Djamel Tatah

fondation marguerite et aimé maeght
reconnue d'utilité publique
06570 Saint-Paul, France

mama
المتحف المتوسطي للفن الحديث و المعاصر
MUSÉE PUBLIC NATIONAL D'ART MODERNE & CONTEMPORAIN

À mon père, ma mère
mes soeurs, mes frères
à toute ma famille de France et d'Algérie

SOMMAIRE

Sous la direction d'Éric de Chassey

04 ***Splendeur de la vacuité***, Mustapha Orif & Mohammed Djehiche

13 ***Silence et solitude***, Olivier Kaeppelin

19 ***Djamel Tatah / Tabula Rasa***, Ashok Adicéam

27 ***Les tableaux de Djamel Tatah : une histoire***, Éric de Chassey

134 **Index et légendes des œuvres**

139 ***Chronologie***, Caroline Archat

160 **Remerciements**

MUSTAPHA ORIF & MOHAMMED DJEHICHE

Splendeur de la vacuité

Pour la première fois, Djamel Tatah vient montrer son travail en Algérie, exactement soixante-six ans après que son père, Belkacem, fut allé vendre le sien en France, en 1947, après avoir combattu pour la libération de ce pays et de l'Europe, blessé puis démobilisé lors de la terrible bataille de Monte Cassino, où les tirailleurs nord-africains s'illustrèrent par une extraordinaire bravoure.

Au-delà de la filiation biologique, au-delà de l'état civil, c'est sans doute à ce moment, avant même que ne naisse l'artiste, en 1959, à Saint-Chamond, près de Saint-Étienne, que se constituent les éléments qui vont forger sa brillante aventure artistique.

Sa peinture, sans prétendre à aucune démonstration historique ou sociologique, concentre en elle une telle charge de passé que cela suffirait déjà à expliquer comment, avec une déconcertante sobriété de formes et de configurations, elle produit un tel effet esthétique et éthique.

Est-ce que tout art contemporain est systématiquement universel ? A priori oui. Mais l'on peut considérer que parmi les créations qui se réclament de ce label, certaines le sont plus que d'autres. Et, de ce point de vue, les œuvres assurément contemporaines de Djamel Tatah, sans craindre la redondance, peuvent être aussi qualifiées d'universelles. L'évolution de son parcours artistique le corrobore de belle manière, puisque ses peintures ont désormais traversé une bonne partie du monde par des expositions mais aussi la renommée, trouvant partout, auprès des professionnels comme des amateurs d'art, un écho profond, une signification forte et une émotion qui dépassent les contingences géographiques et socioculturelles.

Il vient ainsi nous confirmer après tant d'autres – qu'ils soient peintres, dramaturges, musiciens, écrivains ou autres – que la meilleure prétention à l'universel ne peut procéder que de l'attachement, parfois extrêmement focalisé, à soi et aux siens. En art, le plus grand dénominateur commun ne se trouve pas dans la recherche forcenée ou empruntée d'un langage impersonnel mais, bel et bien, dans l'affirmation et l'interprétation de particularités profondément connues et ressenties. Cela peut paraître comme un paradoxe mais il en est ainsi depuis que l'homme s'est avisé de créer.

En l'occurrence – et plus qu'il ne peut le sembler – l'univers de Djamel Tatah est profondément lié à

son histoire personnelle, elle-même enchâssée dans l'aventure planétaire des migrations humaines, à la fois formidables et terribles.

Sa présente exposition au MaMa, le musée national d'art moderne et contemporain d'Alger, prend aussi la dimension d'un retour symbolique sur la terre de ses ancêtres, un hommage à ses origines qu'il entend cependant mener avec autant d'affect que de professionnalisme. Ce n'est d'ailleurs pas seulement dans ce fait que Djamel Tatah signe son attachement. Toute son œuvre est parcourue par la douloureuse saga collective de l'exil.

Après s'être longtemps abreuvé des merveilles du cinéma, des œuvres du patrimoine ou de musique, curieux des expressions les plus anciennes comme des plus novatrices, brassant ses références à travers les différentes disciplines et genres, il va mener, à partir de ses jeunes années, une quête intérieure difficile mais passionnée, cherchant les voies de son accomplissement artistique.

Le début des années 1980 sera décisif. Il va intégrer à sa démarche, centrée sur les expressions artistiques nouvelles du siècle, les préoccupations liées à la deuxième génération de l'émigration. L'année 1983 est celle où il noue une amitié pérenne avec Rachid Taha, leader du groupe Carte de Séjour qui annonce, au plan musical, une prise de conscience et un mouvement revendicatif. C'est l'année de la fameuse « Marche des beurs » qui s'ébranle de Marseille vers Paris, souligne un malaise profond et suscite un mouvement créatif qui touchera fortement la musique mais concernera également la littérature (*Le Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef, 1983 ; *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag, 1986) ou d'autres disciplines et formes d'expression.

Djamel Tatah, proche de cet élan, le vit dans un bouillonnement intense de questions et d'hypothèses où émerge son approche de l'identité. C'est à cette période d'ailleurs qu'il effectuera deux séjours en Algérie, recherchant des repères originels, confrontant sa situation de fils d'émigré, né et grandi en France, à sa vision du pays-source.

En cela, son parcours ressemble à celui de son ami Rachid Taha ou encore à celui des frères Loumani, maîtres-verriers installés à Valbonne. Sa relation particulière avec l'Algérie, terre aimée et génitrice de sa propre histoire, va se renforcer, alimentant son inspiration à ce jour, de manière manifeste, comme peut en

attester par exemple une œuvre comme *Les Femmes d'Alger*, ou de manière latente, à travers la plupart de ses créations.

Sa situation personnelle n'est pas étrangère à cette éclosion, une situation quasi ubuesque qui va le pousser à aller au bout de ses interrogations. En effet, il partage avec tous les enfants d'émigrés algériens les tiraillements identitaires d'un entre-deux incertain entre la société de départ de leurs parents, qui a complètement changé après l'indépendance de l'Algérie, et une société où ils sont nés mais où ils ne trouvent pas leurs marques, demeurant majoritairement à la marge.

Pour Djamel Tatah, ce tableau général se trouve en outre marqué par une particularité, plutôt rare dans sa génération. N'ayant pas formulé à l'âge de seize ans une demande de nationalité française (ignorance dira-t-il, acte manqué peut-être), il est donc Algérien. Seulement Algérien, doit-on préciser, puisqu'à la différence de la plupart de ses « semblables », il ne dispose pas de la double-nationalité. Ni son lieu de naissance, ni les états de service de son père durant la Guerre Mondiale, ni son parcours scolaire et l'immense culture française dont il dispose, ne peuvent aller au-delà de cette détermination administrative. Il devient, dès son adolescence, le non-citoyen d'un pays natal où toute sa vie s'est construite, dont il maîtrise parfaitement la langue et les usages et dont il connaît et l'histoire et l'art.

Ce n'est qu'en 1992, après avoir fondé une famille et affirmé son expression artistique, qu'il obtiendra sa « réintégration dans la nationalité française », expression consacrée qui n'a de sens que dans le jargon juridique mais ne peut recouvrir les profondeurs d'un parcours humain. Il a alors trente-trois ans et il peut se targuer d'avoir déjà réussi à surmonter toutes les contingences d'une telle situation en poursuivant une seule voie : celle de son engagement dans l'art, qui lui a toujours servi de laissez-passer.

L'entreprise n'était pas aisée. Non reconnu en tant que citoyen français, dans la difficulté d'assumer son algérianité puisque coupé du pays d'origine, il a longtemps erré dans un *no man's land* intérieur, livré à un état d'isolement propre à engendrer bien des désarrois.

À contempler aujourd'hui ses personnages, on comprend d'où ils proviennent.

L'art de Djamel Tatah a été et demeure son viatique, son embarcation vers la liberté, celle de créer et de pouvoir donner la vie, de se distinguer, personnellement et socialement et, en définitive, de se voir reconnu dans toute l'amplitude de sa singularité. Vaste question que celle-là ! Gageure même dans un monde où les effets culturels profonds de la mondialisation tendent à gommer les affirmations et à estomper les diversités.
Quelle voie suivre en ces circonstances ? Se fondre dans le magma symbolique du « village global » qui n'a de village que le nom ? Ou alors, au risque d'être balayé, voire brisé, s'en tenir mordicus au désir de se distinguer, en tentant, bien témérairement, de placer son petit « je » dans l'immense jeu de la planète nouvelle ? Il faut du courage et de la lucidité pour aborder de front un tel dilemme et choisir, dans cette alternative, son deuxième terme : se rendre à l'évidence que la singularité est le principe fondateur et moteur de la création, comme la longue histoire de l'art l'a prouvé, du moins jusqu'à nos jours.

Djamel Tatah a eu l'audace de trancher dans ce sens. Ce faisant, il s'est engagé dans une dynamique créative fondée sur le questionnement. Qui suis-je ? Où vais-je ? Quelle est ma place en ce monde ? De la philosophie si l'on veut, mais surtout de la douleur…

Posées à la première personne du singulier, en s'arrimant par conséquent à la propre expérience de vie du créateur, ces questions finissent pas saisir une totalité en mouvement. Car les personnages de Djamel Tatah ne sont pas seulement des autres « lui-même ». Ils sont lui mais aussi de nombreux autres. Ils sont les autres vus par lui. Et lui regardant les autres. Et dans cette variété exponentielle de combinaisons ou de points de vue, ils viennent avant tout affirmer que l'artiste ne conçoit pas son œuvre hors de la présence humaine.

On ne peut, dès lors, s'empêcher de penser à la fameuse phrase de Térence, écrivain latin d'origine amazighe : « Rien de ce qui est humain ne m'est étranger ». Djamel Tatah la fait sienne et se l'approprie à sa manière, comme s'il voulait nous dire que rien de ce qui est artistique ne pourrait être étranger à l'humain. Dans cette approche, il n'a pas craint de recourir au figuratif en se tenant à égale distance de deux écueils : celui d'une représentation plate (au sens géométrique et symbolique) des êtres et celui d'une transfiguration excessive qui les viderait de leurs âmes. Paradoxe réussi que celui de sa figuration des personnes qui peut devenir, sous l'œil de celui qui voit, une véritable abstraction.

