

DJAMEL TATAH

Les corps des pensées

Catalogue d'exposition « Djamel Tatah », Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, 2009

Philippe Dagen

Djamel Tatah est peintre. Il l'est à tel point qu'il ne se saisit que rarement d'un autre mode de travail, que ses estampes entretiennent avec ses toiles des relations très étroites et qu'il ne laisse rien sortir d'autre de son atelier. Alors que la plupart des peintres d'aujourd'hui, parmi lesquels quelques-uns de ses amis les plus proches, aiment à pratiquer la gouache ou l'encre sur papier, le dessin ou l'assemblage et les exposent, Tatah s'en tient à la seule peinture. Singulière monomanie.

Peut-être y prêterait-on moins attention si cette concentration n'était précédée d'une diversité de curiosités inversement proportionnelle. Dans l'histoire de chaque toile, il y a de la photographie, du cinéma, du dessin, de la peinture ancienne ou récente : autrement dit les mêmes éléments dont on peut supposer sans risque qu'ils se retrouvent dans la mémoire de tous les peintres – de tous les artistes, sinon même de tout un chacun, dans la mesure où nous sommes immergés dans un flux continu d'images, de celles qui sont imprimées dans les journaux aux publicités affichées sur les murs, des écrans de télévision à ceux des ordinateurs. Non seulement, cette immersion n'a rien d'exceptionnel, mais elle caractérise la condition de l'homme actuel. Ce dernier, à moins de vivre très à l'écart de la civilisation, n'a aucun moyen d'échapper à ce flot. Généralement, il n'y songe pas, si accoutumé à être traversé par les images qu'il supporte mal toute interruption de leur circulation ultra-rapide. La comparaison avec les réseaux électriques et numériques est convaincante puisqu'elle est à peine une comparaison : tout individu vivant dans une société technologiquement développée apparaît comme un simple point d'intersection défini par les innombrables trajectoires d'images qui se croisent et se heurtent en lui. Il serait instructif que des historiens tentent d'établir combien l'habitant d'une ville voyait ou subissait d'images il y a un siècle, deux et bien plus. Le prestige qui s'attachait à leur rareté ne peut plus être vu désormais que comme une curiosité de la plus grande ancienneté.

Combien d'images un Siennois du Quattrocento pouvait-il voir au fil de sa vie ? Les fresques des églises de sa ville et leurs statues et, s'il appartenait à la classe la plus fortunée, quelques panneaux de dévotion privée, quelques manuscrits enluminés. Soit, en une vie, à peu près ce que le touriste ordinaire qui visite Sienne voit en une journée. Naturellement le statut de ces représentations, la manière de les considérer, le respect qui s'attache à elles ne peuvent pas se comparer d'une époque à l'autre. Les différences sont

infiniment trop vastes. Pour un Parisien des années 1860, la question se posait en d'autres termes : il voyait déjà des réclames et des images dans les journaux, des affiches sur les murs, des illustrations dans les livres et, s'il s'y rendait, des centaines d'œuvres d'art au Salon. De ce moment jusqu'à nos jours, les inventions techniques, les révolutions économiques et sociales ont fait croître cette quantité de façon exponentielle, au-delà de toute tentative de calcul.

Une première surprise naît sitôt que l'on se demande quel rapport dialectique serait susceptible de s'établir entre ces deux affirmations : Tatak ne fait – pour ainsi dire – que de la peinture et Tatak, comme tout contemporain, a le regard et la mémoire saturés par les images de tous types et sur tous supports dans lesquels il vit comme nous vivons.

Une hypothèse s'efface aussitôt énoncée : la relation que l'on cherche à comprendre ne saurait être de l'ordre de la dénégation. La peinture de Tatak, parce qu'elle propose à la vue des visages et des corps, ne s'établit pas dans une sorte de « hors du monde visible » qui prendrait la forme du monochrome ou d'une combinatoire abstraite, quelle qu'elle soit. De telles œuvres existent et ne sont pas toutes des recyclages de problèmes et solutions connus depuis près d'un siècle. Quelques-unes, rares assurément, ont l'intensité et l'autorité d'une rupture philosophique avec le monde – celle d'une ascèse sans compromis. Lee Ufan est l'un de ces artistes du retrait et de la césure. Mais, ici, rien de tel, même si le mot « monochrome » vient à l'esprit pour décrire les surfaces colorées sur lesquelles les figures humaines apparaissent.

