

DJAMEL TATAH

L'histoire de l'art vécue. Djamel Tatah dans ses œuvres

Catalogue d'exposition « Djamel Tatah », musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne, 2014

François René Martin

Une vie de peintre : c'est ce que l'on découvre dans l'exposition de Saint-Étienne. Non pas toute l'histoire de l'artiste, ce que l'on pourrait appeler son œuvre, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, mais sa vie de peintre (de la même manière qu'il existe une vie de lettré, ou une vie d'ermite, de soldat, etc.) entrevue dans l'intervalle arbitraire des dernières œuvres peintes, et surtout dans des questions posées chaque jour ou presque, de peinture en peinture. Un ensemble d'œuvres où l'on retrouve ce qui appartient en propre à l'artiste depuis l'origine – les vastes fonds en aplats colorés, où se logent des figures au visage blafard –, mais où l'on découvre aussi ce qui pourrait correspondre à une période, ouverte depuis peu. Une vie de peintre, enfin, lorsque l'on sait que Djamel Tatah, originaire de Saint-Chamond, fut étudiant aux Beaux-Arts de Saint-Étienne, dans les années 1980, et qu'il put découvrir quelques artistes qui font, aujourd'hui encore, partie de l'univers de ses références, comme Gerhard Richter, dont les œuvres furent très tôt montrées au Musée d'art moderne. Le même musée où, ce mois de juin, ses peintures sont exposées. Il sera donc, ici, question de ses œuvres : nous nous interrogerons sur un ensemble de formes, de formes de vie également, d'histoires, de thèmes.

Amour et richesses

« Là était tout mon amour de vivre : une passion silencieuse pour ce qui allait peut-être m'échapper, une amertume sous une flamme. Chaque jour, je quittais ce cloître comme enlevé à moi-même, inscrit pour un court instant dans la durée du monde. Et je sais bien pourquoi je pensais alors aux yeux sans regard des Apollons doriques ou aux personnages brûlants et figés de Giotto. C'est qu'à ce moment, je comprenais vraiment ce que pouvaient m'apporter de semblables pays¹ ».

¹ Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'endroit*, Paris, Gallimard [1958], 1970, p. 97-109, citation p. 106.

On voudrait commencer ici par ce qui se donne bien comme une origine, et qui semble étrangement annoncé dans ces lignes, qui datent de 1935-1936. L'extrait figure dans un des essais écrits à vingt-deux ans par Camus, réunis dans un volume publié à un petit nombre d'exemplaires, un an plus tard. Un de ces essais, « Amour de vivre », évoque le voyage aux Baléares, berceau de la famille maternelle, où le jeune écrivain séjourne l'été 1935. Il en conçoit une méditation très sinueuse qui mêle trois lieux et trois moments d'une journée, un cabaret la nuit, un cloître le jour, un port au crépuscule. Le cloître y est le lieu où l'on peut ressentir un sentiment double, une douceur vite recouverte par la sensation que tout pourrait crouler. « Le monde durait, pudique, ironique et discret (comme certaines formes douces et retenues de l'amitié des femmes). Un équilibre se poursuivait, coloré pourtant par toute l'appréhension de sa propre fin. » Le cloître est le lieu de cet amour à la fois entier et précaire de la vie, où l'on peut éprouver en conséquence des sensations doubles, l'instant et la durée du monde, réunis dans une même perception, la présence et la privation de ces semblables pays où s'invitent les dieux antiques et les figures d'Assise, les actions de grâces et « ce Nada qui n'a pu naître que devant des paysages écrasés de soleil ».

Je ne peux savoir si Djamel Tatah a en tête, en ce moment, ces pages – mais je sais combien Camus est une figure qui le touche intimement. Je n'y vois naturellement rien qui puisse ressembler à une source, c'est-à-dire une lecture préalable, ancienne, mais davantage une expérience qui est très directement comparable à celle que l'artiste a pu faire de certains lieux, associés à une part de son histoire personnelle et, au-delà de ce rapport à soi, à ce qui ressemblerait à des épiphanies. En 1986, Djamel Tatah peint un autoportrait – Sans titre (Autoportrait à la Mansoura) [p.20]. Le sous-titre devient, dans certains catalogues, un titre. L'œuvre fait partie des quelques rares peintures de Djamel Tatah à être sortie de l'indéfinition du « Sans titre » (Untitled), qui est le principe. Vu légèrement de trois quarts, l'air mélancolique, l'artiste est placé dans l'embrasement d'une grande porte, que matérialisent une bande rouge avec une croix berbère et, à l'opposé, une colonne et un chapiteau jaune-ocre.

Le lieu est identifiable : la ruine de la Mansourah, à Tlemcen, haut lieu de l'architecture islamique décrit par Ibn Khaldûn, qui parle précisément de ce minaret à la hauteur extraordinaire, qui portait à sa base l'entrée de la mosquée, percé d'une porte monumentale encadrée par des colonnes et des chapiteaux d'onyx. L'œuvre, on le sait, trouve son motif dans un des voyages en Algérie que l'artiste fait, entre 1981 et 1987, où il parcourt le pays de ses parents et où il découvre notamment les sites de Tlemcen et de Tipasa. Elle témoigne sans doute de la beauté intense d'un lieu : au centre, le fond bleu, qui laisse percevoir comme des traînées de nuages un premier fond rouge, absorbe le regard du spectateur. Quant à ce chapiteau almoravide blanc, Tatah le tire vers un ocre doré, comme pour éviter de livrer un écho trop évident à son visage, mais peut-être aussi pour lui donner l'apparence d'une pièce d'orfèvrerie. Camus, de son côté, -lorsqu'il évoque le petit cloître gothique de San Francisco à Palma, remarque « sa fine et précieuse colonnade [qui] luisait de ce beau jaune doré qu'ont les vieux monuments en Espagne » ; « un beau soleil doré chauffait doucement les pierres jaunes

du cloître ». Jouir de cette lumière et du lieu est ce qui assure une entière immunité face à la pauvreté.

