets, Albert Camus écrit que l'artiste ne montre ni ne cache, il signifie. 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, quels que soient les lieux qu'ils habitent, la vie qu'ils mènent ou même qui ils sont. La peinture est une pratique gracieuse et indomptable : ce serait lui faire déshonneur que de lui enlever tout ce qu'elle peut dire de notre rapport au monde. 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. Ce qui est important, c'est de trouver une forme, une manière de parler de ces choses-là.

Quel rapport entretiens-tu avec l'art de la fresque ?

J'aime sa matière, sa délicatesse colorée.

Et penses-tu à un cycle en particulier ?

Oui, aux fresques de Fra Angelico au couvent San Marco à Florence, mais aussi aux peintures murales très gracieuses de l'Égypte antique ou de Pompéi. Les choses ne sont jamais déliées dans l'art.

Pour poursuivre sur cet aspect technique, j'aimerais que tu m'en dises plus sur le passage du bois à la toile, comment s'est opéré ce glissement ?

Je me suis formé dans la culture visuelle des années 1980 : les nouvelles figurations, Supports / Surfaces, les modernités des années 1960. J'ai vu des peintures sur bois comme celles de Jean-Michel Basquiat à cette époque que je mettais en relation avec la musique noire américaine. J'aimais son expression et l'énergie avec laquelle il traitait des questions raciales dans les années 1980. Je me sentais concerné.

Je voulais faire de la peinture figurative, j'avais cela en tête et je ne savais pas pourquoi. J'aimais infiniment la peinture classique mais je n'avais pas d'argent pour acheter des châssis et de la toile. Cela coûtait cher et, à vingt et un an, je n'avais rien, rien de rien. Je m'intéressais à l'art égyptien, aux portraits du Fayoum et aux peintures sur bois. J'étais fasciné par le travail sur les peaux des Indiens d'Amérique du Nord que j'avais vues dans les westerns (Rires). Je suis d'ailleurs allé au musée de l'Homme à Paris, je voulais voir comment ils faisaient. Une conservatrice du musée m'a reçu et m'a montré les réserves. C'était génial, émouvant.

Je m'intéressais aussi à l'art africain, aux enluminures persanes et indiennes, à toutes ces choses qui s'associaient très librement dans ma tête. Il fallait peindre pour voir ce qui allait naître de ces différentes sources. Alors je me suis autorisé à mettre en place un système de châssis avec des branchages. J'ai commencé ainsi, en enroulant la toile sur des branches et en peignant mes figures par-dessus.

Un jour, j'ai senti que je n'étais pas à l'aise. J'ai assemblé quatre planches de chantier et j'ai agrafé une toile dessus. Je me suis dit que j'allais peindre comme sur des palissades urbaines avec un enduit à la colle de peau de lapin et du plâtre, tout en cherchant l'effet de la fresque. Je me suis préparé un support comme cela, très vivant et j'ai peint mes figures. J'ai fait une centaine de toiles de cette manière.

Une centaine quand même... et le passage au châssis a eu lieu quand précisément ?

En 1995. Le châssis bois n'était pas idéal et présentait des inconvénients : la peinture éclatait, la toile gondolait, je ne pouvais plus la retendre. Par rapport à ce que je voulais faire, je me sentais limité. Je commençais à avoir les moyens de changer de support, je suis donc passé au châssis traditionnel et l'expérience a continué d'être vivante.

Venons-en maintenant à ta façon de procéder au moment de l'élaboration des tableaux. Tu te constitues une banque d'images que tu utilises à ton gré. En fait, il s'agit d'une grande digestion de sources variées. Peux-tu nous en dire plus sur ces sources qui proviennent aussi bien de l'histoire de l'art, des catalogues des musées, que du cinéma, de la presse, du monde de la publicité ?

À l'école des beaux-arts, on dessinait d'après des modèles vivants. Et puis, tout doucement, j'ai commencé à faire mes propres photographies avec l'idée de reproduire la figure humaine en pied. Je projetais des diapositives sur mes toiles. Ce mécanisme s'est mis en place au début des années 1980. Un peu plus tard, la technique a évolué : je prenais des photographies que j'imprimais sur rhodoïd et je me servais d'un épiscopes pour les projeter sur la toile. Parfois, je prenais deux images que je projetais l'une après l'autre sur mon tableau.