L'hypothèse de la négation du réel résiste d'autant moins à l'examen que Tatak, dans ce catalogue, livre de nombreux éléments sur les phases préparatoires de ces tableaux et que l'œil y reconnaît sans peine la part du photoreportage, celle du cinéma ou celle de Manet. Se faisant, pour une fois, l'archéologue de sa création, Tatak en laisse observer les origines variées, hétéroclites et quelquefois imprévisibles. Voici avec quoi il peint. Avec, autrement dit à partir de quoi.

Encore faut-il préciser ce que signifie « avec ». « Avec », ce pourrait être en reproduisant sur la toile des images ou, plus probablement, des fragments, c'est-à-dire en les retravaillant tout en conservant assez d'éléments pour qu'ils demeurent identifiables comme tels, comme photo d'actualité ou comme publicité par exemple. Ce mode de traitement des images s'est généralisé depuis la fin des années cinquante. Warhol, Rosenquist, Richter, Polke et Raysse l'ont alors érigé en méthode, qu'ils aient recours au transfert sérigraphique comme Warhol et Raysse, à l'agrandissement pictural comme Rosenquist et Polke ou au floutage dont Richter a été l'inventeur, depuis lors cent fois imité un peu partout. Car crashes et Riots de Warhol, photos de dictionnaires ou d'albums de famille de Richter, réclames idiotes exaltées ironiquement par Polke, hybridation d'Ingres et de réclames touristiques selon Raysse : autant de cas d'espèce qui relèvent tous de la même constatation. Selon celle-ci, qui est le fondement du pop art, puisque les images affluent sans cesse, il ne servirait à rien de feindre les ignorer. À l'inverse, il convient de s'emparer, de procéder à des collectes dans les magazines par exemple, et, par des élaborations aux dimensions de la toile, de rendre manifestes les sous-entendus, les absurdités, les stéréotypes – tout ce qui est contenu dans les imageries quotidiennes. Il serait aisé d'énumérer bien des peintres de la généra-

tion de Tatak, qui, à Berlin, New York, Beijing ou Paris conçoivent aujourd'hui leurs travaux comme des opérations de retraitement de ces matériaux visuels, suivant en cela leurs prédécesseurs des années soixante. Ces opérations ne finissent pas nécessairement sur la toile, mais celles que Koons fait exécuter par ses assistants sont des exemples explicites de ce « néo pop » si caractéristique de l'art actuel.

Dans leurs tiroirs et leurs ordinateurs, tous ces artistes ont des images, qu'il leur reste à découper, assembler, superposer ou fondre ensemble. Cette méthode est l'une des plus employées aujourd'hui dans les ateliers et une majorité des peintures qui s'exposent dans les galeries et les foires sont des représentations de représentations, l'ancien rapport au modèle et au motif ayant été remplacé par le rapport à l'image mécanique.

De telles imageries, Tatak ne dissimule pas qu'il en a lui-même amassé un stock, non qu'il sache à l'instant ce qu'il y aurait à tirer de telle image, mais qu'il soupçonne qu'à terme, à son heure, elle trouvera à s'employer – à en rejoindre d'autres et, si l'on peut dire, à se glisser dans la peinture. Si ce n'est qu'au cours de ce processus, elle disparaît et que sa trace s'efface si complètement qu'il devient impossible de suspecter sa présence.