Dans l'Autoportrait à la Mansoura, le mur rouge et le chapiteau correspondent alors à des formes où se mêlent des valeurs proprement plastiques et des attendus biographiques, quelque chose qui s'apparente à un équilibre, un accomplissement qui apparaîtrait enfin au bout de tous les errements possibles. Cette impression double, de dénuement et de richesse, me semble donner la tonalité poétique de cette peinture-ci, où se devine un effort de clarification, ou même de confirmation de ce qui, d'un point de vue formel, s'était jusqu'alors affirmé en tâtonnant. Quant à la biographie, elle apparaît sur deux plans : la vie du peintre tout d'abord, installé dans cette forteresse inexpugnable aux murs rouges, placé devant cette porte aux colonnes éclatantes de lumière, refuge et passage vers un univers de formes pleines de raffinement et de couleurs intenses. Ensuite, comme placées en retrait mais non moins prégnantes, les significations qui peuvent se rattacher à l'histoire d'un pays : cette mosquée construite au XIII^e siècle, dont le nom signifie « victorieuse » en arabe, évoque par son nom d'autres batailles encore que celles dont elle fut le théâtre. Les batailles lointaines des Zyanides contre les Mérinides, mais aussi, loin de Tlemcen, celles des Ayyubides contre les croisés, qui ne sont jamais que les allégories des conflits du XX^e siècle : la Seconde Guerre mondiale que le père de l'artiste fit, enrôlé dans le corps expéditionnaire français qui vint se battre à Monte Cassino, ou la guerre d'Algérie².

Cet Autoportrait à la Mansoura peut, aujourd'hui, servir de frontispice à l'œuvre entier de Djamel Tatah : il ouvrait les deux expositions valant rétrospective, au Musée public d'art moderne et contemporain d'Alger et à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence. Il existe des variantes de l'œuvre : l'une, réalisée en 1987 [p. 25], élimine la référence architecturale pour se concentrer sur le visage et le fond rougeoyant. Une autre, peinte en 1990, donne à voir l'artiste à mi-corps, installé dans un espace plus étiré, où le bleu intense de la plage centrale envahit l'essentiel de l'espace. Ce déplacement d'un tableau à l'autre correspond en réalité à des décisions formelles qui, comme Éric de Chassey nous le fait voir, impliquent l'œuvre tout entier de l'artiste à ce moment précis : le ciel conçu à la manière des Multiforms de 1946-1948 de Rothko devient un fond unifié, tendant désormais à la monochromie³. L'année d'avant, l'artiste avait transporté la colonne et son chapiteau au centre d'un panneau constitué de trois registres, faisant ainsi triptyque [p. 26], avec deux portraits, de face et de trois quart qui reprennent très directement les effigies de 1986 et 1987⁴. Mais c'est sans doute une autre œuvre qui est

² Voir à ce sujet la biographie et les portraits qui se dessinent dans la « Chronologie », conçue par Caroline Archat, dans *Djamel Tatah*, cat. exp., Alger / Saint-Paul-de-Vence, Musée d'art moderne d'Alger, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, 2013, p. 138-157.

³ On trouve ces deux derniers autoportraits reproduits dans *Djamel Tatah*, cat. exp., Toulouse, Galerie Eric Dupont, 1994, pp 26-27. Voir aussi Erik Verhagen, « Hybride », dans *Djamel Tatah*, cat. exp. Luxembourg, BGL BNP Paribas, p. 5-32.

⁴ Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'endroit*, op. cit., p. 109.

susceptible d'enrichir les significations qui peuvent se rattacher à l'effigie à la Mansoura : l'Autoportrait à la stèle (1986, Musée de Montbéliard ; [p. 27]), dont il existe en réalité deux versions.

Le visage est désormais tourné vers le spectateur, placé sur la gauche, devant un fond bleu où remontent des zébrures blanches et rouges. Un grand aplat rouge - rectangulaire occupe la partie droite de la composition, une stèle sur laquelle on peut lire, en lettres capitales, l'inscription suivante : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. Albert Camus. »

La stèle existe : elle fut érigée en 1961 à Tipasa, face au mont Chenoua, après la disparition de l'écrivain, sculptée par Louis Bénisti, à la demande des proches de Camus. Quant à la phrase, elle est empruntée à *Noces* – plus précisément « *Noces à Tipasa* » –, où elle se glisse dans le récit d'une journée passée dans le « royaume des ruines » qu'est la ville berbère, en compagnie des dieux, dans une solitude heureuse. Y résonnent d'autres déclarations de jeunesse, comme : « Mais il n'y a pas de limites pour aimer et que m'importe de mal êtreindre si je peux tout embrasser⁵. » Mais une telle révélation ne peut qu'être doublée d'un sentiment tragique : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. Il n'y a qu'un seul amour dans ce monde. Êtreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. Tout à l'heure, quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort. Dans un sens, c'est bien ma vie que je joue ici, une vie à goût de pierre chaude, pleine des soupirs de la mer et des cigales qui commencent à chanter maintenant. La brise est fraîche et le ciel bleu. J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté : elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme⁶. »