Quand les premiers ordinateurs sont arrivés, au milieu des années 1990, je me suis dit que je pourrais développer ce dispositif. Il fallait que je trouve des solutions pour mettre en conversation la peinture abstraite telle que la pratiquaient Barnett Newman, Mark Rothko, Brice Marden ou Ellsworth Kelly – qui me permettait de traiter la question de l'espace habité par un sentiment – et la peinture figurative.

Quand j'ai pu numériser mes photographies, j'ai constitué une banque d'images où toutes mes photos devenaient facilement manipulables. Je l'ai enrichie peu à peu de visuels que je récoltais dans les médias, ceux qui témoignaient des tragédies humaines

liées à la guerre et aux grands déplacements des peuples. Je récoltais aussi des reproductions de l'histoire de l'art. La numérisation a ouvert un grand éventail de possibilités pour la composition de mes tableaux. Puis la palette graphique est arrivée : c'était magique parce que je revenais à quelque chose de très académique, le dessin, mais cette fois avec un crayon sur un écran numérique. Aujourd'hui, je me sens libre d'associer un fragment d'un tableau de Piero della Francesca, une image d'August Sander, une photographie que j'ai faite moi-même ou même un cliché trouvé dans les médias. Je peux tout mélanger pour composer un tableau. En fait, les documents sources que j'utilise voyagent.

J'ai lu - et trouvé cela très intéressant - que tu cherches avant tout à vider l'image de sa sensation personnelle.

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 lui. Je ne cherche pas à définir ou à maîtriser ce sentiment, je le laisse venir. Je laisse ouverte ma façon de représenter l'humain, du coup, mes figures sont des anonymes... elles peuvent être tout le monde.

Tes figures ont finalement vaguement une ressemblance avec notre époque. Quand je dis « vaguement », ce n'est pas non plus une autre époque, c'est bien notre époque, mais évoquée somme toute de façon généralisée. On reconnaît des survêtements, des capuches, des manteaux, des sweat-shirts...

Je peins dans mon temps. J'aime quand mes figures ressemblent aux gens d'aujourd'hui. Mais les vêtements sont aussi des formes, et là je suis totalement dans la peinture.

Cette décontextualisation se retrouve dans l'absence de titre de tes tableaux, à quelques exceptions près. C'est le cas de beaucoup d'artistes comme Soulages par exemple, qui indique les dimensions de l'œuvre et sa date. Seules quelques œuvres du début de ton parcours en sont dotées, l'Autoportrait à la Mansoura dont on a déjà parlé ou *Les Femmes d'Alger*.

Lorsque j'ai peint *Les Femmes d'Alger*, Caroline, ma compagne, et Lucie, une amie, étaient dans l'atelier pour une séance de photos. À un moment, elles se sont mises côte à côte, je leur ai demandé de se tenir la main sans savoir pourquoi. J'ai pris la photo. Je pensais au tableau de Théodore Chassériau, *Les Deux Sœurs*. Je n'ai pas peint cette œuvre en pensant aux *Femmes d'Alger* de Delacroix. Quand je l'ai eu terminée, je me suis dit : « Ce sont les femmes d'Alger aujourd'hui : des femmes solidaires au cœur d'une tragédie qui se déroule sous leurs yeux. » En pensant « femmes d'Alger », le tableau de Delacroix m'est venu à l'esprit. J'ai utilisé une partie de son titre pour signifier que certaines œuvres sont réalisées dans des contextes politiques très particuliers. Delacroix l'a peint dans les premières années de la colonisation française du Maghreb, moi j'ai réalisé le mien au moment où l'Algérie sombrait dans la guerre civile, dans les années 1990. Quelles positions les Algériennes adoptent-elles face à ces situations ? C'était une question pour moi. Je les imaginai attendre leurs droits, comme tout le peuple algérien, et d'ailleurs, c'est toujours d'actualité. Ensuite, j'ai reçu une commande de la Caisse des dépôts et consignations dans le cadre d'une exposition prévue au centre d'Art de Saint-Gaudens, et j'ai choisi de peindre une seconde version du tableau *Les Femmes d'Alger*, comme un chœur grec. La production a servi à faire un petit catalogue également

intitulé *Les Femmes d'Alger*. J'ai invité mon ami Paul Sztulman à écrire et celui-ci m'a proposé de réunir des écrivains, sociologues, historiens, poètes, et même des gens qui n'avaient rien à voir avec le monde de l'art afin qu'ils donnent un point de vue sur l'Algérie contemporaine. Ce catalogue ressemble à une revue où je ne suis pas le sujet central, j'ai juste eu le monopole de l'image (Rires) et j'ai ajouté deux reproductions de Delacroix : *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *La Liberté guidant le peuple*.

