

# DJAMEL TATAH

## Lectures abstraites de Djamel Tatah ou plus c'est la même chose, plus c'est différent

Catalogue d'exposition, « Djamel Tatah. Échos à des peintures et dessins classiques et aux monochromes de la Collection Lambert », Collection Lambert, Avignon, 2017-2018.

Éric de Chassey

On m'a récemment raconté une anecdote qui pourrait devenir un morceau d'anthologie. Marc Desgrandchamps et Philippe Dagen étaient au café Beaubourg quand ils furent abordés par un collectionneur que Marc connaissait et qui était hors de lui. Il sortait d'une exposition de Djamel Tatah.

- Jusqu'où peut aller le simplisme ? bredouilla-t-il. Croit-il qu'il va s'en tirer comme ça ? Il fait toujours la même chose !
- La même chose ? demanda Marc avec un grand sourire. Combien y avait-il de toiles ?
- Oh, dix ou douze peut-être – mais toutes exactement pareilles, des monochromes avec juste une figure humaine debout au milieu, c'est tout !
- Toutes de la même taille ? s'enquit Marc.
- Euh, non ; il y avait des tailles différentes, de quarante centimètres à trois mètres à peu près.
- Ah bon, des formats aussi différents ? Et toutes de la même couleur ? poursuivit Marc.
- Non, non, il y avait des couleurs différentes, du rouge, du jaune, du vert... mais chaque tableau était uni – tenez, digne d'un peintre en bâtiment – et avec juste une figure au milieu.
- Toutes ces figures étaient identiques ?
- Non.
- Elles étaient toutes au même endroit du tableau ?

L'homme commença à réfléchir un peu.

- Voyons voir... Non. Je ne crois pas. Certaines étaient tout à fait au milieu, les autres sur les côtés, parfois coupées par les bords, voire une combinaison de tout cela.
- Et tous les tableaux étaient dans le sens de la hauteur ?
- Oh, non ; il y en avait d'horizontaux.
- Et toutes les figures verticales ?

- Euh, non... je crois qu'il y avait peut-être quelques tableaux où les figures étaient horizontales ou de biais.
- Et les figures étaient-elles toujours de la même couleur ?
- Je crois qu'elles avaient toutes des vêtements noirs et informes et un visage très blanc, mais il y avait parfois d'autres couleurs dans le blanc, des plis de couleur dans les vêtements et même des cas où on ne voyait pas les visages...
- Est-ce que les figures étaient peintes sur le fond ou est-ce que le fond était peint autour des figures ?

L'homme commençait à être un peu mal à l'aise.

- Je n'en suis pas sûr, dit-il, mais il me semble que c'était l'une ou l'autre manière, ou les deux à la fois peut-être...
- Je ne sais pas, conclut Marc, mais tout cela me paraît diablement compliqué.

Cette anecdote, personne ne me l'a racontée. Je l'ai décalquée d'une petite histoire rapportée par Thomas Hess dans sa grande monographie sur Barnett Newman<sup>1</sup> – et j'espère que ceux qui l'auront reconnue me pardonneront cette profanation. J'y ai simplement modifié quelques mots : substitué les noms de Desgrandchamps et de Dagen à ceux de Franz Kline et Elaine De Kooning (je n'ai pas trouvé d'exemple contemporain d'un critique qui soit aussi un artiste reconnu ; un critique romancier et ami des artistes est ce qui s'en rapproche le plus), fait référence à "une exposition" plutôt qu'à "la première exposition personnelle", remplacé le terme de "bande" (auquel Newman préférait pour sa part celui de zip) par celui de "figure", changé les dimensions des œuvres qui dans le cas de Newman allait "de un à deux mètres à peu près", précisé un peu les positions des figures/bandes et leurs couleurs pour m'adapter au vocabulaire de Djamel Tatah.

