

DJAMEL TATAH

Hybride¹

Catalogue exposition « Djamel Tatah », musée Fabre, Montpellier, 2022

Erik Verhagen

Altérités

Toute œuvre se construit invariablement à partir d'une série d'assimilations et de rejets. De survivances, de refoulements et de souvenirs épars. Celle de Djamel Tatah n'échappe pas à cette règle et doit bien entendu beaucoup à ses années de formation à Saint-Etienne. À ses premiers émois : l'orientalisme matissien, l'abstraction *colorfield* et *hard edge*. L'art minimal. La peinture contemporaine allemande. Les *Specchi* de Michelangelo Pistoletto. Morandi. Antonioni et Ozu. Autant de repères mais aussi de repaires qui ont permis à l'artiste d'alimenter un vaste réservoir de références hétéroclites². On notera d'emblée que Tatah a toujours refusé de s'inféoder à un dogme, sachant intuitivement, comme le précise Edward Said, « combien les réalités historiques et culturelles sont bizarrement métissées, comment elles participent d'une multiplicité d'expériences et de domaines souvent contradictoires, débordent les frontières nationales, défient la logique policière du dogmatisme simpliste et de la vocifération patriotique. Loin d'être des entités monadiques, monolithiques, autonomes, les cultures intègrent de fait plus d'"éléments" d'altérités, de différences qu'elles n'en rejettent consciemment »³. De ce point de vue, il ne serait pas inexact de vouloir déceler dans l'œuvre de Tatah l'expression même d'une

¹ Cet essai est une version réactualisée d'un texte publié initialement dans *Djamel Tatah*, Paris, Kamel Mennour & Galerie Enrico Navarra, 2008.

² Concernant les sources et modèles de Djamel Tatah se reporter à l'essai de François-René Martin, « L'histoire de l'art vécue. Djamel Tatah dans ses œuvres » in *Djamel Tatah*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne, 2014.

³ Edward W. Said, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard et Le Monde diplomatique, 2000, p. 51.

peinture hybridée et débarrassée de ses réflexes protectionnistes, perméable à une multitude de croisements et d'enchevêtrements. Et s'il n'a jamais consenti à endosser le rôle de l'artiste immigré, ses racines maghrébines transparaissent indubitablement dans certains de ses travaux de jeunesse. Dans les trois *autoportraits à la Mansoura*, le peintre associe par exemple à l'exercice de l'autoportrait des références à cette mosquée comme s'il ressentait le besoin de faire coïncider cette projection de soi avec une évocation algérienne. Plus surprenante encore est la première version de *l'autoportrait à la Stèle*. En hommage à Camus, l'artiste y a transposé la phrase inscrite sur la stèle en question (située dans les ruines de Tipaza dans la banlieue d'Alger) : « je comprends ici ce que l'on appelle gloire, c'est le droit d'aimer sans mesure ».

Ses œuvres de jeunesse portent en elles une tension que ne manqueront pas d'exacerber ses travaux ultérieurs. Tension tributaire de la conjonction de deux ingrédients indissociablement liés, à savoir des plans de couleur et la figure humaine, introduits par l'artiste dès le milieu des années 1980. Les premières œuvres traduisent tout naturellement des hésitations et des balbutiements. On y rencontre la représentation d'objets divers, d'éléments de mobilier ou de détails architecturaux qui semblent rétrospectivement, au même titre que l'aspect « expressionniste » des plans de couleur et la massivité plus ou moins contraignante des supports en bois⁴, amoindrir le pouvoir des images. Quant aux figures, elles déclinent par contre déjà, à quelques rares exceptions près, l'identité qui sera la leur. Vêtus de noir et dotés d'un visage d'une extrême pâleur, elles affichent en effet dès 1986 une indifférenciation et asexualité troublantes⁵.