Car qui sont-ils enfin ces femmes et ces hommes mélancoliques, toujours sobrement et sombrement vêtus, qui peuplent l'univers dépouillé de Djamel Tatah, si dépouillé qu'on ne pourrait pas même le qualifier de lunaire, privé qu'il est d'aspérités, de petits reliefs, etc. ?

Cet univers est celui de la vacuité, non pas celle de l'espace ou du lieu, mais de la représentation de ces derniers par les personnages. Voilà comment ils vivent et ressentent ce monde pourtant empli de constructions, d'objets, de marchandises, de mouvements, d'agitations… L'extérieur peut être parfaitement plein et foisonnant mais apparaître totalement vide à l'intérieur de ceux que frappe l'exil. En d'autres termes, l'exil ne serait pas le simple résultat du déplacement d'un être d'un lieu vers un autre mais un processus de dépouillement du rapport de l'être au lieu.

Il y a là toute la quintessence de la propre existence de Djamel Tatah et de sa famille. Elle est celle aussi de l'émigration algérienne et maghrébine dans son ensemble. Elle est celle encore de toutes les migrations passées, générées par la colonisation puis les misères du sous-développement. Elle est enfin celle des nouveaux exils qui touchent autant les ressortissants de pays pauvres que les cadres de pays avancés, sommés de se plier à la mobilité professionnelle.

Djamel Tatah nous *informe* que plus personne ne pourra s'attacher à un lieu, du moment que l'être humain n'est plus la finalité – ni d'ailleurs l'acteur – de l'immense machinerie qui s'est mise en place. En cela, il opère un raccourci fantastique entre la situation des travailleurs algériens en France, qu'il a intimement connue à travers son père, et les questionnements éthiques universels qui nous plongent dans les univers de Franz Kafka et de George Orwell.

Mais, comme tous les grands artistes, il transfigure la réalité en lui donnant – fut-elle peu agréable à voir directement – une dimension esthétique exceptionnelle. Ses personnages sont devenus des icônes du désarroi existentiel et il a su donner de la splendeur, artistique s'entend, à la vacuité qui guette la plupart des hommes et des femmes du monde.

En montrant ses œuvres à Alger, il les ramène à la matrice d'une histoire qui s'étend aujourd'hui à toute la planète. En cela, il y vient, en quelque sorte, pour nouer les liens entre son ancienne particularité et sa nouvelle universalité.

OLIVIER KAEPPELIN

Silence et solitude

Les figures de Djamel Tatah semblent venir de nulle part. Rien ne les rattache à un temps ou un espace précis, si ce ne sont quelques connotations vestimentaires qui sont celles d'une époque aux contours indécis.

Les figures de Djamel Tatah appartiennent avant tout à un univers hors-temps – sans chronologie, sans régression ou progrès – elles appartiennent à l'espace de l'art. Il se distingue immédiatement de nos espaces calculés. Il fascine par son étrange altérité.

Il s'agit bien de « nous » : moi et autrui, moi ou autrui et cependant rien ne nous permet de nous situer grâce à notre faculté commune de reconnaissance. Si nous aimons la peinture de Djamel Tatah ce n'est pas parce que nous reconnaissons ses sujets. Bien au contraire, c'est précisément parce que nous ne savons pas à qui nous avons affaire : être quotidien, personnage observé, dormeur, mort, rêveur, groupe en marche, fantômes d'une conscience individuelle ou historique, danseur, apparition, mutant… Nous ne savons pas à quoi nous avons affaire : mur, rideau, ciel, fenêtre, sol, pellicule cinématographique, écran, « éther », espace mental, espace sans attache. Autant les tableaux de Djamel Tatah sont construits avec une extrême rigueur, autant le sentiment qu'ils provoquent, grâce à de très subtils mixages et jeux de métamorphoses entre images, idées, formes, nous livre à un espace flottant. Celui d'une pensée qui, ne se satisfaisant ni du littéral ni du symbolique, oblige à une expérience très concrète : celle de devenir un « être pour le tableau », « un être pour la peinture » mobilisé par une recherche expérimentale et hybride du sens.

Ici, une description, un mot se formulent pour être dans le même temps contredits par ce qui n'est pas de l'ordre du lexique mais de la ligne, de la texture ou de la couleur. Elles ré-ouvrent le mot pour l'enrichir de nouvelles hypothèses signifiantes. *Sans titre* est l'indication du peintre pour la plupart de ses tableaux.

Le champ est libre. Nous sommes au cœur d'une peinture qui nous incite à formuler des questions étrangères à la pensée argumentaire et, peut-être, permet d'atteindre d'autres états d'analyse ou de vision. Que nous offre cette œuvre ? La conscience, l'expérience de la solitude, de cette femme et de cet homme seul qui peuplent aujourd'hui, majoritairement, nos campagnes et nos villes.

Cette solitude du sujet comment l'éprouvons-nous ? Par la solitude de la figure humaine, au bord d'un vide coloré n'autorisant pas le moindre point d'appui à l'être représenté.

Par l'importance des distances entre les corps construisant les compositions d'immenses polyptyques comme par exemple dans l'un des rares tableaux de l'artiste portant, précisément, un titre : *Autoportrait à la stèle* de 1990 [Musées de Montbéliard, 90002]. Le peintre s'y représente à chaque extrémité de larges étendues rouges orangées qui encadrent une surface rectangulaire faite d'un portique bleu bordant une superficie rouge sombre, figure abstraite renforçant le hiératisme des deux figures humaines. Cette superficie est une stèle mais aussi une porte, un seuil, en tout cas une verticalité *sans attribut* si ce n'est son expression même, énigmatique, isolée et unique, présageant un passage dans l'au-delà du tableau.

Le sens de ce qui advient peut s'inverser et non plus présupposer la traversée de la toile, derrière le plan, mais au contraire faire comprendre que le sujet est au bord d'un vide, cette fois devant nous, son regard fixant le plus souvent un espace latéral ou situé derrière nous, nous obligeant ainsi à nous retourner et à nous comprendre, au milieu d'espaces mobiles et vacants dont nous éprouvons la présence inhabitée.

Il est aussi frappant de voir combien Djamel Tatah utilise la possibilité du hors-champ pictural par des inclinaisons de tête, des profils, des attitudes qui considèrent des univers au-delà du cadre, comme si il n'y avait plus d'interlocuteurs directs, représentables sur la toile, mais seulement l'hypothèse de leur présence, à travers peut-être les spectateurs que nous sommes.

Cette solitude peut également être celle d'une femme baissant la tête ou celle de corps allongés comme le sont ceux de « sans domicile fixe » ou de gisants que la veille ou la vie abandonne.

Nombre de personnages des tableaux de Djamel Tatah chutent en eux-mêmes entraînant toute la surface peinte, faite de fonds d'une intensité extrême, de lignes frontières des vêtements, vaisseaux capillaires incandescents, vers un visage blanc qui, comme un tissu qu'on retourne, nous ouvre un espace invisible, celui de l'intérieur du corps ou celui d'une psyché, dissimulés, peut-être masqués.

Comment ne pas penser, pour éclairer ou complexifier notre propos, à ces phrases d'Hamlet citées par Clément Rosset dans son livre *L'Invisible* ?

« *La Reine*
Pourquoi vos yeux sont-ils fixés dans le vide, et échangez-vous des paroles avec l'air impalpable ? [...] A qui dites-vous ceci ?
Hamlet
Ne voyez-vous rien là ?
La Reine
Rien du tout, et pourtant je vois tout ce qui est ici.
Hamlet
N'avez-vous rien entendu ?
La Reine
Non, rien que nos propres paroles » [1]

Le pouvoir étonnant de l'œuvre de Djamel Tatah est de nous mettre, comme chez Beckett, Giacometti ou Jim Jarmusch, face à la présence obsédante du rien, de la vacuité grâce auxquels, paradoxalement, nous pouvons entendre enfin nos propres paroles.

Dans ses tableaux ou ses dessins c'est grâce à la soustraction que le monde trouve son intensité et se peuple de présences, c'est grâce à ce que nous appelons le silence ou les silences que le moindre signe, le moindre bruit, le moindre son – les couleurs ne sonnent-elles pas ? – transforment la toile en un espace vital à la fois un et composé de multiples parts qui s'unifient devant nos yeux. Les silences façonnent les sujets de Djamel Tatah, ceux des corps allongés qui dorment renversés dans le sommeil, vecteurs vers les territoires du rêve, de l'imaginaire comme un espace dans l'espace, un tableau dans le tableau. De cela nous n'en savons rien si ce n'est que les volumes des corps que nous observons ouvrent sur des corps immatériels que nous ne voyons pas. Le silence est la caractéristique du virtuel qui est un des ressorts de l'œuvre de Djamel Tatah. Chaque corps est porteur de multitudes de corps possibles. Ils sont à la fois leur mémoire et leurs projections dans le futur. En ce sens ils ne se résument jamais en une image mais ils sont des foyers d'images qui leur donnent cette qualité de matière très particulière, matérielle et insaisissable. Fantômes ?

Ce silence, sans que rien ne permette de l'affirmer, peut devenir le silence de la mort, notamment dans ce *Sans titre* de 1992 [FRAC Île de France – Le Plateau, 92009] qui nous renvoie au *Torero mort* d'Édouard Manet. Tout pourrait être alors immobilisé mais, comme dans *L'Arrêt de mort* de Maurice Blanchot, de la dépouille renaît un autre être, *quelque chose* est en lévitation

1. *Hamlet,* scène XI, selon le découpage dans sa traduction par François-Victor Hugo, cité par Clément Rosset, *L'Invisible,* Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 63.

au-dessus du sol, *quelque chose* vole, *quelque chose* se métamorphose en paysage, en nature, *quelque chose* est parcouru de plis, qui font du vêtement un attribut plus vivant que le corps lui-même. Ce *quelque chose* qui bouge, ce mouvement, au fond, a un nom ; dans *L'Arrêt de mort* c'est écriture, ici c'est *peinture* et c'est le silence qui permet sa naissance [2].

L'œuvre de Djamel Tatah nous propose une dimension de l'altérité, un aspect de l'échange, de la communication dans notre société qui déjoue, par ses représentations, la fonction courante de la parole et de la langue. Tout se passe dans la relation intense des figures au spectateur, avant ou après le langage.
Avant, comme si rien ne peut être encore formulé car le sujet est dans un moment de suspension, de sidération, au cœur d'une d'expérience, qui n'a pas encore les mots pour la signifier.