Si j'ai pu procéder à ce pastiche, ce n'est pas seulement parce que des reproches de ce type sont souvent faits aux tableaux de Tatah – et qu'ils sont autant ou aussi peu justifiés que lorsqu'ils prenaient ceux de Newman pour cible. C'est aussi parce que ces tableaux entretiennent avec une certaine peinture moderniste états-unienne une relation très forte. En aucune façon cependant il ne s'agit d'un décalque postmoderne comme celui auquel je viens de me livrer, mais plutôt de ce que l'on pourrait appeler une exigence de même hauteur, peu sensible aux effets de mode et aux demandes du monde de l'art comme système de contraintes sociales : une exigence contemporaine parce que profondément non synchrone. Il faut rappeler d'ailleurs que l'anecdote que rapporte Hess se situe en 1950, année de la première exposition personnelle de Newman (à quarante-cinq ans !), et qu'une grande partie des reproches faits par le "collectionneur" pourrait se résumer à celui d'anachronisme, car, par comparaison avec celle de ses contemporains Jackson Pollock ou Willem De Kooning, Newman semblait poursuivre une voie, celle de l'abstraction géométrique des années 1930, avec laquelle il partageait effectivement bien des aspects formels, malgré qu'il en eût lui-même (il n'aura de cesse de critiquer très violemment Mondrian, en qui il ne voyait qu'un

---

<sup>1</sup> Thomas Hess, *Barnett Newman*, traduit de l'américain par Marie-Thérèse Eudes et Anne-Marie Lavagne, Centre national d'art contemporain, Paris, 1972 [1971], p. 76-77.

décorateur) : c'est de ce sentiment que se firent l'écho les rares comptes rendus publiés, y compris celui de Hess lui-même<sup>2</sup>.

La peinture de Tatah repose en effet, comme celle de Newman et de la génération qui revendiqua son influence directe – les artistes new-yorkais abstraits apparus au milieu des années 1960 –, sur le développement d'une intuition survenue à un moment précis et qui ne nécessite pas de déviations par la suite, parce qu'elle est à la fois assez riche de potentialités et profondément en adéquation avec la personnalité profonde de son auteur. C'est ce que la critique états-unienne a nommé *breakthrough*, c'est-à-dire à la fois "percée" (qui suppose une invention originale) et "moment décisif". Dans son cas, on peut dire, comme je l'ai écrit ailleurs, que, dès 1986 et avec quelques précisions dans les années suivantes, il fait une série de choix : ses tableaux ne présenteront plus désormais que des figures humaines sans décor, grandeur nature (ou approximativement, puisque certaines périodes ont vu de légers accroissements ou diminutions d'échelle), entourées d'aplats de couleurs unies ; une teinte blanchâtre, agrémentée de plus ou moins de bleu (et de rouge pour les lèvres), sera utilisée pour les visages et pour les mains, remplaçant toute diversité de complexion au profit d'une couleur abstraite élue une fois pour toutes, de caractère avant tout pictural, qui n'a rien à voir avec la couleur d'aucune chair particulière. La décision est certes moins symbolique que celle de Newman, qui, si l'on en croit Hess, le 29 janvier 1948, jour de son anniversaire, décida de placer une bande de ruban adhésif sur la médiane verticale d'une petite toile rectangulaire recouverte uniformément, quoique sans soin particulier, d'un aplat de rouge cadmium sombre, avant de badigeonner cette bande adhésive de coups de pinceau rouge cadmium clair. Observant pendant des mois ce qui n'était prévu que pour être un état provisoire, il résolut de le laisser tel quel, le baptisa *Unement I* (*Onement I*) et ne fit plus, jusqu'à sa mort, que des tableaux reposant sur la présence d'une ou plusieurs bandes verticales ou horizontales en relation avec un fond en aplat. Il ne s'agit cependant pas moins, dans le cas de Tatah, d'une décision aux conséquences durables et dont il faudra attendre trente ans, exactement, pour qu'en apparaisse une exception : une toile montrant un fragment de tête de sculpture antique sur un fond neutre plutôt qu'un visage humain (encore que cette distinction n'ait qu'un sens limité pour un artiste qui ne travaille pas d'après modèle, sinon indirectement), reprise d'une image de la destruction des sculptures du musée de Palmyre par les vandales de Daesh (image prise par Joseph Eid pour l'Agence France-Presse). Ce *breakthrough*, dans le cas de l'artiste états-unien comme dans celui de l'artiste franco-algérien (qui préfère pour sa part se présenter comme un "mutant" plutôt que comme le représentant de tel ou tel pays), n'est pas empêchement de la diversité mais au contraire possibilité d'une diversité d'autant plus perceptible qu'elle s'élève à partir d'une unité de principe. J'ai analysé dans un long texte les développements et les transformations internes de l'œuvre de Tatah de l'origine à 2013 et n'y reviendrai pas ici<sup>3</sup>. Je voudrais saisir plutôt l'occasion que constitue le fait que, pour son exposition à la Collection Lambert en

---

<sup>2</sup> T. B. H. (Thomas B. Hess), "Barnett Newman", *ARTnews*, vol. 49, no 1, New York, mars 1950, p. 48. Sauf mention contraire, les citations ont été traduites par l'auteur.