C'est bien sa vie de peintre – et sa vie tout court – qui semble se jouer dans les autoportraits de jeunesse, secrètement dans l'Autoportrait à la Mansoura, plus explicitement dans l'Autoportrait à la stèle, où les décisions formelles sont en même temps indissolublement liées à des engagements qui touchent à l'existence. Loin de ne marquer qu'une simple identité, fût-elle riche de mélanges, complexe par l'histoire tragique qui s'y rattache, l'inscription de Tipasa désigne un plan plus haut de vie – une vie tout à la fois heureuse et tragique que la peinture pourrait permettre d'atteindre –, et même une condition héroïque qui est celle de qui ne sera plus défini par un destin social « inscrit à l'avance » comme on le dit, mais par la carrière de vie qui lui sera propre, par la forme particulière d'existence qu'il a choisi d'assumer et à laquelle son propre nom restera lié. Revenant sur sa jeunesse dans un entretien avec le chanteur Rachid Taha, Djamel Tatah n'indique rien d'autre que ce moment donné, basculement, entrée, et certitude : « Quand tu es issu d'un milieu prolétaire, d'abord tu passes par

⁵ Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'endroit*, op. cit., p. 109.

⁶ Albert Camus, *Noces*, Paris, Gallimard, 2010, p. 20.

l'usine, le verre de rouge, toutes ces conneries-là, et à un moment donné, il y a des hasards et des désirs qui font que c'est de l'art que tu veux faire⁷. »

Rendue visible par le peintre dans une de ses peintures, il me semble que la référence à Camus livre d'autres enseignements, pour peu qu'on veuille bien l'enrichir, et qui permettent d'entrevoir en quoi « le droit d'aimer sans mesure » correspond bien à un programme de vie et à un programme de peinture. L'artiste livre encore la citation de « Noces à Tipasa » dans le Carnet de notes qu'il a publié, en 2012, avec trois photographies de la stèle et de la vue sur la mer, mais il prend le soin de déjouer tous les malentendus qui pourraient se nouer dans la figure de Camus et ses positions sur l'indépendance de l'Algérie : « Cette phrase de Camus est anti-politique, anti-militaire, anti-colonisatrice et anti-recolonisatrice. La gloire, ce n'est pas avoir gagné⁸. » Cette précaution invite à trouver ailleurs le Camus sous le signe duquel on pourrait alors placer l'œuvre de Tatah, qui est me semble-t-il dans une forme d'honneur, la fidélité à des désirs et la rigueur tendue d'une vie. Marcher à la rencontre de l'amour et du désir, insiste Camus, lorsqu'il se décrit, dans le récit de Palma de Majorque, en homme qui sait cependant qu'« il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre⁹ ».

Les musées et les exemples

Faut-il encore chercher d'autres lieux synonymes de promesses, dans la vie de Djamel Tatah ? Il faut naturellement rappeler l'importance d'un autre monument : le palais Saint-Pierre à Lyon, où l'artiste allait presque quotidiennement, au début des années 1980, alors qu'il préparait les Beaux-Arts. Dans le jardin de l'ancien couvent de bénédictines, devenu musée à la Révolution, il dessinait d'après les sculptures qui peuplaient le jardin. Faune ivre de Cugnot, Démocrite de Delhomme, Carpeaux au travail de Bourdelle, Giotto enfant dessinant une tête de bélier de Legendre-Héral, Gilliatt et la pieuvre de Carlier : tous ces personnages avec lesquels l'artiste a commercé à ce moment appartenaient, dans leurs sujets, à un univers révolu, fait d'histoires oubliées mais en même temps de passions communicables. (Je fréquente depuis dix ans ce même lieu, avec je crois un bonheur comparable, et ces sujets me sont à moi aussi, pour la plupart, étrangers, même si je peux les retrouver, alors que les gestes et les expressions de chacune de ces figures de bronze peuvent me parler profondément.) Chactas méditant sur le corps d'Atala de Duret, L'Âge d'airain et surtout L'Ombre de

⁷ « Entretien avec Rachid Taha », *Art Press*, no 324, juin 2006, p. 51-54, citation p. 52, cité par Caroline Archat, « Chronologie », p. 140 (voir note 2).

⁸ *Djamel Tatah. Carnet de notes*, Paris, Éditions Jannink, 2012, n.p. Extrait de « On ne marche pas sur un corps. Christophe Bident avec Djamel Tatah », dans *Djamel Tatah*, Arles-Paris, Actes Sud / Paris-Musées, 2004, p. 58-71. La phrase originale est sensiblement différente : « C'est une phrase qui va au-delà de toute religion ; anti-politique, anti-militaire, anti-colonisatrice et anti-recolonisatrice. La gloire, ce n'est pas avoir gagné. » La stèle de Tipasa est reproduite dans le *Carnet de notes*, mais aussi en 3^e de couverture dans le catalogue d'Alger-Saint-Paul-de-Vence.

⁹ Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'endroit*, op. cit., p. 107.

Rodin [p. 30] : ces statues forment une autre origine des figures pathétiques qui se sont installées très tôt dans l'œuvre de Djamel Tatah, créatures fortuites, -profondément anachroniques, rencontrées dans un cloître.