Indifférenciation et dépersonnalisation

Plier les figures peintes par Tatah à une perspective interprétative propice à la formulation d'hypothèses d'ordres anthropologiques, sociologiques ou psychanalytiques s'avérerait périlleux. Il n'en demeure pas moins que la prise en considération de l'hyper-blancher des visages, on le verra atténuée ces dernières années, peut difficilement se faire indépendamment d'une grille de lecture

⁴ Tatah a peint pendant de longues années sur des toiles collées sur des supports en bois raboteux. D'abord à l'huile. Puis à l'huile et à la cire. Suite à une mise en adéquation progressive de la planéité de la toile et de la rugosité de plus en plus estompée des supports en bois, il abandonne ces derniers au profit d'une utilisation exclusive de châssis traditionnels en 1997.

⁵ Pierre Ryga qualifie les personnages de Tatah de « sexués de justesse et chargés d'éternité ». Voir Pierre Ryga, « Sans titre » in *Djamel Tatah*, galerie Charlotte Moser, Genève, 2000, p. 2.

postcoloniale. S'il ne s'agit pas d'y enfermer son œuvre, on serait tenté d'analyser cette blancheur au regard du « sentiment d'infériorité raciale » qui rongerait selon Frantz Fanon le non blanc⁶. Impossible pour autant de prétendre que ses peintures servent d'étendard à la violence et au désespoir inhérents aux invectives de la littérature de décolonisation et qu'elles soient une illustration de l'imposition culturelle. « Quand les nègres abordent le monde blanc, affirme Fanon, il y a une certaine action sensibilisante. Si la structure psychique se révèle fragile, on assiste à un écroulement du Moi. Le noir cesse de se comporter en individu actionnel. Le but de son action sera Autrui (sous la forme du Blanc), car Autrui seul peut le valoriser »⁷. L'œuvre de Tatah pourrait, il est vrai, laisser supposer, à tort, que l'artiste ait succombé à une « action sensibilisante ». Quant à l'« écroulement du Moi », il est effectivement suggéré dans ses tableaux, notamment dans ses représentations de chutes, d'effondrements et de gisants. Mais celui-ci ne saurait en aucun cas se réduire à des considérations raciales. Car si la blancheur des visages et des mains renvoie inévitablement à des spéculations touchant à la *différenciation* raciale, c'est bien et avant tout à une forme d'*indifférenciation* qu'aspirent les compositions du peintre. Indifférenciation dont seule la blancheur désincarnée saurait garantir l'efficacité, corroborée à cet égard par la dépersonnalisation de ses figures⁸. Cette *indifférenciation* est enfin relayée par les représentations de gisants dont le visage est partiellement ou totalement dissimulé ainsi que dans certains corps en chute vus de dos.

Quel que soit le degré d'affirmation du visage, Tatah ne peint pas de portraits. Du moins pas au sens personnalisé, scrutateur ou intimiste du terme. Certes, on objectera que les modèles ayant servi à la réalisation de nombre de ses peintures sont des proches de l'artiste. Ses amis, des membres de son entourage, à commencer par Caroline ou leurs enfants. Mais la raison de leur présence serait purement circonstancielle, liée au fait qu'il travaille à partir de photographies représentant lesdits modèles dans des postures « chorégraphiées » ou mises en

⁶ On peut songer à cet égard à la phrase du « nègre » Juan de Mérida extraite d'une pièce d'André de Claramunte citée par Fanon : « Je suis plus blanc que la neige » (in *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.174, collection Points).

⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸ « Les visages sont toujours blancs. Le blanc est une couleur neutre qui comprend toutes les autres [...] Le blanc neutralise complètement la figure : pas de couleur, pas de race ; pas de chair, pas de nation ». Voir, Djamel Tatah in Christophe Bident avec Djamel Tatah, « On ne marche pas sur les corps » in *Djamel Tatah*, Paris, Paris Musées et Arles, Actes Sud, 2004, pp. 106-107.

scènes par ses soins à des fins, affirme-t-il, strictement compositionnelles. « Tel un metteur en scène, note Barbara Stehlé, il indique à ses proches les gestes et les mouvements qui l'intéressent et, s'il le faut, n'hésite pas à prendre place devant l'appareil [...] paradoxe de la création, seul le peintre et ses proches sont habilités à représenter les anonymes qui peuplent son œuvre. L'iconographie de l'artiste n'est constituée que de personnes avec lesquelles il entretient un lien émotionnel profond. Ces figures sont toutes les membres d'un clan : le sien »⁹. On aurait cependant tort de vouloir réduire ses économie et transports d'images à une dimension, quels que soient les garde-fous introduits par l'artiste, « clanique ». Cela fait en effet plusieurs années que Tatab nourrit son répertoire, indépendamment des sources picturales, de clichés glanés dans les médias et sur Internet, voyant dans cette appropriation de photographies placées principalement sous le signe de l'anonymat une manière d'afficher un *positionnement* plus universel et transculturel – l'artiste parle de son « rapport au monde » - qui au gré des impulsions reçues lui fournit la possibilité de les convertir en signes picturaux. Une peinture envisagée comme un sismographe qui enregistrerait les secousses, petites et grandes, proches et lointaines, qui affectent le devenir d'une condition humaine dont son œuvre serait le réceptacle. L'hybridation est évidemment là. Dans ce montage de sources hétérogènes qui n'est pas sans évoquer la *Schaukraft* (« puissance de vue ») d'un Bertolt Brecht qui à travers son *ABC de la guerre* avait su à sa manière *déconstruire* les documents pour mieux les *remonter*. Et ce afin de « prendre position » au lieu de « prendre parti »¹⁰.

Qu'en est-il enfin des rares autoportraits de jeunesse ? Dénominatifs, ils revendiquent, à défaut d'esquisser une introspection, l'appartenance à une communauté. Une entorse au « règlement » ? Non, dans la mesure où, bien au contraire, l'autoportrait s'apparente, pour reprendre la formule de Michel Guérin, à un « anti-portrait ». « L'autoportrait [...], écrit le philosophe, ne "rend" pas un Même, mais un Seul qui est tous. »¹¹. Le « Seul qui est tous », nous le rencontrons continuellement dans l'œuvre de Tatab et pas exclusivement dans ses autoportraits. Si ce n'est qu'il s'y révèle à travers les processus d'indifférenciation

⁹ Barbara Stehlé-Akhtar, « Solitaire et solidaire : l'art de Djamel Tatab » in *Ibid.*, p. 7 et 11.

¹⁰ Se reporter à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

¹¹ Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La part de l'œil, 2008, p. 46.

et de dépersonnalisation évoqués plus haut, servis en outre et à terme par les principes de répétition et de sérialité.

Solitudes et répétitions

La répétition et la série affectent aussi bien le contenant que le contenu de ses œuvres. Et ce dès la fin des années 1980. Les œuvres réalisées dans la première moitié de la décennie suivante témoignent toutefois, à quelques exceptions près, d'une désaffection pour ce principe, l'artiste se concentrant sur la représentation de figures principalement esseulées et de rares « portraits » de groupe témoignant d'une forme accentuée de dérégulation et de mélancolie. « Le dénominateur commun à ses personnages, note Yves Michaud, c'est la solitude. Pas une dérégulation 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 »¹².

Ce thème de la solitude semble toutefois avoir été mis entre parenthèses dans la deuxième version des *Femmes d'Alger*. Dernière œuvre de Tatak à comporter un titre, emprunté en l'occurrence à Delacroix, elle est la première à assumer avec ostentation le principe répétitif introduit discrètement quelques années auparavant. Vingt figures féminines « identiques » s'y érigent en mur. Les bras le long des corps, elles affichent leur dignité et fierté. En réaction à la situation algérienne ? Probablement mais pas exclusivement¹³. Les figures évoluent, il est

¹² Yves Michaud, « L'homme de l'image » in *Djamel Tatak*, galerie Eric Dupont, Toulouse, 1994, p. 7.