<sup>3</sup> Je me permets donc de renvoyer à mon texte, "Les tableaux de Djamel Tatah : une histoire", in Éric de Chassey (dir.), cat. expo. *Djamel Tatah*, musée d'Art moderne d'Alger, Alger/Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 2013, p. 27-130.

Avignon, le commissaire, Éric Mézil, lui a proposé de confronter ses tableaux récents avec des œuvres appartenant à un passé plus ou moins lointain, pour éclaircir quelques-uns des points que ces confrontations suggèrent. Je sais bien que c'est précisément de leur confrontation concrète que le sens surgira plus pleinement, bien mieux que des suppositions que l'on peut faire de façon abstraite – au point que, très certainement, certaines des propositions que je vais avancer ici risquent d'en être invalidées ; mais quelques pistes peuvent d'ores et déjà être tracées.

Djamel Tatah n'est pas un historien de l'art ; mais il est un amateur d'art au sens le plus profond du terme, ou plutôt un amateur et un usager des images et des œuvres produites par des artistes, par lui-même ou par les professionnels des médias. Marqué par telle ou telle image ou telle ou telle œuvre, il s'en sert pour ses propres bénéfices, la reprend et la transforme à son gré, pour la faire entrer dans sa propre fabrique de tableaux. À l'occasion du catalogue de son exposition personnelle à la Galerie des Ponchettes du musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice (MAMAC), en 2009, il avait reproduit sur dix-neuf pages quelques-unes de ses images-sources, permettant à Philippe Dagen de montrer comment "l'histoire de toute peinture de Tatah est une histoire d'absorption et de destruction"<sup>4</sup>. L'historien de l'art en concluait notamment que, "de même que l'on a pu écrire que le dessin de Tatah abstrait les figures de la photographie, du cinéma ou de la peinture de ses prédécesseurs, de même la couleur abstrait l'œuvre de toute situation historique ou géographique"<sup>5</sup>. Or, c'est précisément au moment où les références historiques ou géographiques plus précises se sont multipliées dans les tableaux de Tatah – avec la sculpture de Palmyre déjà citée, mais aussi avec les figures génériques qui font allusion à l'Intifada palestinienne, aux guerres contemporaines ou aux événements des banlieues françaises, apparues en 2005 et rejointes depuis peu par des évocations du sort fait aux migrants qui affluent en Europe, par l'apparition de couvre-chefs fortement connotés (capuches de sweatshirt pour telles figures masculines, hijabs pour des femmes), ou par le retour, dans un tableau de 2017, d'un morceau d'architecture auquel s'oppose un homme (motif qui avait disparu depuis 1986) –, c'est à ce moment que l'artiste accepte de confronter ses tableaux à des œuvres majoritairement abstraites.

Il faut certainement y voir le résultat d'une éducation artistique qui s'est d'abord déroulée par la fréquentation du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, qui était, au début des années 1980, l'un des foyers en France de la découverte de la grande abstraction états-unienne de l'après-guerre. Mais c'est aussi, et c'est plus important, le résultat de la compréhension profonde de ce que cette abstraction n'est pas une opposition à l'humain mais bien le contraire, comme le montre une courte déclaration rédigée par Newman pour accompagner son exposition de 1950 : "Ces peintures ne sont pas des « abstractions », pas plus qu'elles ne représentent quelque idée « pure ». Ce sont des incarnations [embodiments] spécifiques et distinctes d'émotions ; il faut en faire l'expérience, une par une"<sup>6</sup>. Cette compréhension a pu être préparée, très en

---

<sup>4</sup> Philippe Dagen, "Les corps des pensées", in Gilbert Perlein (dir.), cat. expo. *Djamel Tatah*, MAMAC, Nice, 2009, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>6</sup> Barnett Newman, "Statement", Betty Parsons Gallery, New York, 1950, repris in id., *Écrits*, traduit de l'américain par Jean-Louis Houdebine, Macula, Paris, 2011, p. 262 (traduction modifiée).