Ce ne sont d'ailleurs pas les seules œuvres lyonnaises que Djamel Tatah a pu voir à ce moment : dans les salles du musée, le Saint François d'Assise de Francisco de Zurbarán [p. 31], le Nave nave Mahana de Gauguin sont deux œuvres, parmi d'autres, qui l'auront profondément marqué. « Le méditant espagnol », comme il le dit pour le premier, est une leçon d'immobilité. L'alignement des figures placées en frise dans le second réintroduit le mouvement, dans une sorte de légèreté mêlée de solennité. Ces deux grands chefs-d'œuvre désignent deux pôles, comment ne pas le remarquer, qui sont au principe même des figures que Tatah peint depuis trente ans : la suspension, l'arrêt, ou bien le déplacement dans la lenteur, questions essentielles pour les peintres de l'âge classique – et chez un cinéaste comme Antonioni –, que l'artiste a décidé de reprendre dès le commencement dans ses peintures. Avec ces œuvres, d'autres, vues au Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne ou ailleurs, dessinent une sorte de musée de jeunesse, non pas imaginaire mais tout à l'inverse un musée bien réel, un musée aussi tangible qu'aléatoire, fait d'œuvres véritablement vues, initiales parce que rencontrées très tôt dans le cloître ou les salles des musées et des expositions. Ainsi les peintures de Gerhard Richter à Saint-Étienne, Balthus découvert à la Biennale de Venise en 1980, Morandi à la salle Saint-Jean de l'Hôtel de Ville à Paris en 1984, Michelangelo Pistoletto dans l'exposition Peinture, cinéma, -peinture à la Vieille Charité à Marseille en 1989. Mais l'esthétique du silence et de la suspension qui caractérise l'œuvre de Tatah s'est également cristallisée dans d'autres découvertes, celle, nous venons de le dire, du cinéma -d'Antonioni (L'Avventura, La Notte, Le Désert rouge), de Bergman (La Nuit des forains, Le Septième Sceau, La Source), ou même de Coppola (la trilogie du Parrain). Il ne faut pas oublier la danse : Anne Teresa de Keersmaecker et puis Pina Bausch, référence obsédante, directement présente dans l'exposition de Saint-Étienne.

Les différentes biographies de l'artiste reviennent toutes sur ces références, essentielles, qui sont sans nul doute les plus fondatrices. Mais j'ai en tête une rencontre non mentionnée, je crois, dans ces mêmes publications : elle doit dater de la fin des années 1970 ou du tout début des années 1980. Elle ne donne sans doute pas la moindre indication d'ordre formel, et sans doute n'eut-elle pas l'importance de ces rencontres avec les œuvres dont je viens de faire une liste rapide, mais elle me semble permettre d'instruire le portrait de l'artiste que je suis en train d'esquisser. (Si du reste Djamel Tatah me l'a confiée, cela ne tient qu'au hasard d'une conversation au sujet d'une exposition consacrée à deux frères peintres, que nous avons vue l'un et l'autre, au musée des Beaux-Arts de Lyon.) Serveur sur une plage de la Méditerranée, Djamel Tatah avait rencontré quelqu'un, au hasard d'une fête, qui lui avait plus tard ouvert la porte de l'appartement familial, à Paris. Dans cet appartement bourgeois, un peintre logeait, hôte permanent, occupant une chambre où il se consacrait entièrement à son activité de peintre, et à rien d'autre. Il était un instant sorti de son antre pour discuter avec ces

deux jeunes hommes, qui l'avaient momentanément extrait de sa solitude. C'était Bram Van Velde, qui vivait alors chez ses amis Putman. De telles histoires un peu miraculeuses font toujours courir le risque à celui qui les divulgue (moi en l'occurrence) d'inventer une sorte de Légende dorée, un récit très édifiant qui mène de la nuit festive et douce à l'austérité de la chambre ou de l'atelier. En même temps, ces petits miracles que sont les rencontres à la fois impossibles et marquées par l'évidence m'intéressent au plus haut point : c'est naturellement la constance de l'artiste, son obstination, sa discipline que je vois apparaître dans ce dialogue dont je ne sais rien de précis, mais qui m'autorise peut-être à ajouter un autre artiste au panthéon déclaré.

Que Bram Van Velde puisse venir ou non s'ajouter à la somme d'exemples change peu de chose, à vrai dire, à ce qui me frappe d'emblée dans les récits de sa vie comme dans les œuvres de Djamel Tatah : sa réceptivité. Une réceptivité qui est en rapport étroit avec l'effort radical, chez lui, d'absorption de ces biens disparates dans un comment peindre, qui fait que toutes ces révélations ne viennent jamais que nourrir, dans un mouvement de coalescence, ce qui était déjà formé. Il n'est pas simple, par ailleurs, d'imaginer combien ces richesses pouvaient alors apparaître comme immenses, ces biens acquis à une époque où leur disponibilité n'avait rien à voir avec celle qui correspond à l'ère digitale, des biens divers que les hasards et le désir permettaient d'accumuler comme autant de biens rares. Dans toute l'histoire du modernisme, à laquelle l'on peut rattacher l'œuvre de Tatah, l'histoire de l'art est une grande réserve où chacun peut venir emprunter, mais où l'ouverture des références matricielles peut embarrasser. Comme si l'exigence d'épuration qui accompagne communément le modernisme imposait ou bien une réduction drastique des sources et des œuvres revendiquées comme fondatrices, ou bien un renversement qui ferait que les œuvres admirées pourraient flotter dans un rapport cultivé et distancié, loin des œuvres réalisées, comme en aval, dans une relation qui n'a plus rien de décisif. Or tel n'est pas le cas des œuvres de Djamel Tatah, pour qui il y eut bien, au départ, des œuvres admirées, comme autant de stations dans son parcours.