Après, comme si toutes les phrases, les grammaires, les questions ayant été épuisées par l'usage des mots, vient ce moment où le monde doit être encore inlassablement interrogé mais par d'autres moyens, par cette pensée qu'est la vue, par ce qui, donc, s'anime, s'associe, dans le silence c'est-à-dire par l'art et la peinture.

Silence et Solitude, deux armes pour traverser le temps et, je crois, deux situations essentielles pour le sujet de notre époque, non le sujet passif et perdu, mais celui qui, par sa création ou par sa vie, construit la représentation d'une personne, une personne qui, dans l'œuvre de Djamel Tatah, est une personne profondément actuelle, non par sa nature commune mais grâce à la peinture qui, de façon sourde, récurrente et têtue, fait du silence et de la solitude, deux outils permettant de penser l'Aujourd'hui comme le Temps immémorial, sans bords, d'une humanité qui résiste à son arasement et à sa destruction.

Peut-être faut-il penser, en regardant les œuvres de Djamel Tatah, à ces phrases de Spinoza : « Tout ce que l'âme connaît comme ayant une sorte d'éternité, elle le connaît non parce qu'elle conçoit l'existence actuelle présente du corps, mais parce qu'elle conçoit l'essence du corps avec une sorte d'éternité. » [3]

2. Voir Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort,* Paris, Gallimard, 1948.

3. Spinoza, *Éthique*, traduction Charles Appuhn, in *Œuvres III,* Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1677].

ASHOK ADICÉAM

Djamel Tatah
/ Tabula Rasa

Djamel Tatah est un peintre classique qui a décidé, *à partir d'un dessin classique, de peintures, matières et couleurs classiques, dans une représentation classique de silhouettes, de formes et de portraits,* de chercher dans la répétition, du même geste et de la même intention, l'essence à la fois de la peinture et de l'être humain. En cela, sa peinture, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, déclenche une réaction elle-même *classique* face à un tableau de peinture : une émotion profonde, un sentiment d'empathie. On communie avec un tableau de Djamel Tatah comme on peut le faire devant n'importe quel grand tableau de peintre classique. Mais c'est précisément là que la réflexion doit se poser pour tâcher de comprendre en quoi cette peinture prolonge avec radicalité, la modernité et l'avant-garde de son temps. Une peinture d'un « mutant », comme aime à se qualifier l'artiste, composée à partir d'une *tabula rasa* dans le sens donné à cette expression au tournant des Xe et XIe siècles, par Ibn Sina, plus connu sous le nom d'Avicenne. Pour le philosophe islamique, comme pour Djamel Tatah, l'intellect naît en même temps que les affections : connaissances et émotions peuvent surgir simultanément.

Après des études aux Beaux-Arts de Saint-Étienne, Djamel Tatah s'engage du côté de la peinture et, dès la fin des années 1980, opte pour de très grands formats polyptiques. Son processus de fabrication repose sur une banque d'images photographiques, représentant souvent ses proches, à partir desquels il élabore ses toiles. Celles-ci sont donc d'abord des surfaces où il vient projeter une image photographique choisie et agrandie. Les figures ainsi reproduites prennent une taille réelle et viennent habiter des toiles au fond abstrait, uniquement habité par la couleur.

Autoportrait

Sans vouloir fermer en manifeste définitif la lecture d'une démarche et d'un objet artistique complexes, l'*Autoportrait à la stèle* de l'artiste [1990, Musées de Montbéliard, 90002], assez singulier au regard du reste de sa production, nous autorise une sorte d'analyse des codes qui poussent Djamel Tatah à peindre. Tout d'abord, elle possède un titre, ce qui est assez rare – Djamel Tatah préférant en général se libérer de cette contrainte. Ensuite, elle est présentée de manière classique sous forme de triptyque, avec trois pans de toiles tirées sur une matière de bois brute, une sorte de caisse de cargaison marine : à droite et à gauche, deux figures masculines jumelles se

détachent sur un fond orange lumineux, séparées par un pan complètement abstrait, un rectangle frontal rouge sur fond bleu. Le vocabulaire minimaliste de Tatah connaît ici une formulation exemplaire dans le dialogue qu'il propose entre figures et recherche abstraite sur la couleur, que l'artiste affectionne. La présence physique des figures, ainsi que la sobriété de leurs gestes s'inscrit dans une longue tradition, remontant au moins jusqu'à Giotto (Tatah renoue par ailleurs avec certaines pratiques ancestrales, comme la peinture à la cire). Cet autoportrait fait suite à un voyage crucial que l'artiste fait en Algérie au milieu des années 1980, où l'expérience d'une tension entre passé colonial et identité le bouleverse. Une phrase d'Albert Camus accompagne ce voyage sur le bord de mer de Tipaza, près d'Alger, où l'auteur des *Justes* célèbre ses noces avec la nature : « Je comprends ici ce que l'on appelle gloire, c'est le droit d'aimer sans mesure » (*Noces à Tipasa*, 1938). Gravée sur une fameuse stèle érigée en l'honneur de l'écrivain, cette phrase bouleverse Djamel Tatah, qui en fait le cœur de son autoportrait en double, une sorte d'inscription funéraire qui indique également une origine géographique… « C'est une phrase qui va au-delà de toute religion ; antipolitique, antimilitaire, anticolonisatrice et anti-recolonisatrice. La gloire, ce n'est pas avoir gagné. », explique l'artiste dans une posture morale où il semble se tenir droit, sur le tableau comme dans la vie, depuis toujours.

Pourtant, l'*Autoportrait* atteste, au premier abord, d'une difficile réconciliation : comme souvent chez Djamel Tatah, les figures, dans leur extrême solitude, dans la noirceur de leurs vêtements et la pâleur de leurs visages, semblent incapables de participer à la réjouissance colorée des arrières-plans du tableau. Néanmoins, cette présence obstinée des figures dans l'œuvre de Djamel Tatah renvoie le plus souvent à une mimique compassionnelle et à l'idée d'un langage universel.

Figuratif, Minimaliste…

C'est un peintre qui, pour représenter un personnage, le déforme ou l'embellit, en cherchant à lui supprimer toute forme de superficialité, d'origine et de couleurs, pour lui donner une sorte d'intemporalité voire d'immortalité. Il fait disparaître le modèle derrière l'icône, avec un masque blanc, qui cache l'être derrière la craie. Un humain que le peintre entend dévoiler en l'isolant de son contexte – au fil des années,

l'artiste a supprimé toute forme d'accessoire – pour se concentrer uniquement sur les mouvements, les postures et l'arrière-plan.

Cette concentration se traduit par une grande économie de moyens, une structure volontairement simple – en général un personnage et un fond – et la répétition méthodique du même processus depuis plus de vingt-cinq ans ! Si la peinture de Djamel Tatah devait être une musique, je crois qu'elle serait minimale (très loin de Marvin Gaye et des musiques qu'écoute l'artiste). La rigueur, la recherche de la justesse, la précision du rythme, la quête de l'harmonie d'une mélodie caractérisent autant la musique contemporaine d'un Steve Reich, que la recherche artistique du peintre et la partition qu'il écrit pour créer ses « ensembles ».

Au centre de l'architecture imaginaire qu'il a bâtie pour mener ses compositions, se trouvent sans doute les pulsations de son cœur : Djamel Tatah pratique une peinture qui met en jeu sa chair, sa peau, son corps, un art dont le but est le corps à corps avec celle ou celui qui (se) regarde dans le tableau. D'où cette décision de l'artiste d'exposer toujours ses tableaux strictement à hauteur humaine et de peindre ses personnages à l'échelle 1:1. C'est ainsi que les tableaux de Djamel Tatah traversent le monde et que le monde traverse le miroir que lui tend le peintre.

L'expérience du partage

C'est une peinture de réception, notamment des modèles repérés dans son entourage proche (son épouse Caroline, leurs enfants, ses amis). A un moment donné, il essaye de restituer ce qu'il a reçu d'une personne, de rendre ce qui en surgit d'universel : la joie, la fierté, le doute, l'échec, la peur, la solitude, l'amour, la mort…

« Mon expérience de la peinture tente d'être une expérience du partage. Une vision qui en rencontre une autre. C'est peut-être cela la grâce de l'art : réussir à faire quelque chose qui est accessible à quelqu'un d'autre. Cette simplicité est difficile et parfois dure pour le peintre. Il peut y avoir beaucoup d'incompréhensions. El Greco et beaucoup de grands peintres ont été incompris à leur époque à cause de cette simplicité de l'intention et de la compassion ». Un autre tableau pourrait aussi témoigner des « contenus de vérité » (pour reprendre une expression à Walter Benjamin) portés par cette citation et par la peinture de Djamel Tatah.

Dans *Sans titre* [2010, 10001], on voit un homme apparemment mort, allongé, horizontal, et une femme, vivante, droite, qui lui dit au revoir avec un dernier geste de la main, plein de tendresse. « C'est comme une *pietà* ! » s'exclame Djamel Tatah, qui s'inspire librement dans toute forme philosophique, poétique, religieuse, tout livre ou lieu de culte. « C'est un geste de compassion et d'amour absolu que l'on retrouve dans toute l'histoire de l'art. C'est une image de la Bible, mais qui a été traitée par tant de grands peintres avec tellement de liberté qu'elle est devenue une image d'amour laïque, humaniste, universelle. Cette peinture doit nous ramener à une réalité ancestrale, connue et appartenant à tous », nous indique l'artiste. Une *pietà,* en effet, qui, dans sa gestuelle emblématique, témoigne surtout de la filiation de la mère avec son fils, ou de la tendresse absolue et imprescriptible d'un enfant sauvage qui, d'instinct, retrouve sa filiation originelle.

Rencontres Post Scriptum…

Sur une proposition d'Éric de Chassey, je rencontre Djamel Tatah chez lui, dans son atelier en Bourgogne, à l'automne 2012.

Djamel vient me chercher et nous traversons, dans la campagne vallonnée de la Bourgogne, des paysages chimériques et mélancoliques d'un mois d'automne : des fermes, des granges, des usines désaffectées, des vignes, des silhouettes de fermiers et des formes évoquant la machinerie agricole. Tout est pictural et, à entendre Djamel, on pénètre dans son regard de peintre tant il transmet la passion du présent et surtout il transpire une certaine hygiène de la vision.