En 2003, j'ai eu envie de faire une troisième version. Je n'ai pas donné de titre à ce tableau car je voulais affirmer le caractère universel de ce motif : des femmes qui attendent leurs droits, suspendues, là, en face.

Tu évoques le nom de Delacroix qui est incontestablement l'un des grands artistes du musée Fabre, qui conserve la deuxième version des *Femmes d'Alger* dans leur intérieur, 1849, tableau offert par Alfred Bruyas en 1868. L'œuvre a été prêtée l'an passé au musée Berggruen à Berlin pour l'exposition « Picasso & les Femmes d'Alger ». Tu y figurais aussi...

Oui, j'ai été heureux d'y participer, car elle posait la question de l'artiste comme acteur politique. Gabriel Montua, le directeur du musée et commissaire de cette exposition a très finement tissé une histoire de l'Algérie en liant la version des *Femmes d'Alger* de Delacroix du musée Fabre aux quinze tableaux de Picasso réalisés au moment de l'insurrection du peuple algérien (1954-1955) et la période contemporaine avec mon tableau de 1994.

Tes corps, toujours à échelle humaine, se composent d'une masse colorée simplifiée parcourue de lignes arbitraires, schématiques, qui indiquent vaguement un relief, des plis. D'un point de vue formel, on pourrait penser à la manière de procéder des potiers grecs pour les vases à figures noires ou rouges. Ils indiquaient les contours des figures et affinaient les détails à l'aide d'un pinceau très fin. En réalité, ton procédé est quand même assez différent...

Ce n'est pas la manière dont je procède en effet. Je réserve toujours la ligne de dessin de base sachant qu'au passage des différentes couleurs, cette ligne se transforme de façon assez libre. Je cherche une vibration, que le corps tienne dans l'espace du tableau.

Et c'est pour cette raison qu'il y a comme un halo de couleurs autour de chaque saignée, qui n'est pas sans évoquer Henri Matisse et son *Atelier rouge* ?

Exactement. Et c'est une tension que je cherche.

Cela m'amène à aborder la question des fonds. Ils occupent une place essentielle dans ton travail, d'abord par leur étendue, puis par leur vibration colorée quasi hypnotique. Je me souviens que lorsque je suis venu au printemps dans l'atelier, alors qu'un ensemble de toiles était disposé le long du mur, il y avait un parti pris de couleur déjà en place, mais tu m'as dit : « Cela peut complètement changer, voire être totalement différent. Si tu revenais dans dix ou quinze jours, tu verrais un autre tableau. » Et c'est un élément très important...

Voilà quelque chose que j'ai appris avec Henri Matisse et Barnett Newman. Qu'est-ce qu'un plan coloré ? Moi je ne parle jamais de fond, je parle plutôt d'espace. C'est l'espace architectural du tableau dans lequel la figure s'intègre comme dans une architecture

rationalisée à l'extrême. Cela demande de travailler la couleur couche par couche, cela s'organise peu à peu... jusqu'à trouver le ou les justes plans.

Il n'y a pas de tentative de coller à un système perspectif quelconque...

Pourquoi mes figures sont travaillées à l'échelle 1 ? Pour impliquer le spectateur dans un rapport au corps, 1 à 1. Pour l'inviter dans la scène, comme dans un miroir. J'avais quelque chose à jouer dans le positionnement du corps dans l'espace, cela résonnait avec ce qui m'attirait dans le cinéma, le théâtre et la chorégraphie. C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'éliminer la ligne de terre et de travailler à l'échelle 1. J'ai fait intuitivement le lien quand j'ai vu les œuvres de Michelangelo Pistoletto à Marseille, tout en ayant Barnett Newman et l'abstraction américaine en tête.

Je voudrais que l'on revienne sur tes figures, qui sont tout de même très singulières, sur tes visages en particulier. Est-ce que l'on peut y trouver des sources dans les enluminures perses, indiennes, les icônes, la peinture byzantine ?