Les atlas

À côté de ces œuvres qui correspondent à un itinéraire, dans ce qui serait une suite de révélations et de confirmations, il faut ajouter toutes celles qui justement forment un univers plus étendu, volatile en apparence, de matériaux pour la création et la pensée. Dans le premier registre, c'est la forme et même le style qui semblent en jeu, alors que dans le second, c'est l'imagerie et donc d'une certaine façon l'iconographie qui est en question, pour peu que l'on puisse distinguer les deux aussi nettement. Comme beaucoup d'autres artistes, Djamel Tatah collecte des images. Toutes sortes d'images : des photographies, le plus souvent de faits tragiques, trouvées dans les journaux, des captures d'écran de films et puis des cartes postales d'œuvres d'art. Ces images constituent donc une sorte de stock et sont consignées dans des dossiers ou bien dans l'ordinateur. Parfois ces images remontent dans les constellations complexes que sont

les murs d'images dans l'atelier, qui ont alors le statut double et forcément instable de l'anthologie personnelle et du journal des -dernières œuvres remarquées, pouvant alors, à ces deux titres, former une sorte d'autoportrait crypté. J'ai en tête trois de ces murs d'images, le premier photographié dans l'atelier parisien qu'il occupa jusqu'en 2011 [p. 36-37]. Je finis par y reconnaître l'Aurige de Delphes, le Torero mort et Le Fifre de Manet, Le Christ mort de Philippe de Champaigne, un portrait du Fayoum, le Gilles de Watteau, le Jeune Mendiant de Murillo, L'Été de Poussin, le buste de Néfertiti de Berlin, La Jeune Fille à la perle de Vermeer, un Autoportrait de Rembrandt, Une baignade à Asnières de Seurat, la Madeleine de Donatello, une Vue d'Étretat de Courbet, le Portrait présumé d'Olivier Bro de Géricault, Le Joueur de luth de Cariani, La Femme à la perle de Corot, le Portrait de Joseph Beuys par Warhol, Le Christ et l'abbé Ména du monastère de Baouit, un des chefs-d'œuvre de l'art copte, la Vierge de Yaroslav, la Pietà du Titien, le Portrait de gentilhomme dit « Le Jeune Anglais », du même, le « carré au buste et aux Néréides », une tapisserie copte de lin et de laine conservée au Louvre, la Pietà de Tarascon, la Lecture du bréviaire, le soir, de Spitzweg, les martyres de saint Savin et saint Cyprien dans la fresque de Saint-Savin-sur-Gartempe, Le Balcon de Manet, Saint François prêchant aux oiseaux de Giotto, Porte-fenêtre à Collioure de Matisse, une photo-graphie extraite de La Nuit d'Antonioni, Les Deux Sœurs de Chassériau, un détail de L'Enfer de Taddeo di Bartolo à San Gimignano, la célèbre photographie d'Alice Liddell de Lewis Carroll... Quelques photographies viennent s'agréger à cet ensemble, sans ajouter une autre œuvre vue dans un musée ou une église. Elles sont placées, pour la plupart d'entre elles, sur la marge inférieure de la constellation : une photographie de Caroline, la compagne de l'artiste, avec son reflet dans un miroir – qui est à l'origine d'une peinture de 1994 –, deux paysages d'Algérie (Tlemcen ?) et en bas – comme si ce portrait était au fondement de cette arborescence, la première image dans cette généalogie et peut-être même l'image sur laquelle repose tout cet édifice symbolique –, le portrait du père de l'artiste, Belkacem Tatah, entouré par ses deux beaux-frères.

Une des propriétés de ces assemblages est évidemment de provoquer, dans le regard de celui qui est autorisé à les regarder, de nombreuses associations. Je ne peux m'empêcher de repérer quelque affinité formelle et de me dire avec contentement, comme lorsque l'on répond à une devinette, la raison de la présence d'une œuvre. Si l'abbé Ména est là, ce supérieur d'un couvent de Moyenne Égypte, accompagnant le Christ, c'est parce qu'ils se tiennent devant moi dans une pose hiératique et me fixent tous deux comme le font les personnages de Djamel Tatah. C'est ainsi que mon regard peut s'emballer devant toutes ces images, comme si j'avais trouvé dans un coffre une multitude de clés permettant d'ouvrir toutes les portes d'un palais. Mais pour autant je ne peux en aucune façon y voir des sources ; je les regarde alors comme l'artiste, on peut l'imaginer, les considère lui-même : je les regarde comme des Djamel Tatah. Les fonds bleus, dans l'Autoportrait de 1901 de Picasso, ou dans le Portrait de jeune femme de Veneziano, cessent d'appartenir à leurs auteurs respectifs pour se rapprocher et se fondre même dans ceux que je vois, là, dans le vaste atelier de Cerisiers (en Bourgogne).