¹³ Tatak a affirmé dans des propos retranscrits par Philippe Dagen que ce n'est pas tant la situation algérienne que celle des Banlieues qui l'aurait inspiré : « J'ai conservé le titre de Delacroix, parce que je voulais quelque chose d'universel – et pas seulement parce que je suis arabe. Mais parce que je suis arabe, j'accroche aujourd'hui cette dimension, moins en raison de ce qui se passe en Algérie qu'à cause de ce qui se passe dans les banlieues » (in Philippe Dagen, « Les figures beckettienne de Djamel Tatak », *Le Monde*, 7 mars 1997, p. 27). Il n'en demeure pas moins que Paul Stulzmann avait placé l'exposition de 1996 à la chapelle Saint-Jacques de Saint Gaudens sous le signe de l'actualité algérienne. Il évoque des « femmes algériennes le visage non voilé – et donc, en cette période de terreur intégriste, exposées à la mort – au moment où leur pays connaît sa crise intérieure la plus violente et la plus meurtrière depuis la guerre d'indépendance [...] En choisissant d'évoquer "ici" ce qui se passe "là-bas", Djamel Tatak a réaffirmé le lien qui suture l'Algérie et la France ». Voir Paul Stulzmann, « Avant-propos » in *Djamel Tatak Les Femmes d'Alger*, Chapelle Saint-Jacques, Saint Gaudens, 1996, pp. 5 et 6.

vrai, dans un espace indéterminé, nous rappelant qu'en dépit des rares allusions à sa « communauté », ses œuvres aspirent toujours à une forme d'universalité. Tатаh n'a en effet jamais cherché à imposer un sens ou une signification précises à ses travaux et encore moins un mode d'emploi ou une grille de lecture officiels. Il ne « sélectionne » ou ne revendique pas non plus un public ciblé. Il n'empêche : le peintre est le premier à reconnaître que ses racines maghrébines et autres discrètes allusions à tels ou tels contextes - les Balkans, les profanations de Carpentras, la Syrie - exposent ses œuvres à une sphère interprétative tout particulièrement balisée. Et si Philippe Dagen a raison d'insister sur le fait que « chacun inventera ses histoires, où il ne parlera guère que de lui-même et fort peu des peintures », précisant qu'« il n'y a de meilleure représentation d'un être humain que celle qui se méfie des simplifications et typologies »¹⁴, ses œuvres dans leur polysémie n'en agrègent pas moins, comme l'écrit François-René Martin, « 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 Djamel Tatah ou s'y glissent même parfois »¹⁵. Danièle Cohn n'affirme-t-elle pas que l'artiste « travaille à la croisée des chemins entre monochrome et peinture d'histoire »¹⁶ ?

Revenons donc à la question de la répétition. Question qui paraîtra essentielle à certains et accessoire à d'autres. Ce principe consistant à réitérer un module ou une figure « identique » constitue l'un des moyens permettant au peintre de mettre à mal toute optique significative qui risquerait de se prêter à une lecture trop univoque - laissons le cas des *Femmes d'Alger* en suspens - et de « neutraliser » ainsi un propos trop connoté. Il n'est à ce titre pas inutile de rappeler que le mode répétitif ne doit pas tant à l'abstraction américaine qu'à un art minimal réputé à juste titre pour sa neutralité, voire son aliénation. Or cette accointance a rarement été soulevée par les commentateurs privilégiés de Tatah, plus soucieux d'insister sur la relation établie de longue date avec une peinture

¹⁴ Philippe Dagen, « La figure humaine selon Djamel Tatah », *Le Monde*, 27 juin 1999.

