

DJAMEL TATAH

La peinture solitaire de Djamel Tatah

ArtPress, Octobre 2002

Erik Verhagen

Djamel Tatah peint depuis plus de quinze ans des tableaux qui visent, selon ses dires, à « enregistrer une forme de disparition de l'être »¹, cette disparition se traduisant par une série d'opérations qui rejoignent et recourent ce que Alain Fleischer nomme des « transports de l'image », à savoir une « projection d'images détournées de leur dispositif de référence et provoquant parfois quelques courts-circuits de la représentation »². Car c'est bien à ce statut perpétuellement précaire que sont soumis les signes fluctuants que Djamel Tatah tente de canaliser ; en vain dans la mesure où ceux-ci, une fois établis, sont dépossédés de ce qui les caractérisait, toutes ses peintures ayant en effet une origine photographique que l'artiste retravaille à l'ordinateur avant de projeter le résultat sur toile. C'est dire à quel point l'image prétendument iconique, picturale, porte en elle le souvenir d'un cheminement indiciel autrement plus important, du moins en termes de temporalités et de déportations, étant donné que du modèle photographié à la photographie scannée, de l'*eikon* virtuelle à son impression, puis projection, l'image, les images investissent la catégorie de signes que Peirce a regroupés sous la famille de l'index. Ce n'est donc qu'à un stade ultime que la peinture se fraye un chemin, refoulant d'une certaine manière ce qui a essentiellement contribué à la constituer, nous donnant à voir une icône sans passé dont l'origine aurait été, au même titre que celle des modèles qu'elle s'évertue de représenter, escamotée.

Cette mise en avant du signe pictural au détriment de ce qui l'a provoqué ne relève pas chez Djamel Tatah d'un élan nostalgique, l'intrusion picturale constituant tout simplement pour l'artiste le seul moyen d'« habiter cette désincarnation »³ et de

¹ « On ne marche pas sur un corps », entretien de Djamel Tatah avec Christophe Bident, Catalogue de l'exposition *Djamel Tatah*, Chapelle Saint-Martin du Méjean, Édition : Paris Musées - Actes Sud, 2004, p.62.

² Alain Fleischer, « Présentation » dans *Projections, les transports de l'image*, catalogue de l'exposition du Fresnoy, novembre 1997-janvier 1998, p.7.

³ Djamel Tatah avec Christophe Bident. Entretien : « On ne marche pas sur un corps », *ibid.*, p.108.

remanifester une présence qu'il aurait soustraite aux modèles. Ces derniers, comme le note à juste titre Éric de Chassey⁴, doivent être compris, du moins en partie, au sens bressonien du terme, le cinéaste nous rappelant que le modèle, de préférence « tout face », « donne en retour une substance »⁵. Là réside bien évidemment le paradoxe même de la démarche de Djamel Tatah, cette substance ne pouvant être affirmée qu'à travers une approche contradictoire visant à désincarner un modèle dont l'artiste ne saurait pour autant se passer ; un modèle qui ne deviendrait donc incitatif qu'une fois dépossédé de ce qui le déterminait. Et c'est justement au moment de la projection, au moment où la lumière vient fouetter la toile, que ladite substance refait surface, Djamel Tatah accomplissant à cet instant aussi suspendu que précis la re-circonscription (la première ayant lieu dans l'écran de l'ordinateur) du modèle et de ses traits distinctifs.