Il ne peut en aller autrement des Deux Sœurs de Chassériau, le très étrange et merveilleux portrait d'Aline et Adèle placées devant un beau fond vert et se confondant en dépit de la différence d'âge. Ces deux sœurs peuvent rejoindre sans heurt les figures dédoublées ou démultipliées des peintures de Tatah. Que dire enfin d'Alice Liddell en mendiante, adossée à un mur, la jambe pliée et le pied reposant sur la paroi ? Elle en vient à ressembler de la manière la plus invraisemblable à ces adolescents dans les peintures de Tatah, aux allures de « hitistes » (ceux qui tiennent le mur, les errants qui passent leur journée dans cette posture de quasi immobilité contrôlée ; hit signifie « mur » en arabe algérois). Sa robe déchirée n'est pas sans me faire penser aux personnages aux vêtements amples de Tatah, dont les plis évoquent pour moi irrésistiblement des déchirures ou des lacérations. Mais cette image toute chargée d'un érotisme trouble n'a rien à voir avec les figures féminines – tout au moins celles que l'artiste peint à partir de 1994-1995 –, remarquablement austères.

Dans le deuxième de ces murs d'images [p. 42-43], plus abstrait, que l'on peut voir dans le catalogue de l'exposition niçoise (peut-être a-t-il été composé pour la circonstance ?), l'on retrouve quelques-uns des artistes précédents : Watteau, Murillo, Manet (Le Fifre), Seurat, Baldung Grien, Giotto. De nouvelles œuvres viennent constituer cette nouvelle petite nébuleuse : la mosaïque de l'impératrice Théodora à Ravenne, un saint François du Greco, un nouveau Rothko, La Grèce sur les ruines de Missolonghi de Delacroix, le Printemps de Botticelli, l'Olympia de Manet, Le Radeau de la Méduse de Géricault, Un dimanche après-midi à la Grande Jatte de Seurat, L'Atelier du peintre de Vermeer, les soldats de l'armée de terre cuite du mausolée de l'empereur Qin, La Danse de Matisse, le Portrait de la duchesse d'Albe et La Laitière de Bordeaux de Goya, la Crucifixion d'Issenheim de Grünewald et un détail du groupe de Marie et saint Jean, dans la même peinture¹⁰. Une anthologie d'images appartenant à l'histoire et rien que cela. À Cerisiers, dans l'atelier tel que je l'ai revu en février de cette année, un nouveau mur a été constitué [p. 46-47], moins fourni, mais où l'on retrouve quelques œuvres qui entraient dans les murs précédents : le Christ et l'abbé Ména, Une baignade à Asnières, la Pietà de Tarascon,

Le Joueur de Luth de Cariani, le Torero mort. Si les photographies des familiers ont disparu, je remarque tout de même une photographie en noir et blanc, déjà présente dans le premier mur : un modèle allongé sur le côté, comme dans un linceul. Je retrouve la vue en noir et blanc qui me semble être prise depuis le haut du minaret de la Mansourah. Et je découvre cette photographie trouvée dans un journal d'un petit garçon tendant les mains, montrant ses mains pleines de résidus de grenade (une légende tronquée en haut de l'image le précise). Cette photographie a été prise pendant la Guerre de Syrie, l'artiste me l'explique, et elle n'est là que parce qu'elle vient faire écho à une peinture de 2005 et un bois gravé de 2011, où l'on voyait un jeune garçon tendant les bras, les mains pleines de cailloux, offerts au spectateur comme s'il s'agissait d'une

¹⁰ *Djamel Tatah*, cat. exp., Nice, Musée d'art moderne et contemporain, 2009, p. 30-31.

brassée de fruits. Faisant clairement allusion à la seconde intifada, et à des photographies qui avaient à ce moment circulé dans la presse, les deux œuvres avaient en quelque sorte atteint un archétype, pouvant migrer indéfiniment dans les images d'autres conflits¹¹.

Genèse des œuvres

Que l'histoire et ce qu'on appelle l'actualité, dans leurs aspects les plus tragiques, viennent faire surface dans ces atlas d'images exige une explication. En 2009, Djamel Tatah a ouvert l'archive des images qui sont avant chaque œuvre (ou parfois même après, nous venons de le voir), les agencements complexes d'images de nature différente qui ont précédé et ont même certainement conditionné des œuvres qui n'ont pas pour autant gardé en elles les traces visibles de ce travail intense – en bref, ce que l'on pourrait appeler les dossiers génétiques. Sur huit double demi-pages, précédées d'une demi-page, nous découvrons des montages mêlant des images d'actualité, quelques reproductions, rares, d'œuvres anciennes – Léon Cogniet, Manet, Meissonnier, Rubens –, des photographies des modèles de Djamel Tatah et enfin ses peintures. Deux choses sont ainsi montrées dans ces planches synoptiques courant au-dessus d'un texte qui revient sur « les origine variées, hétéroclites et quelquefois imprévisibles 12 » de ses œuvres. Tout d'abord, l'immense réserve d'images de conflits et de révoltes les plus diverses, qui seraient au fondement, avant même les œuvres des musées, des peintures de Tatah. Les images de l'histoire de l'art ne viendraient alors que reprendre, se mélanger en les stylisant, les expressions de ces documents de la souffrance.