On retrouve cette éthique dans son atelier. Tout est en ordre, blanc, immaculé, nettoyé. Malgré la chaleur de son accueil et de nos échanges, malgré les magnifiques pommes qu'il souhaite m'offrir à mon départ, je comprends bien que je rencontre avant tout un savant dans son laboratoire, un *artiste scientifique*. Son mode de calcul de la perspective, sa méthode de prise de vue et d'agrandissement d'une image, ses principes éthiques, la portée critique de ses tableaux et ses solutions esthétiques, entre les couleurs unies de ses arrières-plans et les silhouettes, tout est ordonné selon des règles qu'il a découvertes, énoncées et appliquées depuis plus de vingt ans. Dans le magma du réel qu'il absorbe, Djamel Tatah creuse, recueille, analyse et fige une raison sensible qu'il restitue sous la forme d'une image manifeste. Son pinceau canalise

l'émotion pour faire jaillir, en creux de la vie charnelle, les ombres portées et la pensée ultime de chacune des attitudes de la vie.

Comme dans la peinture orientale, ses personnages, vidés de toute différence formelle les uns des autres, délivrent, en répétant à l'infini les gestes de la vie, une saveur, une *rasa* comme on l'énonce dans la théorie de l'art et de la peinture indiennes. En combinant forme et fond, Djamel Tatah crée pour chaque tableau un goût qui s'apprécie en fonction de l'état psychologique du regardeur et de l'état d'émotion du personnage fixé sur l'image. *Shànta*, le sentiment de la sérénité, est sans doute celui qui dans certaines de ses peintures provoque la plus grande adhésion et la fusion avec le spectateur.

Les tableaux de Djamel Tatah participent d'une anatomie générale du drame humain : comment le corps se meut et se pense solitairement dans un dense faisceau de relations sociales et d'interdépendance ? Quelle est sa marge de liberté ? Comment isoler l'atome de l'image de l'homme, le plus petit dénominateur commun, l'ombre de la nature humaine pour l'observer dans sa gloire, ses doutes et ses échecs ?

C'est en exposant un tableau de Djamel Tatah et après l'avoir écouté en conférence, puis dans son Atelier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris où il enseigne, que je retranscris mes réflexions provoquées par les formes qu'il crée et leurs ressorts critiques. Je comprends alors les rapports que Djamel Tatah cherche à établir avec ses contemporains. Ce sont les qualités requises dans ses tableaux : la puissance plus que la force, l'envie de durer plus que de faire sensation, la recherche de la vérité plus que celle de l'éclat.

Bordeaux, juillet 2013.

ÉRIC DE CHASSEY

Les tableaux de Djamel Tatah : **une histoire***

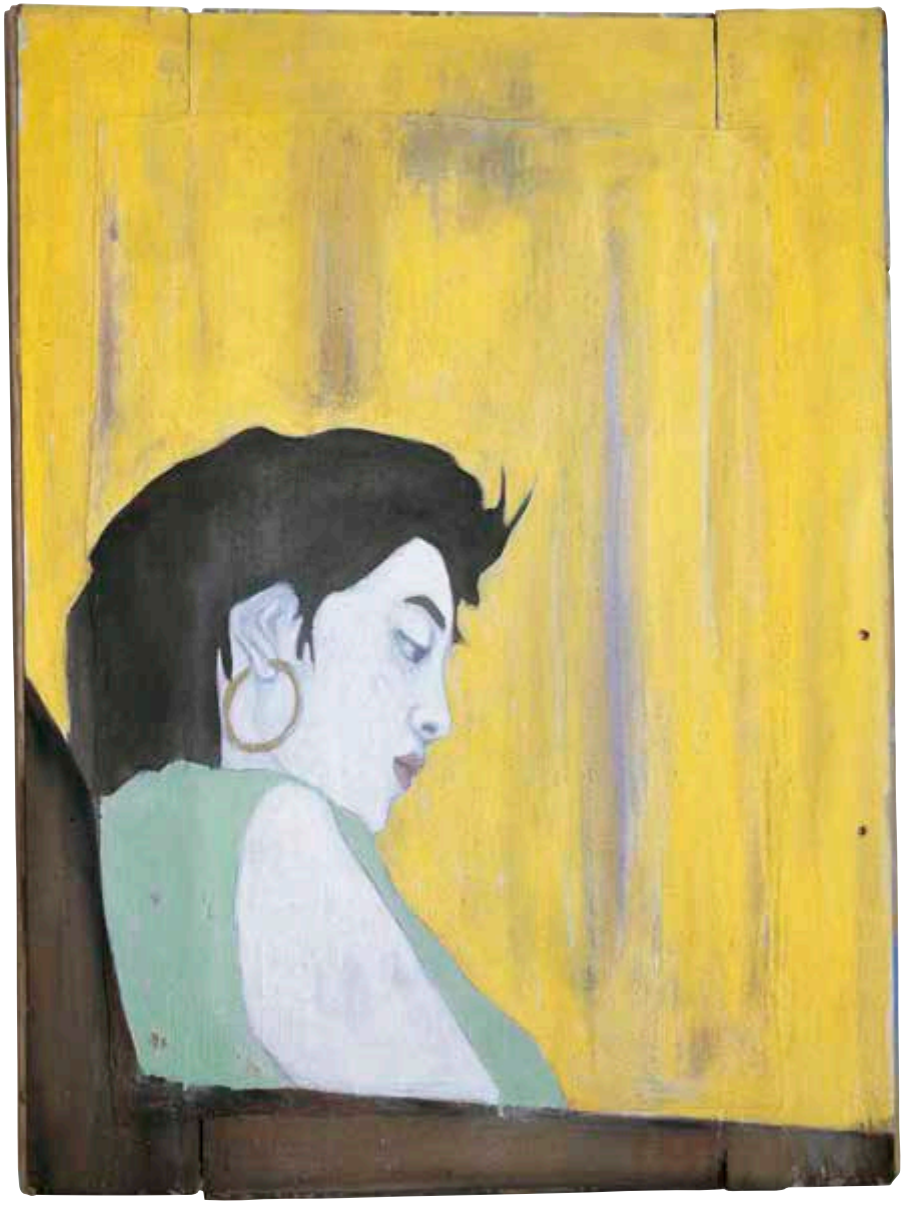
« Personne qui comprenne la douleur de l'autre, et personne qui comprenne la joie de l'autre. On croit toujours aller vers l'autre et on ne va jamais qu'à côté de l'autre. »
Franz Schubert, *Journal*, 27 mars 1824.

* Depuis 1997, j'ai beaucoup écrit sur l'œuvre de Djamel Tatah. Au moment de rédiger ce texte pour la première exposition rétrospective de l'artiste, j'ai pris le parti d'essayer de suivre la chronologie de son développement, afin de m'efforcer moi-même à une sorte de bilan sur l'ensemble de son œuvre, sans avoir recours, à deux exceptions près parce qu'elles ont un caractère emblématique, à une interprétation appuyée sur la mise en rapport avec des sources extérieures ou avec les déclarations du peintre, comme j'ai pu le faire habituellement. Ce parti n'invalide en aucune façon ce que j'ai écrit précédemment, mais il évite des allers-retours trop nombreux, la tentation aussi de l'auto-citation et de l'auto-commentaire. Ce texte a cependant été nourri de la fréquentation répétée de Djamel Tatah depuis plus de quinze ans, de ses amis et de ses proches ; de leurs réflexions à propos des tableaux, orales et écrites (je pense en particulier aux essais éclairants de Christophe Bident, Philippe Dagen, Guitemie Maldonado et Erik Verhagen). Il est dédié à une visiteuse de Chambord, un jour de septembre 2011.

Les premiers tableaux peints par Djamel Tatah et dont celui-ci considère qu'ils font partie de son œuvre (puisque, comme la plupart des artistes, il tient ses premiers essais pour rien d'autre que cela – des essais) manifestent déjà en 1986, année de sa sortie de l'École des Beaux-Arts de Saint-Étienne, quelques unes des caractéristiques dont l'artiste ne va plus se déprendre, en presque trente ans de carrière. Il est en effet des artistes qui passent d'une manière à l'autre, qui expérimentent sans cesse de nouvelles techniques et de nouveaux sujets, dont l'œuvre se découpe du même coup en périodes bien distinctes. Il en est d'autres qui, au contraire, font un certain nombre de choix initiaux, auxquels ils se tiennent longtemps, de telle sorte que chaque modification d'apparence mineure est le signe d'un enrichissement plutôt que d'un changement de direction. Djamel Tatah appartient de façon évidente à cette seconde catégorie.

À vrai dire, les rares traces de tableaux antérieurs à cette mise en place d'un œuvre personnel manifestent que certains choix étaient déjà présents en amont, sans avoir encore clairement la nature d'un choix explicite. Le travail de jeunesse de Djamel Tatah se développe en effet dans un climat artistique marqué par le renouveau d'une peinture figurative expressionniste, dont le Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, sous la direction de Bernard Ceysson, constitue l'un des principaux foyers d'exposition internationaux, avec, dès le début des années 1980, des achats importants de tableaux de la Nouvelle Figuration française (Robert Combas, Jean-Pierre Blanchard) et des Nouveaux Fauves allemands et de leurs associés (A. R. Penck, Markus Lüpertz ou Georg Baselitz). Un tableau peint à la fin des études du jeune artiste manifeste une brève allégeance à cette tendance alors à la mode.

Sur une toile irrégulière tendue avec des cordes sur un châssis fait de quatre branches, il montre trois personnages masculins côte à côte, dont l'un porte une chéchia rouge. Du néo-expressionnisme sont retenues l'explosion des couleurs en motifs ornementaux, l'insistance sur le primitivisme bricolé des moyens et les déformations iconographiques d'images choisies dans un répertoire personnel. Mais apparaissent aussi pour la première fois des choix plus durables : l'usage des images photographiques comme point de départ pour la composition, la construction *ad-hoc* du support plutôt que le recours à la toile classiquement tendue sur un châssis rectangulaire, et la restriction de la palette à quelques tons récurrents dès lors qu'il s'agit de détailler les chairs, les cheveux et les costumes. La source de ce tableau de jeunesse se trouve dans une photographie datant des années 1950 et représentant le père et deux oncles de l'artiste alors que ceux-ci venaient d'arriver comme travailleurs « indigènes » en France métropolitaine, loin de leur Kabylie natale. Cette image est comme le talisman du travail à venir puisqu'elle est toujours accrochée dans l'atelier de Djamel Tatah, dont elle ouvre aussi emblématiquement le deuxième catalogue monographique, publié en 1994. Le tableau qui en est tiré est pourtant le seul qui manifeste explicitement une référence à l'histoire personnelle de son auteur, histoire personnelle qui évoque également une histoire plus large, celle de l'immigration d'origine algérienne avant et après l'indépendance, matrice là encore de tout le travail à venir, mais matrice comme il se doit en creux, sans insistance apparente.