amont de la décision de devenir artiste, par la présence, dans l'environnement visuel de l'enfance et de l'adolescence de Tatah, de couvertures et tapis kabyles, patiemment tissés de telle sorte que chaque motif, d'apparence semblable, soit en fait chaque fois différent, animés par le sentiment de la femme ou des femmes qui les ont fabriqués, souvent à l'occasion d'une naissance, et qui y interprètent personnellement des schèmes ancestraux, dont la plupart sont des symboles sexuels, plus ou moins explicites, dont il n'est pas besoin de savoir la signification pour en sentir la présence<sup>7</sup>. Chacun de ces tapis, quoique reprenant inlassablement des motifs similaires, est spécifique – et cette spécificité vient de ce que, comme dans la peinture moderniste, chaque œuvre ne trouve son sens que dans la singularité des gestes et procédés techniques qui la font naître, comme une aventure sans cesse renouvelée plutôt que comme l'illustration d'une pensée préexistante (ce que déclare exemplairement, quoique d'une tout autre façon formelle, la peinture de Robert Ryman, en se concentrant, depuis les années 1960, sur des manières chaque fois différentes d'appliquer le blanc sur des surfaces différenciées).

Cette manière de penser l'abstraction comme incarnée se trouve aussi chez Brice Marden, Robert Mangold ou Cy Twombly, trois artistes exposés à partir du tournant des années 1970 à Paris par la galerie Yvon Lambert. Les tableaux de l'importante série des Dos (Backs) de Marden, sept toiles de 1,75 mètre de haut, empruntent leur hauteur à un corps humain, celui de l'épouse de l'artiste, Helen Harrington Marden, qui figure, anonymement, nue et de dos, au recto du carton d'invitation à leur première présentation publique (à la galerie Bykert de New York, en 1968). Leur surface peut en outre évoquer la chair, malgré leur réduction, extrême, à un aplat monochrome de gris nuancé appliqué avec un mélange d'huile et de cire (technique également utilisée par Tatah depuis 1988), comme y insiste un compte rendu rédigé par l'un des meilleurs critiques-artistes new-yorkais de la fin des années 1960, Scott Burton : "Les couleurs, comme la peau, n'y révèlent rien ; on ne peut pas les pénétrer par le regard mais seulement les regarder du dehors. [...] Mais] leur austérité est extrêmement romantique, et elles sont également très sensuelles et très belles<sup>8</sup>." On pourrait à l'évidence faire la même observation à propos des tableaux de Tatah, en y ajoutant cette remarque de Marden dans ses notes de 1971-1972 : "Le rectangle, le plan, la structure, le tableau ne

---

<sup>7</sup> Voir Paul Vandebroek, cat. expo. Azetta. *L'art des femmes berbères*, Ludion, Gand/Flammarion, Paris/Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2000. Dans un courrier électronique à l'auteur, du 1er septembre 2017, l'artiste souligne 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 mute. On peut faire une analogie dans le domaine des formes, comme moyen d'expérimenter un langage pictural pour exprimer mon rapport à notre monde. La couverture de Kabylie dans l'exposition évoque l'origine de mon amour pour les formes."

<sup>8</sup> S[cott] B[urton], "Reviews and Previews : Brice Marden", *ARTnews*, vol. 66, no 10, New York, février 1968, p. 14-15, cité in Linda Shearer, "Brice Marden's Paintings", cat. expo. *Brice Marden*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1975, p. 17.

sont que des résonateurs pour l'esprit<sup>9</sup>, ou celle-ci de Robert Mangold en 1986 (alors qu'il poursuit une voie ouverte à partir de 1965 en réduisant ses tableaux à des panneaux monochromes architecturés, apparemment vides de tout sentiment) : "Je crois que la peinture abstraite peut être tout aussi chargée émotionnellement que n'importe quel type de peinture. Je choisis juste d'éliminer les références. Pour moi, c'est ce qui rend la peinture plus directe<sup>10</sup>." L'abstraction de Twombly est quant à elle souvent remplie de signes figuratifs explicites, mais dans le cas du tableau choisi par Tatah, Sans titre (Portrait d'Yvon Lambert), de 1975, ceux-ci sont si réduits qu'il est difficile de les lire de cette façon. Cependant, la grande ligne brisée en partie basse qui s'inscrit sur un fond de salissure blanche y suggère le surgissement d'une personne (celle désignée par le titre), tissant un pont avec les œuvres de plusieurs de ses aînés : Alberto Giacometti (on songe aux sculptures où la figure est réduite à quelques longues saillies), Clyfford Still (dont les tableaux de 1943-1945 portent souvent une semblable forme, substitut ou réduction d'autoportrait ascétique, sur un fond monochrome) et Newman (dont les zips partagent nombre de caractéristiques formelles avec les sculptures de Giacometti, sans pour autant qu'il s'agisse là d'influence).