Une autre publication donne la plus grande part à cette iconographie de la révolte et de l'oppression : le Carnet de notes de 2012, où l'on découvre des photographies des migrants d'Afrique du Nord essayant de rejoindre les rives de l'Union européenne sur des embarcations précaires, des migrants sur la grève, allongés pour certains, tirant ailleurs le corps inanimé du compagnon de misère, alors que d'autres flottent sur l'eau ou gisent sur le sable. Après ces corps qui peuvent être rassemblés sous l'exemple du Radeau de la Méduse, il y a les corps prostrés, repliés sur eux-mêmes, ou encore les corps effondrés, allongés, morts ou sans vie. Cette iconographie de la souffrance est donc posée comme fondatrice, au même titre que celle des chefs-d'œuvre. Les montages dans le catalogue de Nice et le Carnet de notes laissent voir, en le modifiant parfois, en cherchant à déjouer à l'avance tous ses attendus qui en dépendent, ce trajet qui part des images de la domination et de la révolte, pour aller vers les reproductions des chefs-d'œuvre, puis les reformulations faites par l'artiste à partir de photographies de familiers jouant les attitudes extraites des deux sources d'images que nous avons

¹¹ Voir le *Carnet de notes*, *op. cit.*

¹² Philippe Dagen, « Les corps des pensées », dans *Djamel Tatah*, cat. exp., Nice, *op. cit.*, p. 12-29.

distinguées, pour aboutir aux peintures qui peuvent apparaître au final comme des épures du flux presque infini d'images pathétiques qui circulent aujourd'hui.

C'est évidemment ce qui autorise à voir, chez Djamel Tatah, quelque chose qui s'apparente au projet warburgien. Non pas tant la pratique de l'atlas d'images hétérogènes, expérimentée par l'Allemand dans ses planches Mnemosyne, que la polarisation des planches sur les formules pathétiques, c'est-à-dire l'expression des passions humaines, par amplification ou par réduction, dans des gestes, des postures corporelles¹³. Warburg, on le sait, croyait à cet éternel retour de la bestialité humaine, que l'on pouvait aussi bien sonder dans un dessin de Dürer représentant Orphée battu à mort que dans une coupure de presse consignant un meurtre commis à Stavropol par la foule¹⁴.

Quant au processus lui-même et la fabrique des peintures chez Djamel Tatah, ils ont depuis longtemps retenu l'attention des critiques de l'artiste, faisant passer les figures « au travers des dispositifs formant l'histoire de la représentation », dans quelque chose qui ressemble à un raccourci saisissant¹⁵. Un modèle familial rejoue une attitude vue dans une photographie ou une -peinture quelconque. Le geste, l'attitude, sont enregistrés par la photographie, puis traités par l'ordinateur, pour être finalement imprimés sur un décalque et projetés sur la toile. C'est naturellement dans cette traversée que les figures en viennent à prendre ce qui caractérise hautement les peintures de Djamel Tatah, leur poésie particulière, qui tient à ce que les personnages sont saisis dans une attitude de suspension, qu'une chorégraphie secrète leur impose leur lenteur et leur apesanteur qui sont au principe même de la sensation de -solitude qu'ils expriment.

Disparition iconographique

Que je puisse connaître désormais la genèse de ces peintures, dans son aspect proprement technique – la succession des manipulations auxquelles les figures sont soumises –, ou dans son aspect iconographique – la variété des sources, où l'on distingue néanmoins quelques thématiques essentielles : la souffrance, la révolte, le désœuvrement –, n'est évidemment pas sans implications sur la signification que je peux donner à certaines des peintures de Djamel Tatah. Mais étrangement ce dévoilement, loin de me donner la clé d'interprétation, ne peut que compliquer ma tâche. Car dans cette genèse, ces multiples images disparaissent en réalité. Il y eut au principe d'une œuvre *Le Massacre des Innocents* de Poussin ou la photographie d'une

¹³ Ce que montre bien Philippe Dagen, « Les corps des pensées », art. cit., p. 29.

¹⁴ Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 159-166 ; Charlotte Schoell-Glass, « La mort d'Orphée ou le retour de la bestialité : Aby Warburg et l'antisémitisme », *Revue germanique internationale*, 17/2002, p. 111-126.

¹⁵ Michel Poivert, « Hauteur d'homme », dans *Djamel Tatah*, cat. exp., Paris, Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, 1999, n.p.

barque d'immigrants clandestins, mais je suis bien en peine de retrouver l'un et l'autre dans les peintures de Djamel Tatah.

Et quand bien même je parviendrais à retrouver l'empreinte d'une image -originale, celle-ci aura été dépouillée de ses attributs iconographiques. Ainsi le tableau Sans titre / Untitled de 2010¹⁶ [p. 53]. J'y devine, mais sans certitude, qu'il a quelque chose à voir avec une des peintures les plus saisissantes d'Hans Baldung Grien : Pyrame et Thisbé (Berlin, Gemäldegalerie) [p. 52]. La carte postale de l'œuvre figure d'ailleurs sur deux des murs d'images de l'artiste, reproduits dans ses catalogues. Et je me souviens d'avoir discuté avec l'artiste, dans l'atelier qu'il occupait alors à Paris, de cette peinture berlinoise qui était clairement le point de départ d'une de ses propres peintures. Celle-ci, j'imagine, mais sans pouvoir en être certain. Car tous les éléments narratifs qui s'attachent à l'histoire tragique des deux amants ont disparu : le lion, le voile, la fontaine, désormais dissous, si je persiste à en faire quelque chose qui s'apparenterait à une source, dans un fond réduit à deux pans noir et bleu. C'est en ce sens que l'on peut parler de disparition iconographique. Comme si, pour le dire dans d'autres termes, ces peintures qui avaient pour point de départ des images aux contenus narratifs très précis (un Christ mort, une Pietà [p. 52], une Visitation, etc.) venaient se placer sur un niveau pré-iconographique.