On ne saurait donc attacher trop d'importance à ce qu'il donne à connaître ici des matériaux constitutifs de ses œuvres : il est le seul à pouvoir les révéler, justement parce que rien ne les trahit dans la toile. Avec quelques brèves recherches, l'histoire de l'art identifie les magazines dans lesquels Picabia a pris les schémas mécaniques et les filles déshabillées de ses tableaux ; ou les publicités dont Wesselmann ou Blake se sont emparés. En l'absence des documents qu'il a lui-même compilés en encyclopédie, il serait encore possible d'en faire autant avec Richter. Ces archéologies des images sont fastidieuses à recomposer, mais elles sont possibles, parce que dans l'état final de l'œuvre il reste assez de repères pour procéder par comparaisons. Avec Tatak, on en resterait aux suppositions ou on renoncerait s'il n'indiquait lui-même que, par exemple, dans la mémoire de ses figures qui tombent ou flottent, la photo d'un pilote de moto lancé dans l'espace par le dérapage de sa machine intervient au même titre que des anges de jugements derniers ou d'assomption de la Vierge. Sans doute aurait-on songé aux derniers, sans aucun moyen de décider si Michel Ange, Corrège, Rubens et Delacroix devraient être mentionnés, tous ou les uns plus que les autres – ni si leurs œuvres demeurent distinctes ou si elles se fondent en une référence unique. Mais pour le motard... Vraisemblablement, nul n'y aurait pensé. Et c'est du reste l'une des menaces que l'historien aura peine à affronter : l'un des effets de la pléthore d'images disponibles à tout instant aujourd'hui est que la généalogie des formes tend à devenir impénétrable parce que les hypothèses sont bien trop nombreuses et qu'aucune, fût-elle en apparence bien peu vraisemblable, ne peut être rejetée depuis que quelques secondes sur un ordinateur suffisent à capturer le plus lointain et le plus rare, au hasard des moteurs de recherche et des bibliothèques numériques. Si, dans la première moitié du vingtième siècle, l'industrie de la reproduction photographique des œuvres a déterminé une révolution artistique – révolution que la « perte de l'aura » diagnostiquée par Benjamin ne suffit pas à analyser –, la diffusion d'images numériques détermine depuis une décennie une autre révolution, celle de l'illimité et de l'inconnaissable. Il n'en est que plus précieux que Tatak accepte de livrer, non pas évidemment la totalité, mais du moins quelques unes des images qui vivent en lui et qu'il ne s'en soit pas tenu, comme tant de ses « confrères » le font par souci de « dignité » à Giotto, Altdorfer, Poussin,

Degas et Matisse. Le Parisien, Libération, les cartes postales, la télé, internet : autant de gisements inépuisables pour le regard.

Ceci constaté, la question majeure demeure intacte : si ces éléments interviennent dans la genèse des toiles de Tatah, ils s'y engloutissent et il n'en demeure plus trace. Mémoire, donc, mais mémoire enfouie. L'histoire de toute peinture de Tatah est une histoire d'absorption et de destruction. Comment cela se produit-il ? Le processus peut être en partie recomposé à partir de ce que l'artiste en laisse voir aujourd'hui.

La phase initiale est donc celle de l'accumulation des données visuelles, quels que soient leurs natures et leurs supports, archivage qui d'une part se dépose dans les « réserves » d'images que Tatah se constitue et d'autre part dans sa mémoire. Autant les « réserves » pourraient faire l'objet d'un inventaire matériel, autant, évidemment, la mémoire visuelle demeure inconnaissable, de même que le reste son mode de fonctionnement. Ici, on touche à ce qui relèverait des sciences cognitives et de toutes les méthodes d'exploration de la pensée humaine, consciente et inconsciente. Cette mémoire ne saurait être définie seulement comme une sorte de stockage humain, par assimilation avec les mémoires des ordinateurs, parce que les éléments qui s'inscrivent en elle sont aussitôt mis en rapports, se placent le long de chaînes, s'associent – par analogies, par proximités, par oppositions aussi sans doute – et s'organisent en systèmes de correspondances tels qu'« activer » l'un d'entre eux entraîne la réapparition d'un ou plusieurs autres. Schématiquement, cette mémoire vivante, articulée, absolument individuelle, pourrait être dite « inconscient visuel » : cet inconscient se modifie chaque fois qu'une donnée nouvelle s'y inscrit. Il est probable que nul, pas même un peintre, ne parvient à une connaissance lucide de son inconscient. Tout au plus savons-nous que chacun d'entre nous en est doué et que quelques-uns – peintres, photographes et cinéastes particulièrement – se montrent capables de matérialiser de façon plus ou moins complète des parties de leur inconscient.