Quand j'ai commencé, je réalisais des portraits et je me questionnais sur ces images-là. Représenter la couleur de la peau, la chair, cela ne m'intéressait pas. J'étais très attiré par les icônes, les enluminures persanes et je cherchais une simplification. Cela n'a jamais été une décision consciente, cela s'est fait dans la pratique, avec la peinture. Je me suis intéressé à Gauguin et aux peintres Nabis qui sont allés chercher des motifs d'ornementation du côté de l'Orient, à Matisse et ses tableaux du Maroc, à Picasso dans ses rapports avec l'Afrique, etc. Je me demandais comment je pouvais, moi aussi, faire quelque chose avec des éléments qui viennent d'horizons différents.

Mais t'y es-tu tenu à cette convention ?

Oui, je m'y tiens et je continue.

Ce langage que tu t'es forgé te satisfait puisque quarante ans après il nourrit encore ton travail...

Oui, parce que j'ai du plaisir à peindre comme cela et ce sont eux, mes tableaux, qui me disent, qui me guident.

Parle-moi maintenant de la façon dont tu amorces ton travail à l'atelier, dont tu « montes » simultanément un certain nombre de toiles. Tu as souvent déclaré que finalement l'inspiration, pour toi, cela n'existe pas. Ce qui est important, c'est d'être en mesure de travailler, d'avoir du désir de travailler. Éventuellement trouver le moyen de susciter ce désir, s'il ne vient pas. C'est-à-dire provoquer un manque qui te remette dans le travail et dans la création avec une profusion de toiles autour de toi. Quel est ce processus ?

Je peins toujours un ensemble de tableaux. J'ai besoin de me sentir dans une scène où des images jouent les unes avec les autres, mais chaque œuvre doit être autonome. Ce qui m'amuse, c'est de créer des autonomies qui vont ensemble. Je bascule d'une toile à l'autre, je circule, j'ai besoin de temps, de continuité. Cela se passe dans la peinture, c'est elle qui donne le rythme. C'est un peu compliqué à expliquer avec des mots, mais pour moi, la peinture est un langage à part entière. On peut imaginer des idées, des pensées à partir d'un ensemble de tableaux.

Je voudrais aborder une autre question qui me paraît importante : est-ce que l'on peut parler pour ton œuvre d'une peinture politique, d'une peinture d'histoire en prise directe avec notre temps ? Il est vrai que la notion d'intemporalité et de décontextualisation sont particulièrement notables dans ton travail. Mais en même temps, quand on voit certains tableaux – je pense plus précisément à celui qui représente une femme âgée avec une djellaba à côté d'un corps étendu –, il est impossible de ne pas penser aux images dramatiques des guerres à travers le monde, que ce soit le Kosovo, les conflits en Syrie ou ailleurs. On est conditionné par cette question des conflits, des déplacements de masse. Mais cela peut être aussi d'une façon plus générale, le drame antique, éternel, méditerranéen au sens absolu du terme.

J'essaie de peindre la présence, la solitude des êtres humains pris dans la tragédie. Je cherche à toucher ce qu'est être un humain dans un monde où la violence est toujours là et se répète. Je n'ai pas l'impression qu'il y ait eu un jour un monde en paix. On dirait que l'humanité est assignée à la souffrance.

Tu veux amener finalement le spectateur à...

À se poser la question de la violence dans le monde sans être démonstratif, sans agresser l'autre, seulement en lui donnant l'espace et le temps de toucher cette réalité.

Ne pas donner de leçon, mais le conduire à avoir un vrai questionnement intérieur ?

Je ne sais pas... Je cherche à créer une ambiance, un silence méditatif où des questions peuvent apparaître.

Tu continues ton enseignement à l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris : est-ce que ces déplacements réguliers instaurent une temporalité particulière qui rejaillit sur ton travail ?

Je suis sûr que oui. J'ai toujours beaucoup bougé. Et quand je ne pouvais pas aller à l'étranger parce que je n'avais qu'une carte de séjour, je voyageais quand même mais c'était toujours compliqué. Je te passe les détails... tu peux l'imaginer. Depuis que j'ai un passeport français, je voyage plus régulièrement. Sortir de l'atelier, sortir d'une langue, d'une culture et me mettre dans le monde... J'aime me sentir étranger, il faut que je l'expérimente de temps en temps, cela nourrit mon travail.