Djamel Tatah réalise exclusivement des « portraits », soit, pour paraphraser Jean-Marie Pontévia, des tableaux qui s'organisent autour d'une figure. Figure matricielle que l'artiste peint dans un premier temps avant d'embrayer sur ce qu'il appelle les « espaces autour », créant un dialogue continu aussi tendu qu'ambivalent entre la figure vers laquelle il ne cesse de revenir, lui conférant au fil du temps une patine blanchâtre, et les larges aplats faussement monochromes et innommables qui lui font écho. Aucune expression n'est accordée à ces figures – leurs bouches sont fermées, leurs yeux souvent ouverts – qui sont posées sur des corps dont l'apathie est soulignée par une parure d'une parfaite neutralité. Représentés seuls ou regroupés la plupart des modèles « réinterprétés » par Djamel Tatah sont debout, mais ils peuvent tout aussi bien être assis, allongés ou recroquevillés. Il leur arrive, plus rarement, d'esquisser un mouvement qui nous contraint à prendre parti, à donner aux modèles une direction significative (assise, chute, affaissement), voire à inscrire une inflexion, aussi imperceptible soit-elle, dans une sphère interprétative plus large, à dire par exemple que tels modèles ne sont pas regroupés mais rassemblés. À de très rares occasions, la marge interprétative est telle que l'œuvre nous autorise, à demi-mot, à entrevoir une réalité plus explicite, à décréter que certains corps ne sont pas seulement allongés mais, bien que l'artiste s'en défende, morts. Cette mort, ces morts ne renvoient pourtant jamais chez Djamel Tatah à une situation clairement identifiable et n'étaient en aucun cas des revendications micro-communautaires. Ses figures ne sont pas pour autant dissociées de l'histoire qui les a vu naître. Bien au contraire mais elles refusent tout simplement de se donner à voir en tant que pièces à conviction d'un processus historique, refusent de se plier à des lectures qui les enfermeraient irrémédiablement dans une logique à laquelle elles ne sauraient plus échapper. C'est notamment pour cette raison que Djamel Tatah n'a plus voulu réitérer l'expérience de ses Femmes d'Alger – série de tableaux réalisés en 1994 et 1996 –, les seuls

⁴ Éric de Chassey, « Sans titres. Les tableaux de Djamel Tatah », catalogue de l'exposition *Djamel Tatah*, Centre d'Art, Salamanque, 2002.

⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, coll. Folio, p.41.

titres ayant dangereusement tendance à cantonner l'artiste dans un rôle qu'il ne veut sous aucun prétexte endosser.

Il serait plus juste de placer l'œuvre de Djamel Tatah, comme l'a parfaitement souligné Yves Michaud, sous le signe de la solitude, « pas une déréliction à signification métaphysique mais une solitude au sein de la foule solitaire, une solitude au milieu des autres, une solitude profondément sociale, celle qu'on ne peut connaître qu'en société. »⁶. Or cette solitude, Djamel Tatah est parvenue à nous la communiquer sans avoir pour autant ancré sa production dans un contexte social connoté. Ses modèles témoignent en effet d'une solitude ou d'un désœuvrement qui ne nécessitent pas de mise en scène, qui s'imposent, pour ainsi dire, tout naturellement, et ce par le biais d'une configuration picturale qui ne saurait se réduire à sa part « figurative ». Car si les peintures de Djamel Tatah reposent en grande partie sur le rapport qui (dé)lie figure et fond – rapport qui se solde toujours par ce que Louis Marin nomme une « conversion hystérique » -, ses dispositifs picturaux s'apparentent davantage, dans leur volonté d'opérer à une « échelle humaine », à ce que mettent en œuvre les travaux d'un Barnett Newman. Au même titre que ce dernier, Djamel Tatah se soucie finalement peu de l'espace pictural en tant que tel, du moins pas au sens téléologique et moderniste du terme. Seul compte à ses yeux la sensation que cet espace peut engendrer, progressivement, chez le spectateur. Soit une « sensation physique du temps »⁷.

⁶ Yves Michaud, « L'Homme de l'Image », catalogue de l'exposition *Djamel Tatah*, Galerie Dupont, Toulouse, 1994, p.7.

⁷ « The concern with space bores me. I insist on my experiences of sensations in time – not the sense of time but the physical sensation of time. » (Barnett Newman, « Ohio », 1949, dans *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, Berkley et Los Angeles, University of California Press, 1990, p.175).