1986-1990

Dès la fin de l'année 1986 en effet, Djamel Tatah fait des choix plus radicaux. Ses tableaux ne présenteront plus désormais que des figures humaines isolées, grandeur nature (ou approximativement, puisque certaines périodes ont vu de légers accroissements ou diminutions d'échelle), entourées d'aplats de couleurs. Une teinte blanchâtre, agrémentée de plus ou moins de bleu (et de rouge pour les lèvres), sera utilisée pour les visages et pour les mains, remplaçant toute diversité de complexion au profit d'une couleur abstraite élue une fois pour toutes, de caractère avant tout pictural, qui n'a rien à voir avec la couleur d'aucune chair particulière. Pendant quelques années, en dehors de ces parties blanches, une certaine diversité chromatique continue d'exister dans les vêtements et les arrières-plans. Ceux-ci présentent la superposition de plusieurs tons, les dessus laissant apparaître les dessous par endroits, à la manière de Mark Rothko dans ses *Multiformes [Multiforms]* de 1946-1948. Cela tient sans doute à ce que Djamel Tatah ne voulait pas que certaines parties de ses tableaux puissent sembler n'être rien d'autre que des fonds passifs, subsidiaires par rapport aux figures : il est en effet un héritier revendiqué du modernisme, tel qu'il s'est développé de Henri Matisse à l'expressionnisme abstrait américain, relevant au passage des traditions plus anciennes, qu'il a lui-même identifiées comme fondatrices, telle la peinture des sarcophages du Fayoum de l'Égypte gréco-romaine. Dans la plupart des tableaux de cette époque ces zones apparaissent comme une émanation du corps des figures, comme des sortes d'auras, quoiqu'elles puissent parfois garder une autonomie qui en fait des arrière-plans ou des fonds, destinés à mettre en valeur ce qui s'en détache. Dans l'*Autoportrait à la Mansoura* de 1986 [86004[1]], la partie centrale, en rouge recouvert de grands coups de pinceaux bleus, peut ainsi apparaitre comme le souvenir d'un ciel, qui serait aussi le souvenir de voyages en Algérie. On y reconnait également sur la droite, en symétrie avec le visage juvénile de profil, un chapiteau observé par l'artiste dans les ruines de la mosquée et du palais de la Mansourah de Tlemcen, considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art islamique algérien du XIVe siècle.

Certains détails contextuels subsistent en effet encore dans les tableaux de 1986-1989, qui permettent

1. Les tableaux de Djamel Tatah sont presque tous intitulés *Sans titre*. Pour les différencier, j'utiliserai donc le numéro d'ordre qui leur est donné dans les archives de l'artiste. Sauf mention contraire, toutes les œuvres sont conservées dans des collections particulières.

de suggérer, par synecdoque, de véritables scènes. Des éléments prosaïques figurent sur certains tableaux, comme un fauteuil dans un tableau représentant une jeune fille aux lourds anneaux d'oreille peinte à mi-corps [89008] ou une table dressée dans *Zombretto* de 1987 [87003]. Ces éléments de décor introduisent à la fois un espace perspectif, en profondeur et en échelonnement de plans (aussi réduit soit celui-ci), et servent d'embrayeurs à de possibles histoires. Ils vont entièrement disparaître, assumés et résumés par les pans de couleur unie qui prennent la place de tout contexte architectural. Seuls subsisteront sporadiquement quelques éléments de mobilier dont la forme géométrique simple rend l'usage possible sans trop attirer l'attention sur leur fonction d'origine, comme le montre par exemple, dans un triptyque à panneaux indépendants de 1998 [98010], le réemploi d'un couvre-lit qui constituait la principale structure d'un tableau de 1989 [89004], dont l'orthogonalité ne fait pas saillie mais duplique simplement les bords du tableau. Les histoires elles-aussi disparaitront mais, en attendant, elles se lisent dans les tableaux, qui insistent sur l'expression des personnages isolés ou sur les interactions psychologiques des personnages multiples, comme une mère tenant un enfant dans ses bras [87002], un couple qui

s'embrasse [87006], une jeune fille à sa fenêtre [89010]. Que ces histoires ne soient plus l'essentiel, la disparition des titres descriptifs (à quelques exceptions sur lesquelles je reviendrai) le signale cependant : il s'agit avant tout de peinture, et pas de ce qui se passerait en dehors de celle-ci.

En 1987-1989, deux choix techniques importants ont lieu coup sur coup. D'abord, alors que les premiers tableaux peints après la sortie des Beaux-Arts l'avaient été sur des toiles tendues sur des châssis traditionnels, placés derrière la toile et cachés par elle, Djamel Tatah décide de fabriquer lui-même des châssis à partir de planches de bois épaisses et aux bords irréguliers, sur lesquelles la toile est directement superposée, sans les dissimuler complètement. Cette pratique singulière, qui va perdurer pendant dix ans, trouve certainement son origine autant dans la nécessité économique que dans la volonté de construire à nouveaux frais son propre support, au sens concret autant qu'au sens symbolique. À mi-chemin entre le bricolage primitiviste des quatre branches utilisées pour le tableau inaugural représentant les trois hommes et les habitudes léguées par plusieurs siècles de peinture de chevalet, cette solution fait écho à la situation personnelle de l'artiste, vivant en France sans

en avoir la nationalité et qui ne peut habiter qu'un territoire qu'il se fabrique. Le second choix crucial, qui ne s'est pas démenti depuis, voit, à la fin de 1989, le remplacement de la peinture à l'huile, qui pénétrait bois et tissu, par un mélange d'huile et de cire. Celui-ci assure à la surface picturale une densité maximale, une solidité qui ralentit le regard au lieu de l'agiter, et anéantit toute possibilité expressionniste du geste pictural au profit d'une application méticuleuse.

La seconde version de l'*Autoportrait à la Mansoura* [90009], qui est en réalité une troisième version du sujet puisque celui-ci figure aussi dans un tableau de 1989 [89002], témoigne du changement ainsi opéré. L'espace atmosphérique ou expressionniste y fait place à une surface quasi monochrome, qui doit sa vibration à des superpositions de couleurs (parfois visiblement diluées à la térébenthine) plutôt qu'à des juxtapositions laissant apparent le geste de la création. Tout élément de perspective spatiale en est évacué, ce qui suscite une égale répartition de l'attention des spectateurs sur tous les points du tableau. La méthode de réalisation des tableaux suivie à partir de cette époque par Djamel Tatah concourt au même effet : à partir d'une image photographique, l'artiste fait un dessin au trait qui est reporté sur la toile, puis il peint les parties découvertes de la figure – visage toujours, mains parfois –, puis le reste de la surface, faisant ensuite de multiples allers-retours entre ces parties, jusqu'à trouver un équilibre satisfaisant, de telle sorte que l'une ne l'emporte pas sur l'autre, qu'elles soient réciproquement liées quoique autonomes. Le choix des couleurs ne dépend plus d'un référent extérieur, ni de la psychologie qu'il s'agirait de représenter, ni des restes d'une intention mimétique, mais de cette interaction interne à l'œuvre, dans la logique de l'abstraction en peinture. Dans l'*Autoportrait à la Mansoura* de 1990, le bleu central est ainsi une surface qui vaut pour elle-même, qui a le même caractère de plein que la figure de gauche (alors qu'elle traduisait auparavant l'absence d'objet dans l'atmosphère) et qui vient d'ailleurs jouer avec cet emblème du modernisme qu'est la triade des couleurs primaires, puisqu'elle est bordée d'une zone rouge et d'une zone jaune, complétées par le blanc du visage et des mains et par le noir des vêtements et des cheveux.

1990-1994

Le même caractère abstrait du chromatisme prévaut dans le premier tableau véritablement monumental de Djamel Tatah, l'*Autoportrait à la stèle* de 1990 [Musées de Montbéliard, 90002]). L'année précédente, une première tentative de polyptyques avec des figures en pied avait eu lieu dans un tableau [89006] présentant quatre poses d'un même modèle, mais sur des panneaux séparés, ne constituant donc pas un espace unifié mais évoquant plutôt l'équivalent pictural d'un découpage filmique ou d'une chronophotographie. Cette fois-ci le triptyque est assemblé et présente donc une grande surface orange ponctuée par deux figures sur les deux bords, et par l'emboîtement d'un rectangle rouge dans un encadrement bleu dans la partie centrale. L'échelle 1:1 de la représentation (ou à peine supérieure, pour quelques tableaux du début des années 2000) est renforcée par la hauteur d'accrochage déterminée par le fait que, puisque les pieds des figures sont absents, la hauteur des figures est la même que si celles-ci étaient des personnes vivantes (le fait de montrer les pieds renvoie immédiatement à une représentation en perspective, comme permet de le voir un tableau de 1989 [89001] représentant une jeune fille assise sur une chaise, un pied au sol et l'autre dans l'air). Les deux figures y sont en outre placées en position de parfaite frontalité. Identiques, différenciées seulement par les variations inhérentes à la peinture faite à la main, sans intention de respecter une norme extérieure, leur répétition en mine le mimétisme : elles ne suggèrent aucun développement et répètent avec insistance une expérience essentielle du face-à-face. En tension avec le développement latéral de l'étendue de couleur, dans un format très horizontalisé de deux mètres par sept, elles invitent les spectateurs à se situer par rapport à elles, les incitent à arpenter l'espace créé devant la surface, comme une sorte de seuil. Le tableau habite l'espace où il est placé d'une manière similaire à celle des corps des spectateurs, il *co-habite* avec ceux-ci au moment où ils font l'expérience de l'œuvre.