¹⁵ François-René Martin, « L'histoire de l'art vécue. Djamel Tatah dans ses œuvres », *art. cit.*, p. 56.

¹⁶ Danièle Cohn, « Des tableaux et des hommes » in *Djamel Tatah*, Arles, Actes Sud, publié à l'occasion de l'exposition à la collection Lambert, Avignon, 2017, p. 51.

abstraite *colorfield* ou *post-painterly*¹⁷. C'est dans cette liberté de puiser où bon lui semble, de convoquer des esthétiques hétérogènes et *a priori* inconciliables que réside cependant sa singularité. L'art minimal et l'abstraction dite moderniste ne font pas bon ménage. Cela n'a pas empêché l'artiste de puiser aussi bien dans l'un que dans l'autre, provoquant des collisions, voire des « aberrations » qui ont su paradoxalement consolider son œuvre.

La répétition peut prendre la forme de polyptiques, d'ensembles mais aussi de tableaux isolés, étalés dans le temps et donnant lieu à des survivances. La multiplication d'une figure au sein d'une même œuvre est enfin une autre formule à laquelle l'artiste a régulièrement recours. Notamment ces dernières années. En sachant que selon les cas la figure est multipliée à « l'identique » ou soumise à des variations chromatiques, voire à des écarts où telle ou telle position d'un membre – par exemple les bras ou la tête – donne lieu à des modifications à peine perceptibles. On précisera enfin que Tатаh a introduit en 2007 un principe séquentiel et presque cinématographique où la figure évolue au sein d'un scénario toujours aussi avare de narration mais soucieux d'établir des liens plus organiques entre les différents tableaux. Comme si l'artiste était passé, le *temps* de cette série, d'un mode *staccato* à un mode *legato*. L'*ostinato* étant par ailleurs le procédé, comme l'a souligné Danièle Cohn, qui incarne le mieux le sens de la répétition selon Tатаh¹⁸.

Temporalités

Si la répétition est l'un des moyens privilégiés par l'artiste, d'autres paramètres rentrent en ligne de compte. Ses figures peintes transitent effectivement par de nombreuses « stations » qui confèrent à son entreprise picturale une temporalité déclinée au pluriel, Tатаh photographiant ses modèles

¹⁷ Éric de Chasse y fait, compte tenu de ses affinités électives, tout naturellement référence dans ses essais de 2002 (« Untitled(s). The paintings of Djamel Tатаh » in *Djamel Tатаh*, Centro de Arte de Salamanca, 2002) et de 2017 (« Lectures abstraites de Djamel Tатаh » in *Djamel Tатаh*, Arles, Actes Sud, *op. cit.*). De même que Barbara Stehlé-Akhtar (« Solitaire et solidaire : l'art de Djamel Tатаh », *art. cit.*) ou Richard Leydier (« Djamel Tатаh », *Art Press*, novembre 2004).

¹⁸ « L'*ostinato* serait probablement ici la référence adéquate. Si l'on se reporte à la définition de l'*ostinato* en musique, on lit ceci : "L'*ostinato* est un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout le morceau". L'œuvre de Tатаh s'appuie sur un *ostinato* plastique ». Voir Danièle Cohn, « Des tableaux et des hommes », *art. cit.*, p. 51).