En même temps – et l'on comprendra que ce n'est jamais là que la conséquence de cette disparition iconographique qui est à l'œuvre dans les peintures de Djamel Tatah –, le vis-à-vis avec ses propres peintures, l'expérience directe que nous pouvons avoir de ses œuvres, font apparaître d'autres images, qui ne sont pas les images originales mais des images conniventes. Lorsque je regarde certaines des peintures de l'artiste, de multiples associations me viennent à l'esprit, comme dans un grand dérèglement. Je vois ici, par exemple, dans des visages de femmes en pleurs, des Vallotton, là, dans ce grand portrait de 1991 [p. 57], des portraits féminins de Goya, comme celui de la duchesse d'Albe (mais celle-ci, en même temps, figurait sur un des murs d'images), ou plutôt la marquise de La Solana, ailleurs, le Christ mort de Holbein ou une des peintures de Valentine Godé peinte sur son lit de mort par Hodler. Une femme accoudée, représentée en buste, logée dans un grand rectangle bleu sur fond orangé [p. 58], me fait confusément penser à Manet et à Goya, mais sans que je parvienne à bien fixer cette association. Sans doute l'historien de l'art que je suis résiste mal à cette sorte de manie associative, mais je ne peux m'empêcher de croire que cela tient avant tout aux peintures de Djamel Tatah. Dans leur simplicité radicale, elles agrègent une multitude de peintures possibles, avec autant de sujets distincts, dans des voisinages qui entraînent une conviction trouble, faite d'évidence et d'incertitude.

D'où ces débats, chez ses critiques, entre ceux qui y voient de la peinture et rien que cela, et ceux qui soulèvent tous les attendus politiques qui entourent les œuvres de

¹⁶ *Djamel Tatah*, cat. exp., Domaine national de Chambord, 2011, p. 85.

Djamel Tatah, ou s'y glissent même parfois¹⁷. Ces derniers, il faut le souligner, n'en usent pas moins de toutes les précautions possibles, pour prévenir contre toute tentation d'une lecture trop littérale des œuvres de l'artiste. Peut-être cela tient-il à ce que ces peintures s'installent délibérément dans une indétermination, ou même encore une forme d'ambiguïté, c'est-à-dire dans la totalité. Est-ce de la peinture d'histoire ? Oui, parce que l'on connaît toute l'imagerie qui la fonde, et que les tas de cadavres que l'on voit dans certaines des compositions ne peuvent pas ne pas évoquer les charniers du XX^e siècle. Oui parce qu'occasionnellement, comme dans *Femmes d'Alger*, l'artiste a explicitement réagi à l'actualité. Non, puisque rien chez ces personnages qui sont morts – mais le sont-ils vraiment ? – ne vient renvoyer à un lieu précis, à un drame identifiable. Dans une formule un peu énigmatique pour moi, l'artiste livre ce qui définit peut-être l'esthétique de la révolte – nous empruntons là encore le terme à Camus¹⁸ – qui se dégage de ses œuvres : « Il y a aussi ceux que je reconnais et qui portent en eux la conscience continue de leur disparition¹⁹. »

Remarque terminale sur les plis

Cette disparition dont parle l'artiste ne s'exprime alors pas tant dans le processus de disparition iconographique dont nous parlions que dans des choses d'ordre formel, comme la manière très particulière qu'a l'artiste de représenter les plis des vêtements. (Il y aurait beaucoup à dire, par ailleurs, sur les propriétés et les fonctions de toutes les sortes de contours chez l'artiste.) Les plis sont le plus souvent traités comme des réserves blanches ou claires, rehaussées parfois d'un léger filet rouge. Aussi ces plis ne prennent-ils pas l'allure de renflements, de saillies et de creux, mais bien de fissures. On sait combien, chez Alberti, cette question était essentielle dans l'art de peindre, au point que le théoricien en venait à distinguer plusieurs types de contours (*ambitum*, *discrimen*, *extremitas*, *fimbria*, *ora*, *rimula*, *terminus*²⁰...). Parmi toutes ces sortes de contours, la fissure (*rimula*) était celle qui avait la propriété, clairement négative, de sectionner les corps ou les figures. Là est justement ce qui donne selon moi aux corps de Djamel Tatah une grande part de leur puissance aussi bien pathétique que formelle. Qu'ils soient allongés ou qu'ils marchent, ces corps apparaissent comme tailladés, leurs vêtements lacérés, notre regard pouvant alors les traverser. Ils semblent, en définitive,

¹⁷ On lira à ce titre les interprétations aussi divergentes qu'argumentées de Philippe Dagen, « Les corps des pensées », art. cit., et d'Éric de Chassey, « Fragments sur l'identité », dans *Djamel Tatah*, cat. exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 2008, n.p. repris dans une seconde version dans : *I mutanti. Djamel Tatah*, cat. exp., Académie de France à Rome, Rome, Drago, 2010.

¹⁸ « Esthétique de la révolte. Le grand style et la belle forme, expressions de la plus haute révolte »,

dans Albert Camus, *Carnets II, janvier 1942–mars 1951*, Paris, Gallimard, 2013, p. 149.

¹⁹ *Carnet de notes*, op. cit.

²⁰ Voir sur cette question le commentaire de Martin Kemp, dans Alberti, *On Painting*, Londres, Penguin Books, 1991, p. 97.

comme vidés de ce qui leur permettait de se tenir. Le léger cerclage de rouge que l'on peut observer en marge de ces fissures nous laisse croire que le sang a reflué de ces visages et de ces corps disparus.