L'artiste explicite exceptionnellement ici l'expérience esthétique que la suite de son travail ne va pas cesser de creuser, en plaçant au centre de la composition une devise qu'il a déjà utilisée dans l'un de ses premiers tableaux, en faisant l'exact équivalent de sa propre personne aux traits encore particulièrement juvéniles (dans l'*Autoportrait à la stèle* de 1986 [86006]), mais qu'il ne répètera plus parce que c'est désormais la peinture, en soi, qui l'incarnera. Le grand rectangle rouge porte en effet une inscription reprise du monument érigé en 1961 en mémoire d'Albert Camus sur le

site antique de Tipaza et que l'Algérie indépendante a conservé, une citation des *Noces à Tipasa* de l'écrivain : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. » Programme de vie s'il en est, mais aussi véritable programme de peinture.

Si potentiel d'amour il y a, celui-ci n'est plus désormais représenté comme une histoire qui se situerait dans l'espace du tableau, un espace entièrement séparé de celui des personnes vivantes qui lui font éventuellement face. Les figures seront désormais présentées dans un état de complet isolement, y compris lorsqu'elles sont multipliées. Deux grands tableaux de 1991 [91004 et 91011] manifestent exemplairement cette dimension : dans le premier, la pose hiératique d'une figure féminine donne à voir frontalement son visage, tandis que, dans le second, la figure masculine le dérobe en partie à notre regard ; mais aucune des deux ne propose une *scène*. Les figures sont désormais dépourvues de toute expressivité et de toute intention psychologique, de tout accessoire aussi : elles sont de pures présences, affrontées à une surface dont les inflexions dans la monochromie assurent qu'elle n'est pas une surface fermée mais un espace vivant, quoique sans profondeur spatiale (plutôt un espace en vibration). Elles sont pour ainsi dire suspendues dans la peinture, appuyées sur la structure des pans colorés, que celle-ci consiste seulement dans les bords rectangulaires de la composition ou qu'elle soit redoublée à l'intérieur du cadre, comme dans un tableau de 1992 [92004] où la stabilité d'une jeune fille en buste est assurée par deux bandes verticales de dimensions inégales, dont la frontière se trouve sur la même ligne que sa colonne vertébrale.

Pour aboutir à cet effet de présence muette, qui prend distance d'avec les situations d'origine des images, Djamel Tatah se sert de modèles qu'il trouve parmi ses proches (ou plutôt des photographies qu'il en prend, généralement avec déjà l'idée d'une première utilisation picturale, qui peut rester comme un élément transformable pour une autre composition). Cette démarche paradoxale de distance grâce à la proximité trouve sa raison d'être dans le fait qu'il a besoin d'avoir suffisamment fréquenté ses modèles pour n'être plus retenu par leurs particularités psychologiques, pour en faire les matériaux libres de sa peinture, au même titre que les pans de couleur qui les entourent, assemblages de lignes qui permettent toujours de reconnaitre un visage et un corps et ne s'éloignent jamais de la vraisemblance tout en ne se préoccupant plus de la ressemblance : elles sont devenues des images (photographiques dans

un premier temps, puis numériques) qui vont servir à créer d'autres images (peintes). Celles-ci peuvent ainsi être modifiées selon les nécessités du tableau, faire l'objet aussi de réemplois ou de variations, éventuellement en combinaison avec d'autres. Cela sera plus encore le cas à partir du moment où l'artiste, au tournant des années 1990-2000, aura recours à la numérisation de ses images au trait pour créer dans son ordinateur une banque de données manipulable et réutilisable à loisir. Mais, au début des années 1990, il passe simplement par la duplication, avec ou sans variations explicites. Ainsi reprend-t-il dans un tableau de 1994 [94002], la situation du tableau masculin que je viens d'évoquer [91011], mais en féminisant la figure et en la doublant d'une manière qui peut paraître littéraliste dans un premier temps, puisque la composition représente à l'évidence une situation de reflet dans un miroir qu'il avait déjà traitée de façon pleinement réaliste dans un tableau horizontal de 1992 [92005]. Sauf que, avec sa position frontale, ce « reflet » ne saurait être entièrement celui de la figure qui se trouve sur la droite, dont le corps est orienté de façon toute différente : il s'agit de deux figures, avec identités et différences. Si la situation apparaît comme plausible, elle ne saurait en fait exister autrement que comme une situation propre à ce tableau, les deux figures n'entretenant pas de relations entre elles, notamment parce que leurs regards divergent.

En réalité, il ne s'agit plus désormais pour Djamel Tatah que de peindre des regards génériques, qui ne regardent plus quelque chose, qui ne s'adressent à aucun objet ni à aucune personne en particulier, pas même dans le tableau, mais sont simplement orientés dans une direction, sans visée ni point d'arrivée. La reprise de la même situation dans un tableau de 2002 [02009] portera encore cette conception à un plus haut degré d'abstraction, mais, pour l'heure, c'est sans doute dans les petits tableaux où une seule tête se détache sur un fond, de face, de profil et surtout de trois-quarts (comme dans *Sans titre*, 1992 [92015]) qu'elle est la plus évidente. C'est désormais le tableau tout entier qui s'adresse au monde, et à *n'importe quel* spectateur se trouvant en face de lui. Le caractère générique des regards, comme celui des expressions du visage ou du corps, rend le tableau disponible pour les interprétations de ce spectateur ; il les encourage même par le dispositif d'échange qu'il crée, mais sans rien lui imposer d'autre qu'un support, de telle sorte que, si un contenu psychologique s'y lit, il provient avant tout du regardeur et non pas de ce qui est regardé. D'autres que moi apporteraient sans doute à la vision de ces

tableaux une implication psychologique que je n'y vois pas, la possibilité de récits que je ne construis pas, mais il me semble que compte avant tout la construction d'une situation de peinture, qui s'impose globalement sans obliger à des considérations de ce type, qui laisse entièrement libre chaque spectateur d'y apporter son propre point de vue, de se situer en face du tableau en y réagissant avec ses propres réactions, ses propres désirs, ses propres préoccupations.

Dans tous les tableaux de la première moitié des années 1990, les figures ne sont jamais actives (à moins de penser que croiser ses bras soit une activité) ; elles ne font rien d'autre qu'exister dans la peinture. La tentation du contraire existe cependant, dès lors qu'il s'agit explicitement de montrer l'amour que désignait la citation de Camus, comme en témoigne, à titre d'exception confirmant la règle, la reprise de la situation du couple s'embrassant, déjà traitée en 1987, dans deux tableaux de 1991 [91013] et 1992 [92003]. Lorsque Djamel Tatah peindra à nouveau un couple, dans un tableau de 1998 [98003], l'un des très rares tableaux dans son œuvre postérieur où des corps se touchent explicitement et en connaissance l'un de l'autre, les regards de chacun ne se croisent pas, ni ne sont orientés dans le même sens.

Cette passivité des figures les rapproche de la mort ou du sommeil les yeux ouverts, qui peut ainsi devenir un sujet explicite, comme le montrent quelques tableaux où la figure est représentée en position horizontale, en particulier *Sans titre* de 1992 (FRAC Île-de-France/Le Plateau [92009]). Celui-ci est emblématique de la façon dont la passivité des figures va de pair avec l'opération de distanciation opérée par l'artiste puisqu'il est aussi la citation reconstruite (à partir d'une photographie pour laquelle un de ses proches a posé) du *Torero mort* (1862-1864, National Gallery de Washington) d'Édouard Manet, premier peintre moderniste de l'histoire précisément parce qu'il combine passivité et distanciation, notamment à travers la reprise d'images préexistantes (le *Torero mort* reprend ainsi le *Soldat mort*, anonyme italien du XVIIe siècle longtemps attribué à Velázquez et aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres). Si Djamel Tatah a commencé par construire pour lui-même et à sa façon la surface matérielle sur laquelle travailler, il reconstruit désormais suivant ses besoins ou ses désirs les moments de la tradition, dont il hérite moins qu'il ne la fabrique et l'assemble de façon idiosyncrasique, sans la rejeter parce que ses origines le rendraient étranger à elle, mais en l'hybridant, en passant sans cesse du personnel à l'universel, ou plutôt du particulier au générique,

suivant une logique qui a été bien décrite, à propos de certains écrivains, par Edward Saïd : « travailler à récupérer des formes déjà établies, ou du moins influencées ou infiltrées, par la culture de l'empire. »[1]

Pour la même raison sans doute, il systématise alors de plus en plus l'apparence vestimentaire de ses figures à partir du choix, opéré très tôt, de privilégier des vêtements sombres et unis, couvrant tout le corps, dont la chevelure et les yeux sont également uniformément sombres. Ces caractères génériques, sans exception aucune à partir de la fin de 1996, indiquent la contemporanéité des figures mais empêchent que l'on puisse les localiser géographiquement, puisqu'ils ne retiennent aucune des particularités de détails des variations locales que suscitent l'appartenance ethnique, le folklore, les prescriptions religieuses ou la mode. Tout au plus peut-on dire que la tonalité générale en est méditerranéenne, ce qui correspond évidemment au socle culturel de l'artiste, entre France et Algérie, mais sans crispation. Progressivement, à partir de 1992, et absolument après le début de 1996, tout autre partie de chair que les visages et les mains disparaît également, parce que la potentielle érotisation des corps ramènerait un type de proximité dont l'artiste ne veut pas, comme le montre *a contrario* un tableau de 1992 [92010], où le modèle présente des épaules dénudées et ornées de fines bretelles ouvrant sur un large décolleté (même si l'érotisation, accrue peut-être par la reprise d'une pose typique des portraits féminins de la Renaissance vénitienne, de figure appuyée sur le bord inférieur du tableau comme à un rebord de fenêtre, y est combattue par la frontalité du visage).