Ce qui est le mieux accessible est, précisément, ce processus de matérialisation. Dans le cas de Tatah, il repose sur une pratique de dessin qui a ceci de spécifique qu'elle ne s'accomplit pas, comme c'est le cas d'ordinaire, avec un crayon et une feuille de papier. Les éléments visuels qui le retiennent à un moment donné sont par lui retravaillés, principalement sur ordinateur, de manière à abstraire des images le graphisme d'une posture du corps, que cette posture soit immobile ou dynamique, que la figure s'adosse à un mur, s'allonge au sol ou tombe dans le vide. Des traits assez courts se multiplient, s'organisent en schèmes graphiques. Ils synthétisent un geste, des proportions ou les plis d'un vêtement. Si nécessaire, Tatah précise ce relevé en demandant à des très proches – sa compagne, leurs enfants, des amis – de se laisser photographier par lui dans l'attitude qu'il désire tirer au clair. Ils sont le plus souvent habillés de sombre ou, du moins, de couleurs assez uniformes et neutres, afin d'éviter toute distraction par le pittoresque. Ces documents de travail s'ajoutent aux images de la presse et à celles des musées, dont elles apparaissent souvent comme les versions dérivées épurées : le fils de l'artiste allongé dans la position du Torero mort de Manet, Caroline jouant une sainte de Pontormo. Le modèle vivant réactive la peinture ancienne, selon un procédé qui, en lui-même, est fort ancien : à combien de modèles, des peintres ont-ils demandé de tenir la pose d'une Vierge de Raphaël ou du Laocoon ? Seule différence : la photographie et

son traitement informatique s'interposent cette fois entre l'art ancien, le modèle vivant et la création en cours. Le processus s'en trouve en un sens compliqué, en un sens facilité.

Ainsi, par analyses successives, Tатаh obtient une ou plusieurs figures. À ce stade, sans doute sait-il déjà si elles ont vocation à se rejoindre dans une composition ou si elles doivent – ou peuvent – vivre isolées. Savoir encore incomplet que des expériences, modifications et reprises précisent jusqu'au point où le schéma d'organisation de la toile se trouve déterminé. De ce qui a précédé – les images, la mémoire visuelle, les graphismes qui en sont abstraits –, aucune trace n'est d'ores et déjà plus repérable : l'absorption est accomplie. Il est alors temps de commencer à peindre : de commencer à décider du format qui convient à la composition, de la couleur qui sera le fond ; et de commencer à dresser les figures selon ce que les dessins ont déterminé.

Pas plus que le fonctionnement de la mémoire visuelle, le travail de la peinture ne peut être connu dans la totalité de ses facteurs et de ses raisons. Assisterait-on à l'exécution de l'œuvre sans en perdre un moment, la création ne serait pas élucidée pour autant. Picasso s'est fait filmer par Clouzot en train de peindre sans que le spectateur comprenne pour autant pourquoi il modifie, recouvre, s'agace, se fâche, détruit et recommence. Il assiste à des opérations que l'artiste accomplit sans hésiter et avec une détermination absolue, mais, tout en sachant tout de ces opérations, il ne parvient pas cependant à anticiper sur la moindre d'entre elles. Dans le cas de Tатаh, la marge d'incertitude paraît moindre, dans la mesure où l'idée d'une composition préexiste. Mais pourquoi faut-il une surface bleu azur et noir, rouge sang séché, vert éteint ou bleu pétrole ? Il semble logique de supposer que ces couleurs entrent en relation avec la tonalité psychique générale de l'œuvre et que des rapports de proportions s'établissent entre ce qui est invariable – la blancheur des visages et des mains, la noirceur des cheveux – ou peu variable – la dominante très sombre des vêtements – et ce que l'on nomme faute de mieux le « fond ». Ces rapports de proportions sont eux-mêmes liés à la tonalité psychique. Ainsi, si la dominante de « fond » est elle-même sombre ou, en tout cas, d'un éclat assourdi, l'ensemble de la toile s'en trouve affecté, une harmonie s'établissant entre les vêtements, les chevelures et le « fond ». À l'inverse, si un jaune ou un bleu intense envahissent la surface, la ou les figures s'en détachent nettement d'une part, et, d'autre part, le spectateur ne peut échapper à la puissance de suggestion sentimentale du chromatisme. Ici, il est à peine nécessaire de faire référence à la somme des réflexions sur les valeurs psychologiques des couleurs : Delacroix, Kandinsky, Klee, Rothko, pour ne citer que quelques noms. Une étude statistique établirait peut-être que des associations entre telle couleur de fond, telle attitude de la figure et telle tonalité d'expression font retour régulièrement dans l'œuvre et que Tатаh, à son insu, travaille selon de telles associations parce qu'elles sont pour lui les plus cohérentes et les plus efficaces.