avant de les retravailler à l'ordinateur et de projeter les silhouettes dessinées et agrandies sur la toile à l'aide d'un vidéoprojecteur. « Je ne veux pas, dit-il, que mes modèles me communiquent leurs sensations. C'est une forme de disparition de l'être que j'enregistre. J'ai besoin qu'ils n'ouvrent pas la bouche. L'image projetée n'a pas de sensation, c'est moi qui la mets quand je peins. Ils ont ma sensation, pas la leur »¹⁹. Ce processus bien qu'invisible, souligne donc la dimension temporelle inhérente à la démarche de Tatah. Et démontre une fois de plus que son œuvre ne peut en aucun cas se contenter d'une lecture, à tous les sens du terme, *superficielle*. Le transport de l'image constitue en conséquence, corollairement à la répétition, un procédé qui vise à accentuer les dépersonnalisation et indifférenciation propre à ses figures. Aux dires de Michel Poivert, nous aurions affaire à une « générations d'images accumulées dans un processus qui dématérialise les corps devenus pure lumière avant que le pinceau n'agisse »²⁰ tandis que Guitemie Maldonado évoque les « pérégrinations de ces corps disparus puis revenus »²¹. À force de soumettre ses images à ce régime, le peintre insiste ainsi sur l'aliénation de ses modèles et les condamne, à travers les stades successifs, à l'errance. Et bien que ses figures soient réinvesties d'une *présence* picturale, elles ne sauraient, à première vue, s'extirper d'une solitude que leurs égarements successifs ont fini par imposer. « Nulle part ailleurs, écrit Richard Leydier, on ne trouve cette atmosphère étrange où des figures semblent errer hors du temps dans un espace indéfini »²².

La dépersonnalisation aura été la grande affaire de l'art figuratif de l'après-guerre, l'un des signes patents de sa désillusion et d'une circonspection quant à la possibilité de peindre *encore* l'humain. De Richter à Warhol, nombreux ont été les artistes à plier leurs modèles à cette fatalité. Chacun empruntant sa méthode. Bacon, par exemple, à la mémoire duquel une exposition de Tatah était dédiée, aura joué la carte de l'« indécidabilité ». « Ce que la peinture de Bacon constitue, dit Deleuze, c'est une zone *d'indiscernabilité, d'indécidabilité*, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme »²³. Aussi, note le philosophe

¹⁹ Djamel Tatah dans Christophe Bident avec Djamel Tatah, « On ne marche pas sur les corps », *art. cit.*, p. 62.

²⁰ Michel Poivert, « Hauteur d'homme » in *Djamel Tatah*, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, 1999, n.p.

²¹ Guitemie Maldonado, « Djamel Tatah », *L'œil*, n°514, mars 2000, p. 33.

²² Richard Leydier, « Djamel Tatah », *art. cit.*, p. 80.

préalablement, « Bacon est peintre de têtes et non de visages. Il y a une grande différence entre les deux. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe. Ce n'est pas qu'elle manque d'esprit, mais c'est un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme [...] C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage »²⁴.

Visages

Contrairement à Bacon, Tатаh peint des visages pour ainsi dire *sans* têtes. Visages certes solidaires d'un semblant de corps enfermé dans une membrane d'étoffe mais comme discontinus et indépendants. Christophe Bident parle d'« une manière extrêmement frappante dont le visage se détache du reste du corps, comme s'il ne lui appartenait pas »²⁵. Nous avons pu constater que l'hyper-blancheur des visages contribue, au même titre que les transports de l'image et des dispositifs répétitifs, à la désincarnation des figures. Nous avons aussi précisé que les visages peuvent à des rares moments faire l'objet d'une dissimulation. Mais le mode opératoire des visages est surtout équivoque et dialectique. « Car les visages, écrit Georges Didi-Huberman, ne nous reviennent et ne nous hantent que parce qu'ils nous laissent suspendus entre leur ressemblance et l'échappée de leur ressemblance, c'est-à-dire leur vocation, leur puissance de *dissembler* dans le moment même où ils se *présentent* à nous... »²⁶. Ce moment, le spectateur de Tатаh y est inlassablement confronté. Impossible de se dérober aux représentations de ses visages. Impossible de se soustraire à leurs regards, qu'ils soient portés, ou non, sur nous. Leur puissance s'avère par moments insoutenable. Car les œuvres de Tатаh, écrit Dagen, sont « terriblement présentes. Elles forcent au silence »²⁷.

²³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁵ Christophe Bident dans Christophe Bident avec Djamel Tатаh, « On ne marche pas sur les corps », *art. cit.*, p. 105.