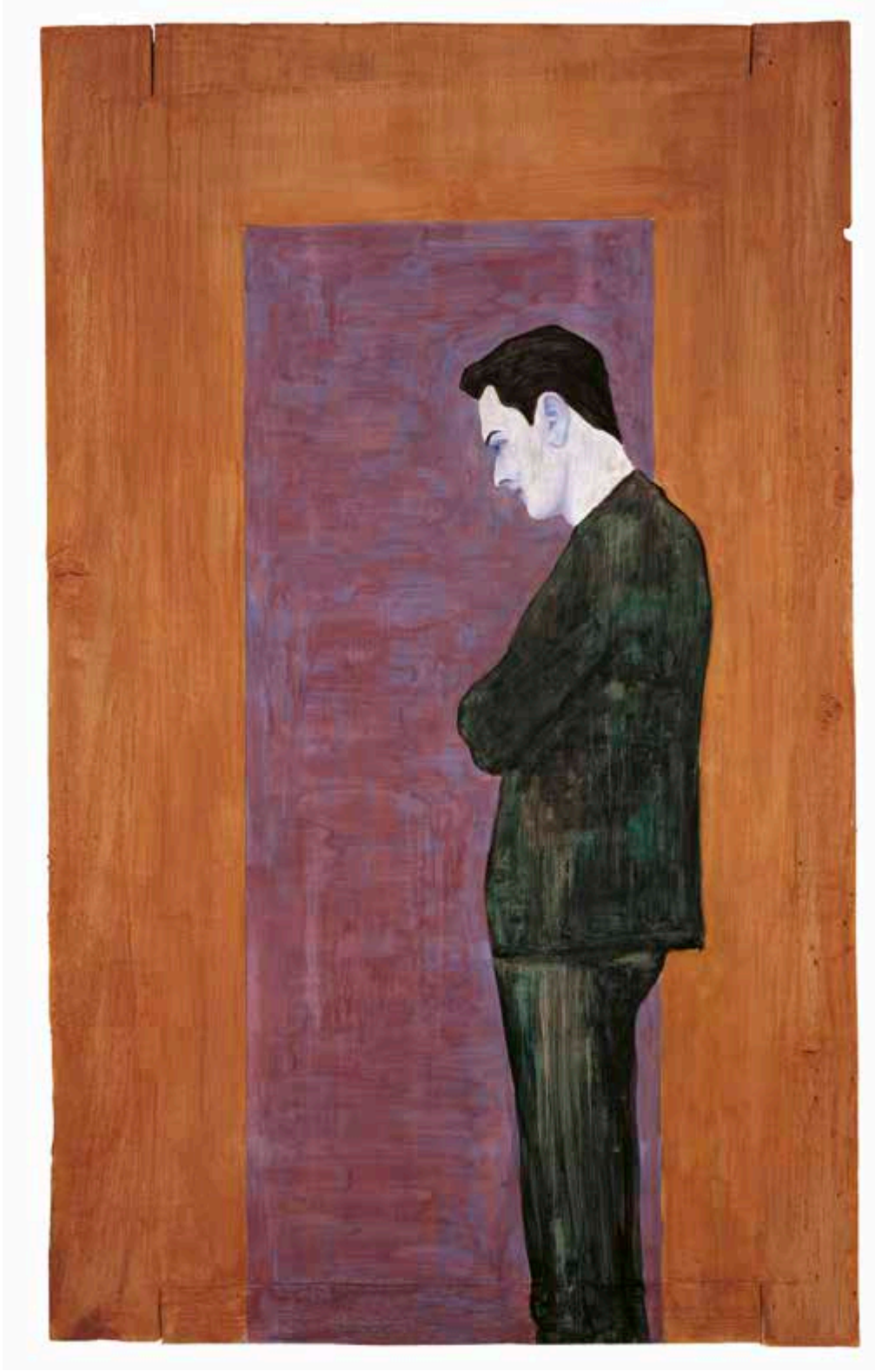
Les figures de Djamel Tatah, en interaction avec des pans de couleur abstraits (au sens où il sont sans référent dans le monde extérieur), sont ainsi en tension entre une forme d'universalité de l'humain et une individualité reconnaissable (les familiers de l'artiste peuvent le plus souvent nommer les modèles dont l'image a été utilisée). Ou plutôt elles montrent des *singularités quelconques* (pour reprendre une expression particulièrement opératoire à Giorgio Agamben, qui en fait le fondement d'une « communauté sans présupposé et sans objet », plus sûr moyen selon lui d'édifier une nouvelle société[2]), auxquelles les spectateurs,

1. Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard – Le Monde diplomatique, 2000 [1992], p. 301.

2. Voir Giorgio Agamben, *La communauté qui vient: Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil – « La librairie du XXe siècle », 1990, p. 67.

quels qu'ils soient, ne peuvent pas complètement s'identifier mais qu'ils ne peuvent pas non plus rejeter comme leur étant complètement étrangères.

Cette opération n'est pas pour autant le résultat d'un inintérêt de la part de l'artiste pour le monde tel qu'il est et qu'il va – loin de là. La distance et la présentation de singularités quelconques sont une méthode proprement politique de rapport au monde : il s'agit de se retirer du monde, de partir du local pour le rendre générique, pour que ce soit ensuite aux récepteurs de chaque tableau de construire leur propre position. Djamel Tatah en a très tôt trouvé le modèle, d'une manière plus sensible qu'analytique, dans un album de Marvin Gaye, *What's Going On* (1971), dont il sentait que la sensualité de la *soul* était une manière de faire danser tout en évoquant les difficultés de la vie contemporaine, pour *mieux* faire sentir celles-ci en fait. La chanson titre traite en effet des violences subies par les Afro-américains, aux États-Unis et au Vietnam, sans pour autant se présenter musicalement comme une *protest song*, et sans jamais citer d'événement particulier, de telle sorte que son adresse reste d'actualité bien au-delà du moment et des circonstances locales qui l'ont vue naître. Le monde n'est pas ignoré par Djamel Tatah ; il est affronté. Il n'est certainement pas présenté comme satisfaisant, puisqu'on pourrait alors se contenter de le reproduire, mais il n'est pas non plus clos sur des particularités événementielles qu'il s'agirait de dénoncer, au risque de faire de la peinture une illustration ou un outil de propagande. Un tableau, pour Djamel Tatah, est un modèle de monde ou plutôt de relation au monde, fondé toujours chez lui sur le principe de résistance.