D'autres questions picturales valent d'être soulevées, à commencer par la blancheur de la peau. Elle fait échapper le visage à un réalisme trop imitatif. Elle a pour effet de réduire à peu la perception du modelé des volumes, que ce soit l'enfoncement des yeux dans les orbites, la saillie du nez ou celle de la mâchoire. Elle est de l'ordre du signalétique et non de celui du descriptif, remarque qui s'applique aussi bien au rouge et au rose des lèvres et au noir des yeux. Nul signe distinctif ne s'observe, hors ceux, immédiatement perceptibles, du sexe de la figure et de son âge. L'âge, justement : des enfants, des adolescents,

de jeunes adultes. On serait en peine de se souvenir d'une figure qui porte les stigmates de la vieillesse dans la peinture de Tatah. Jusqu'à présent, la peinture n'a pas été son objet. Alors que, parmi les images qu'il dit l'avoir retenu, plusieurs montrent des femmes ou des hommes âgés, rien de tel ne transparait dans les toiles. Il en va de même de tout détail qui indiquerait le statut social, l'appartenance à une classe ou à une nation. La tendance à prétendre reconnaître des allusions politiques se heurte à l'absence, trop constante pour ne pas être réfléchie, de tout argument en faveur de ce décryptage. Il aurait été bien plus facile pour Tatah de laisser apparaître quelques indices bien visibles et il se serait trouvé aussitôt catalogué peintre d'histoire, peintre du malaise social ou de tel conflit, chroniqueur des guerres du Moyen Orient ou documentariste du malaise des banlieues par exemple. Mais non : tel n'est pas le cas. Les indices manquent, tout comme manquent le récit et les symboles politiques – et, s'ils manquent, ce ne peut être que parce que l'artiste refuse leur présence, tout comme il refuse, par le dessin et par la couleur, tout ce qui serait de l'ordre du décor, de l'accessoire narratif ou symbolique. On aurait pu le mentionner plus haut, comme une autre fonction de ces « fonds » de couleur : s'ils déterminent une tonalité psychique, ils anéantissent simultanément toute velléité de récit et de datation. Ce que le cliché de presse a pour obligation professionnelle d'indiquer – le lieu, les circonstances, les causes d'un événement – a été expulsé de la composition : 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 et géographique. Il n'y a pas de lieu et il n'y a pas d'heure.

La blancheur et la simplicité des visages surprennent moins, considérées sous cet angle : elles contribuent à maintenir la distance entre la peinture et la narration, cette distance qui est essentielle dans l'œuvre de Tatah. Il en est de même du traitement neutre et sobre des vêtements, qui ne se prêtent pas plus au décryptage social ou géographique que les têtes : brun sombre, noir mat, ils accompagnent les mouvements, ils changent les corps en formes presque géométriques aux lignes nettes. Si l'on peut dire les choses ainsi, ils établissent la présence des figures. Quand celles-ci sont statiques, ils accentuent ce qu'elles ont de monumental – presque statues-colonnes. Cas extrême : quand elles sont allongées, les vêtements tendent à évoquer des suaires et à changer les corps en gisants. Quand à l'inverse ces corps sont en mouvement, les tissus amplifient celui-ci par les plis, les courbes, les lignes sinueuses qui allègent et étirent la figure.