C'est ainsi une famille (d'esprit et de chair) que Tatah rassemble pour s'y insérer ; non comme un descendant mais comme un frère, puisque toute expérience artistique a lieu dans le présent. Une famille dont l'un des traits communs est cette négociation complexe des rapports de l'abstraction et de la figure humaine, que l'on retrouve également dans telle petite sculpture d'Afrique subsaharienne choisie par l'artiste, dont ne subsiste que la tête effilée surgissant d'un morceau informe de bois, mangé par le temps et les aléas. On pourrait dire aussi que cette négociation est plus constitutive encore chez ceux pour qui est centrale l'expérience conjointe de la tradition figurative européenne (et des sommets de précisionnisme que celle-ci a pu atteindre dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Corneille de Lyon) et de l'aniconisme des sociétés musulmanes (ou plutôt de la non-figuration, puisque l'abstrait n'y interdit pas le symbolique). Il n'est guère étonnant que Tatah convoque alors pour faire partie de sa famille, de façon entièrement intuitive car ce n'est pas le résultat d'un savoir livresque, ces grands artistes du modernisme occidental pour qui cette double rencontre a été marquante : Henri Matisse évidemment (dont on sait l'importance des voyages en Algérie et au Maroc, en 1906 et 1912-1913<sup>11</sup>), Twombly (qui transpose tels quels, dans des tableaux de 1953 qui portent des noms de villes marocaines, les motifs, notamment

---

<sup>9</sup> Brice Marden, "Extraits de notes 1971-1972", in Michel Claura (dir.), cat. expo. *Yvon Lambert. Actualité d'un bilan*, Galerie Yvon Lambert, Paris, 1972, p. 94.

<sup>10</sup> Robert Mangold, "Interview with Robert Storr on October 1, 1986", in Rosemarie Schwarzwälder (dir.), cat. expo. *Abstrakte Malerei aus Amerika und Europe / Abstract Painting of America and Europe*, Galerie nächst St. Stephan, Vienne/Ritter Verlag, Klagenfurt, 1988, p. 188.

<sup>11</sup> Voir en particulier Rémi Labrusse (dir.), cat. expo. *Matisse. La révélation m'est venue de l'Orient*, Musei Capitolini, Rome, 1997.

berbères, qu'il a découverts au Maroc en 1952<sup>12</sup>), mais aussi Francis Bacon (qui séjourne souvent à Tanger à partir de 1956<sup>13</sup>).