²⁶ Georges Didi-Huberman, « La grammaire, le chahut, le silence. Pour une anthropologie du visage » in *A visage découvert*, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Jouy-en-Josas, 1992, p. 54.

²⁷ Philippe Dagen, « Les figures beckettiennes de Djamel Tатаh », *art. cit.*, p. 27.

Silences

Silence et solitude. Présence. Ces notions n'ont de sens qu'à partir du moment où l'on veut bien les associer à un exercice pictural dont l'objectif est de les *révéler* par le biais d'un dialogue qui engage les plans de couleurs avec les figures. « Chronologiquement, nous dit le peintre, je commence par la figure, le visage. Puis je dépose une couche de couleur autour. Puis à nouveau la figure, puis à nouveau l'espace autour, etc. C'est un dialogue constant, non sans dimension scénique. La dernière couche est toujours pour l'espace, lorsque le corps a sa place, a trouvé sa place (il peut rester simplement quelques détails, par exemple sur un visage). C'est l'espace qui donne la lumière du tableau. Sa lumière intérieure »²⁸. Il poursuit : « La couleur, c'est la note, de la tonalité, de l'ambiance. Ça ne chante pas : c'est plutôt très silencieux, c'est le non-langage, la non-parole du tableau. [...] Peut-être est-ce la musique que Beethoven composait lorsqu'il était devenu sourd ; ou celle des jazzmen qui n'écrivent pas la musique même si elle est très graphique, et complexe. Peut-être encore, le fond comme basse, la figure comme variation »²⁹.

Mutations

J'ai récemment³⁰ eu l'occasion de faire une visite de l'atelier du peintre à Montpellier. Cela faisait longtemps que je ne m'étais plus plié à cet exercice chez/avec lui. Deux-trois ans peut-être. Et en voyant ses derniers tableaux, j'ai songé au caractère injuste et erroné de la critique selon laquelle Tatah peindrait toujours la même œuvre alors qu'à regarder de près son *corpus* évolue depuis des décennies. *Mute*. Certes on y trouve aujourd'hui comme hier des figures associées à des plans de couleur monochromes. Par moments les mêmes poses qu'il y a quelques années, voire décennies. Des corps hiératiques. A l'arrêt, à moins qu'ils ne soient en chute libre. Debout, assis, adossés ou allongés. Morts ? Résonnant avec une actualité, exceptionnellement géo-localisable, comme dans les rares œuvres récentes du peintre à comporter des éléments ornementaux, à l'image de cette colonne et chapiteau inspirés d'un site de Palmyre présents dans un

²⁸ Djamel Tatah dans Christophe Bident avec Djamel Tatah, « On ne marche pas sur les corps », *art. cit.*, p. 72.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ Le 18 juin 2022.

diptyque de 2017. Ces figures demeurent seules ou regroupées. Enlacées aussi. Peuvent *converger*. Ou passer les unes à côté des autres.

Il faut prendre le temps nécessaire, offert par une exposition comme celle du musée Fabre, pour saisir les transformations qui ont progressivement animé les corps et visages représentés mais aussi l'épiderme de la matière picturale qui en constitue la membrane. Mesurer à quel point les premiers interagissent avec la seconde. L'imprègnent. La modulent. Prendre le temps de constater par exemple que les étoffes enveloppant les corps ont été peu à peu zébrées alors qu'elles étaient il y a une vingtaine d'années encore dépourvues de plis apparents. Plus surprenant s'avère le traitement des visages. Presque monochromes au début de la trajectoire de Tatah, ceux-ci se sont perméabilisés à d'infinies nuances et autres *sfumatos*. Il faut observer le traitement des lèvres. Des mains aussi. Et tous ces détails qui témoignent d'une *mutation*. Imperceptible. Infinitésimale. Propre à une hybridation d'une lenteur à laquelle nous ne sommes plus habitués.