Voici donc une peinture qui extrait des images de toutes sortes qui captivent le regard de l'homme actuel et habitent sa mémoire des figures humaines et ne conservent qu'elles, non sans les avoir dépouillées de tout ce qui les inscrirait dans des circonstances identifiables ; un travail du dessin qui élabore, à partir de ces images, des postures épurées et caractérisées ; des compositions qui tantôt isolent l'une de ces figures, tantôt les réunissent en groupes ; un travail de la couleur qui efface tout indice qui permettrait de lier ces humains à un lieu, un moment, une situation ou une action ; un traitement des visages, des mains et des vêtements qui creuse encore davantage la distance entre la peinture et le récit. Que reconnaît-on ici, si ce n'est une structure de création curieusement comparable à celle que suggère la réflexion de l'un des principaux analystes de l'art au vingtième siècle, Aby Warburg ?

Warburg considère toutes les images, sans hiérarchie, sans considération de support ni d'origine, reportages sportifs, collections archéologiques, photoreportages, sculptures antiques, peintures renais-

santes. Il les considère non afin de les ranger dans l'ordre chronologique d'une histoire, ni dans l'ordre géographique d'écoles nationales, mais les rapproche selon les passions et les qualités ; elles sont, à ses yeux, les signes – de la pudeur à la transe, de la mélancolie à l'ivresse. Ce système opère par analogies et glissements, le corps humain et ses positions étant son principal sujet d'étude parce qu'il est le principal véhicule de l'expression de ces passions et qualités. Ce système, porté à son point ultime d'efficacité, associe morphologies et positions d'une part, états psychiques d'autre part. Il isole des schémas par épurations successives, jusqu'à ne conserver que l'essentiel du langage visuel, un essentiel qu'il suppose aussi intemporel et universel que les terreurs et les désirs qui agitent l'espèce humaine. Si la mort ne l'avait interrompu, Warburg aurait peut-être achevé de compiler son Bilderatlas Mnemosyne.

Dans les planches de cet atlas, la tenniswoman côtoie la nymphe grecque, la publicité de magazine, Mantegna ou Rubens. Dans les éléments réunis par Tatah, les « gosses de Tokyo » d'Ozu rejoignent les filles de Noé d'après Hans Baldung, une Madeleine en bois polychrome du musée de Salamanque, les lanceurs de pierre de l'Intifada. Le parallèle s'impose. Ce qui passionne l'historien d'art, à ses heures photographe, et l'artiste, c'est de mettre à jour les gestes les plus expressifs, les figures les plus chargées de force expressive, les formes les plus condensées et les mieux visibles de la vie intérieure. Tous deux postulent que le corps, donc ce qui est le plus visible, est ce qui indique le plus clairement les émotions et les pensées, donc ce qui est tenu pour invisible. Ils postulent encore une conviction : que l'homme, en dépit des mutations morales, sociales ou économiques, révèle ces états psychiques à travers des gestuelles et des attitudes qui évoluent assez peu. Il faut qu'ils aient raison puisque la statuaire antique et les fresques du Quattrocento nous demeurent compréhensibles chaque fois que les postures disent les sentiments avec clarté.

Le parallèle doit finir à ce point. Warburg n'était pas peintre, ce que tout donne à croire qu'il a regretté sa vie durant. Tatah, quant à lui, l'est, au plus haut point, et son œuvre s'inscrit naturellement comme le dernier moment en date d'une histoire de l'expression humaine dont Warburg a écrit quelques chapitres. Et dont il a donné une formule : « La représentation de l'expression, intérieurement ou extérieurement exacerbée, de la figure humaine individuelle, qu'elle soit submergée par le sentiment religieux, rehaussée de délicates parures ou emportée dans un mouvement impétueux. Par amplification ou par réduction, continue-t-il, l'œuvre d'art inscrit les passions humaines dans les formes et les gestes intenses du corps humain. » C'est exactement ce qu'accomplit Tatah dans sa peinture.