Chez Tатаh, l'abstraction de la figure, sa suspension dans une surface colorée, a aussi pour conséquence de ramener tout l'environnement concret dans lequel elle se situe habituellement (aussi bien dans la vie réelle que dans les images dont il se sert pour en transposer le dessin sur sa toile, à l'aide d'un épiscopes à ses débuts, puis d'un projecteur branché sur son ordinateur depuis les années 1990) à un mur de couleur, ou à une succession de murs. Sauf dans les cas, rares, où il y fait figurer un élément de mobilier ou d'architecture. Il combine ainsi, en quelque sorte, ce que Marden a séparé dans sa production picturale des années 1960 aux années 1980, qui se divise – sans rigidité – en tableaux-portraits (ils portent souvent des noms de personnes de son entourage) et en tableaux-murs (leurs titres renvoient à des lieux, comme le grand triptyque *Mur chez Lambert*, peint en 1973 dans l'appartement même de son galeriste parisien). Et il retrouve la dureté de surface qui a conduit Robert Mangold, l'un des condisciples de Marden à l'école des beaux-arts de Yale (où se trouve également, à la même époque, Richard Serra, dont les grands dessins noirs au pastel gras partagent le même caractère de solidité), à assimiler ses tableaux à des murs, écrivant en 1994 : "Je considère mes peintures comme des peintures murales portatives, des murs portatifs<sup>14</sup>." Lorsque Tатаh, dans de nombreux tableaux, divise et multiplie ses surfaces en autant de rectangles monochromes, il en fait alors des murs complexes, comme Mangold lorsqu'il trace des figures géométriques simples au crayon sur ses monochromes, utilisant d'ailleurs à rebours ses figures comme des moyens supplémentaires de cette partition, qui engage les spectateurs à considérer les tableaux à la fois comme des totalités et comme des fragments d'une totalité plus grande. Mais il ramène ces murs à leur présence physique dans l'espace partagé avec les spectateurs, dans la mesure en particulier où il les accroche à l'échelle exacte de la coprésence des figures qu'il y inscrit. C'est paradoxalement cette coprésence, sans le recours à la figuration, que convoquent les peintures de mots de Robert Barry. Celui-ci a également tiré les conséquences de la peinture moderniste tardive états-unienne (en particulier celle de Newman, qu'il a rencontré une fois, de façon remarquable pour lui, en 1963), en réduisant ses tableaux, en amont et en aval de ses œuvres strictement conceptuelles, au monochrome. Lorsqu'il revient à la peinture, au tournant des années 1980, il affirme de façon forte : "La peinture est faite pour cela. Recouvrir des choses, elle cache des choses, elle nie ce qui est là. Mais elle révèle aussi quelque chose d'autre et vous donne quelque chose de nouveau avec quoi travailler<sup>15</sup>." Mais il y inscrit, selon des configurations géométriques

---

<sup>12</sup> Richard Leeman a souligné ces emprunts directs de Twombly, qu'il interprète comme "des emprunts à une mythographie archaïque, tant sur le plan formel des motifs que sur celui des systèmes symboliques à l'œuvre certes dans ces sociétés primitives mais surtout dans la mythologie syncrétique qui s'en inspire – division des sexes, vie, mort, etc." (Richard Leeman, *Cy Twombly*, Éditions du Regard, Paris, 2004, p. 22).

<sup>13</sup> Voir Matthew Gale, "Crisis", in *id.* et Chris Stephens (dir.), *Francis Bacon*, Tate Publishing, Londres/The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008, p. 153-154.

<sup>14</sup> Robert Mangold, "Studio Notes, 1993-94" [16 mai 1994], in Richard Shiff et al., *Robert Mangold*, Phaidon, Londres, 2000, p. 166.

<sup>15</sup> Robert Barry, "Discussion", avec Robert C. Morgan, in Erich Franz (dir.), *Robert Barry*, Karl Kerber Verlag, Bielefeld, 1986, p. 78.

plus ou moins complexes, des mots qui ne forment pas des phrases mais sont autant d'invitations à une saisie par les spectateurs, libres de les interpréter selon leurs propres dispositions – comme les figures de Tatah, vidées de toute expressivité, nous invitent à nos propres actions et nos propres rêveries, du fait même de leur abstraction et de la réduction drastique et contradictoire de leur vocabulaire.

Cette histoire-là est donc ce que ces confrontations proposent. Mais il ne faudrait pas pour autant enfermer la peinture de Tatah dans cette seule famille artistique ; d'autres histoires, d'autres contextes sont possibles. C'est ce que pointe d'ailleurs dans l'exposition la présence d'un petit panneau d'un anonyme bolonais du XV<sup>e</sup> siècle représentant saint Jacques, qui permettrait de dessiner une histoire passant par ce que Michel Laclotte nomme joliment le "rythme gothique"<sup>16</sup> de cette œuvre, où l'on irait par exemple de l'arabesque décorative des arts de l'Islam à la sinuosité des figures en vol et des plis de leurs vêtements dans certains tableaux récents de Tatah. Il n'y a pas là de contradiction. Seulement le déploiement des potentialités d'une peinture d'autant plus riche qu'elle semble, à certains observateurs trop pressés, être "toujours la même chose".

Éric de Chassesey Paris, août 2017.

---

<sup>16</sup> Michel Laclotte, *Peinture italienne, musée du Petit-Palais*, Avignon, Réunion des musées nationaux, Paris, 2005 [1976], p. 206.