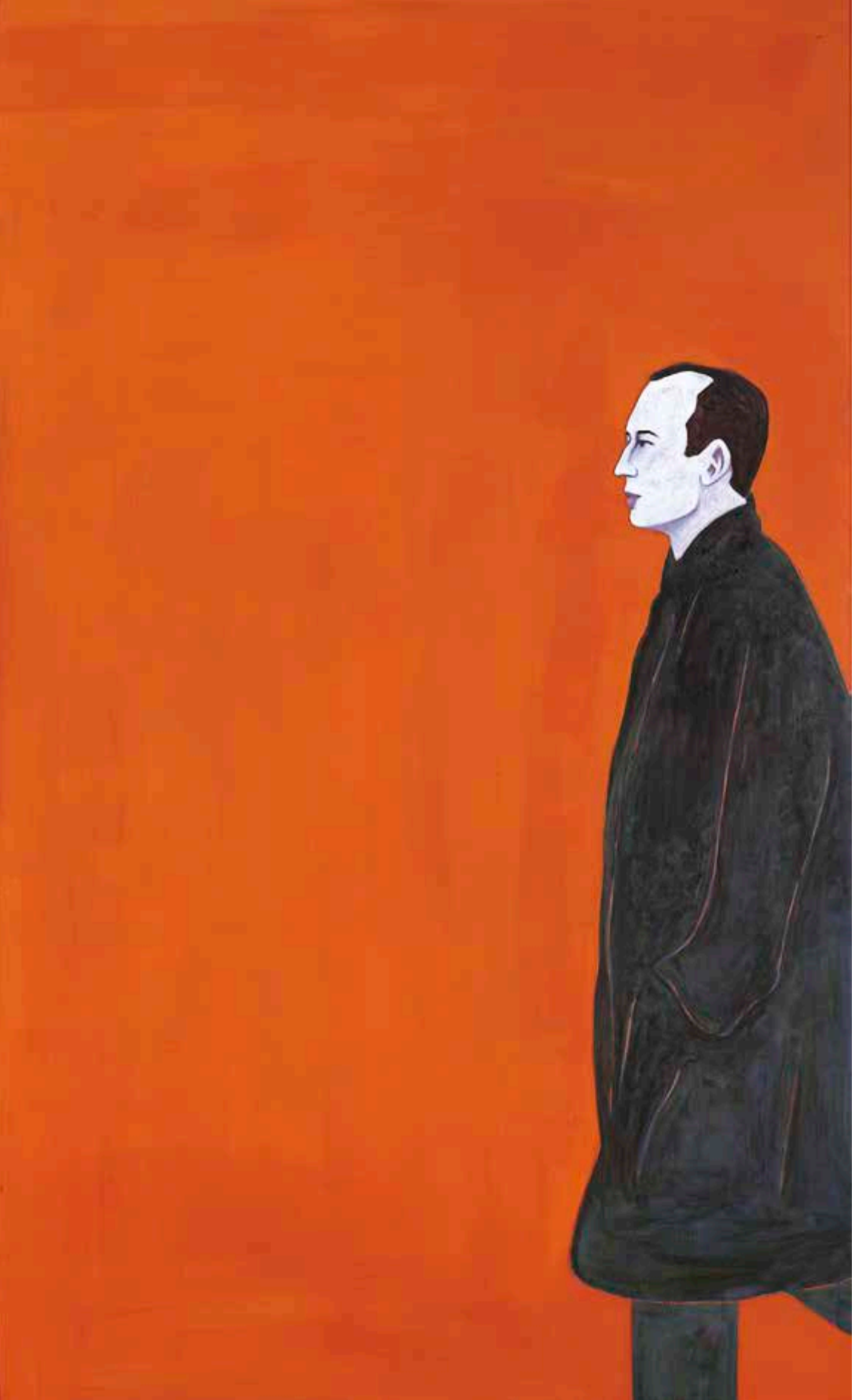
1994-1996

En donnant le titre *Les Femmes d'Alger* à deux tableaux, l'un de 1994 et l'autre de 1996, qui ne présentent par ailleurs pas de divergence essentielle avec le vocabulaire plastique de son œuvre jusque-là et ne partent d'aucune image spécifiquement algérienne, il manifeste que sa peinture est bien une peinture engagée, qu'il est un peintre engagé, mais à la façon de Gaye. Le premier [94009] présente deux figures féminines debout dans une pose frontale, sur un fond violet. Il se distingue cependant des œuvres qui lui sont contemporaines par deux caractéristiques propres : la similitude des deux figures (dans leurs traits, dans leur habillement) est doublée de variations iconographiques de détails (chevelure, coupe de la robe) et, pour la première fois depuis plusieurs années et pour la dernière fois avant très longtemps, les deux figures se touchent, elles le font même activement puisqu'elles se prennent la main. D'une situation qui a pu être une situation d'atelier – deux modèles se tiennent la main pour affronter le regard de l'artiste – celui-ci fait une réponse aux événements tragiques qui se déroulent en Algérie depuis 1991, mais, de même qu'il ne reprend à Eugène Delacroix que la partie générique de son titre – puisque le titre du tableau de 1834 (Musée du Louvre, Paris) était *Femmes d'Alger dans leur appartement* – tout en le rendant plus affirmatif par l'ajout de l'article défini, de même il ne donne aucune description des événements ni n'y fait une référence iconographique directe, pour s'arrêter sur la résistance en soi qu'incarnent ces deux figures. Le deuxième tableau [Les Abattoirs, Toulouse, 96005] signale un approfondissement du sujet. La mise en relation de la composition et du titre ne peut plus, en aucun cas, être arrivée après coup : elle relève d'une décision. La résistance semi-active se mue en résistance passive, puisque les femmes sont seulement debout, les mains le long du corps en position frontale. Une résistance massive également, puisque vingt figures sont représentées : une résistance par la multiplication des présences opposant un mur de dignité à ceux qui les regardent. La forme du polyptyque, avec trois groupes, le groupe central plus nombreux que les deux latéraux et donc plus haut dans la composition, affiche l'ambition monumentale du projet. Pour toutes les femmes, le modèle de départ est évidemment le même : il ne s'agit plus de se confronter à des histoires différentes et secondaires mais d'affirmer une présence première, singulière et quelconque à la fois. La diversité existe pourtant qui ne rend pas chacune des figures substituable aux autres, mais il s'agit d'une diversité picturale et non plus iconographique (parce que le modèle n'est plus extérieur au tableau mais interne à celui-ci) à la fois dans les

traits des visages et dans les couleurs des vêtements, qui intègrent dans le noir des rouges, des verts, des jaunes, des bleus, en tension avec l'orange qui couvre unitairement la partie supérieure de la composition.

Au moment où, avec cette deuxième version des *Femmes d'Alger*, Djamel Tatah a poussé à l'extrême la stabilité et l'isolement de ses figures, il introduit dans ses tableaux la représentation du mouvement, comme si celle-ci était désormais rendue possible parce que l'ensemble des moyens picturaux a été suffisamment élaboré pour éviter que l'unité du tableau soit défaite. En réalité, cette introduction a déjà eu lieu antérieurement, signe qu'elle était une possibilité envisagée d'un rapport plus complexe au monde, mais elle était restée sporadique, limitée à deux tableaux, l'un de 1993 [Musée d'art contemporain de Marseille, 93004], l'autre de 1995 [95001], les deux fois pour une figure placée sur l'un des bords d'une composition avec plusieurs figures statiques, qui viennent en quelque sorte en neutraliser le potentiel de creusement de l'espace et d'esquisse d'une situation narrative. Une fois assurés les moyens de l'unité du tableau, de l'affirmation du tableau comme un tout situé dans le monde, en face du monde, la représentation du mouvement peut s'affirmer pleinement : celui-ci n'est pas une démarche contingente mais une autre position essentielle de l'humain face au monde, non pas une action dirigée vers un objet ou une personne, mais une situation métaphysique, présentée en soi.

Dès 1996, se multiplient les tableaux présentant une figure isolée en marche, puis des figures du même type au sein de groupes, comme en témoigne l'année suivante l'une des œuvres les plus abouties de l'artiste sur ce thème [Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris, 97008]. D'une manière significative, le mouvement de déplacement latéral de la figure de droite y coexiste avec les mouvements frontaux de quatre figures sur le panneau de gauche, dont l'une s'effondre. Les trois positions fondamentales de l'humain dans le monde y sont donc présentes : la stase, la marche et la chute. Des positions que l'on peut observer chaque jour dans la vie mais auxquelles chacune des figures ne semble pas réagir, qui sont essentialisées puisqu'elles se situent dans un environnement abstrait, de pans colorés synthétiques et non pas détaillés.



1997-2000

Le signe que le travail de Djamel Tatah a alors franchi un palier se trouve également dans le fait que l'artiste abandonne, à partir de 1997, la méthode de fabrication idiosyncrasique de la surface par assemblage de morceaux de bois pour recourir désormais à une toile tendue sur un châssis traditionnel comme il venait de le faire, exceptionnellement, pour la deuxième version des *Femmes d'Alger*. Désormais, les possibilités de varier les situations apparaissent presque illimitées : figures en mouvement, figures tombées, figures statiques de face, de profil ou de trois-quarts. Cette liberté gagnée le conduit à reprendre des compositions anciennes dont le sens s'est approfondi. C'est ainsi que la figure recroquevillée d'un tableau de 1992 [92001], sur un fond jaune, fait retour sur un fond rouge et avec une orientation et des proportions légèrement différentes dans un tableau de 1998 [98001] ; ou que la figure allongée contre le bord inférieur de la composition d'un tableau de 1993 [93003], encore très descriptive et naturaliste, revient dans un tableau de 1999 [99038] où les couleurs des vêtements et de la base sur laquelle le corps est posé deviennent des surfaces actives. La suite de l'œuvre montrera que cette circulation des images, appuyée sur la picturalisation de chacun des éléments qui les éloigne de la logique mimétique et dont on pourrait suivre pas à pas les évolutions, par exemple celle de la couleur des lèvres sur les visages, deviendra un principe fondamental, qui permet d'approfondir des situations déjà expérimentées et d'enrichir progressivement le vocabulaire disponible.

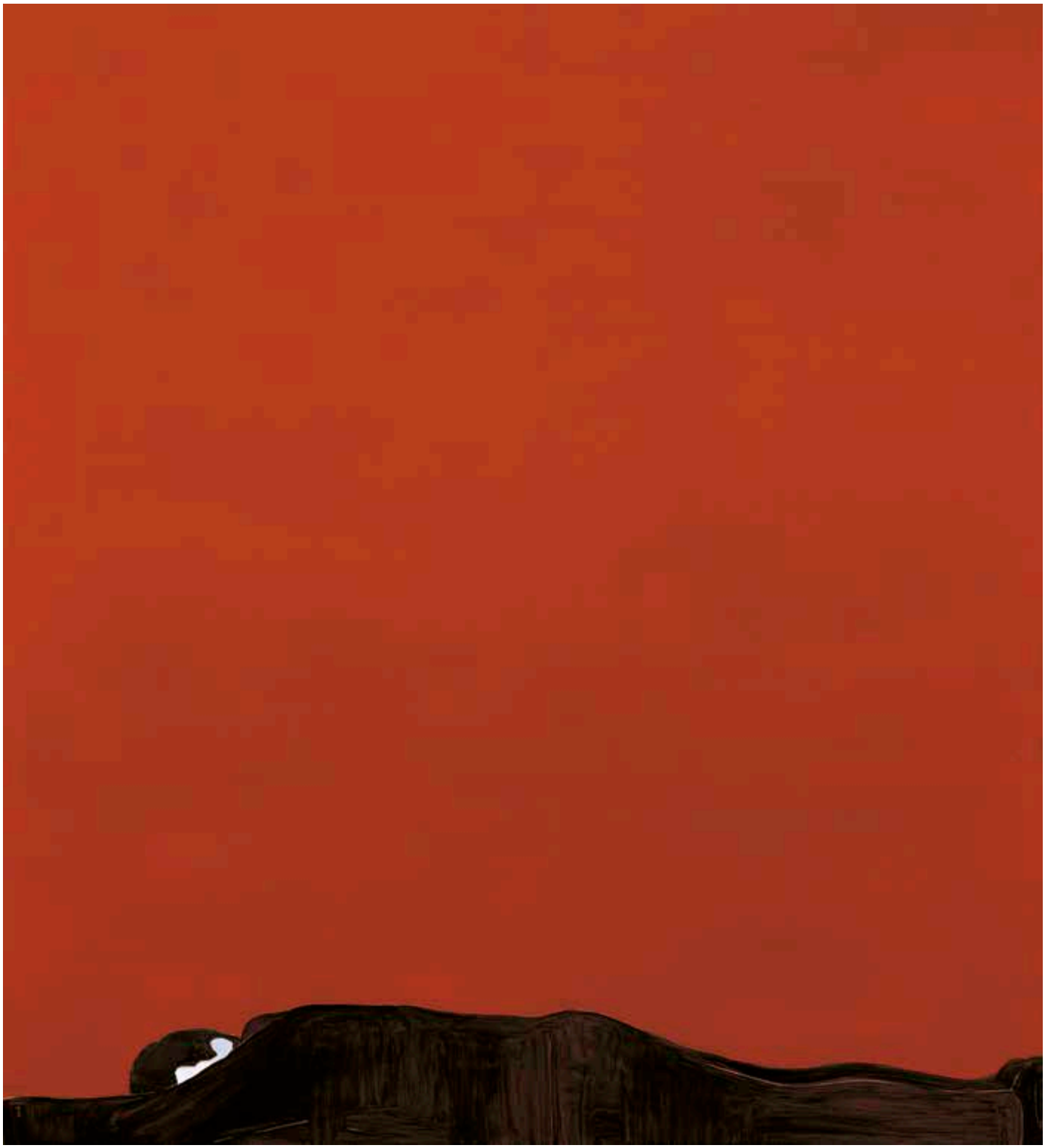
Chaque tableau devient ainsi la présentation d'une ou plusieurs situations fondamentales de l'humanité dans le monde – hormis celle d'une harmonie par fusion dont la peinture classique admirée par l'artiste présentait cependant la possibilité mais qui semble impossible aujourd'hui, hormis comme réconciliation artificielle. Les figures s'y touchent éventuellement mais ne s'y confondent pas, dans une mise à distance réciproque qui ne semble pas toujours souhaitée comme gage de liberté mais plus simplement constatée comme une vérité à la fois sociale et métaphysique. Elles occupent une place définie, où elles se tiennent, de manière décidée le plus souvent, tant bien que mal parfois, comme dans tous ces tableaux qui, à l'instar de *Sans titre*, 2002 [02002], saisissent des figures en déséquilibre. Elles parcourent éventuellement une portion de l'espace, dont la structuration chromatique fait aussi un espace avec des limites, des frontières, tantôt respectées, tantôt franchies, car c'est ainsi que fonctionne la liberté – jusqu'à l'extrême opposition d'une surface habitée par une figure

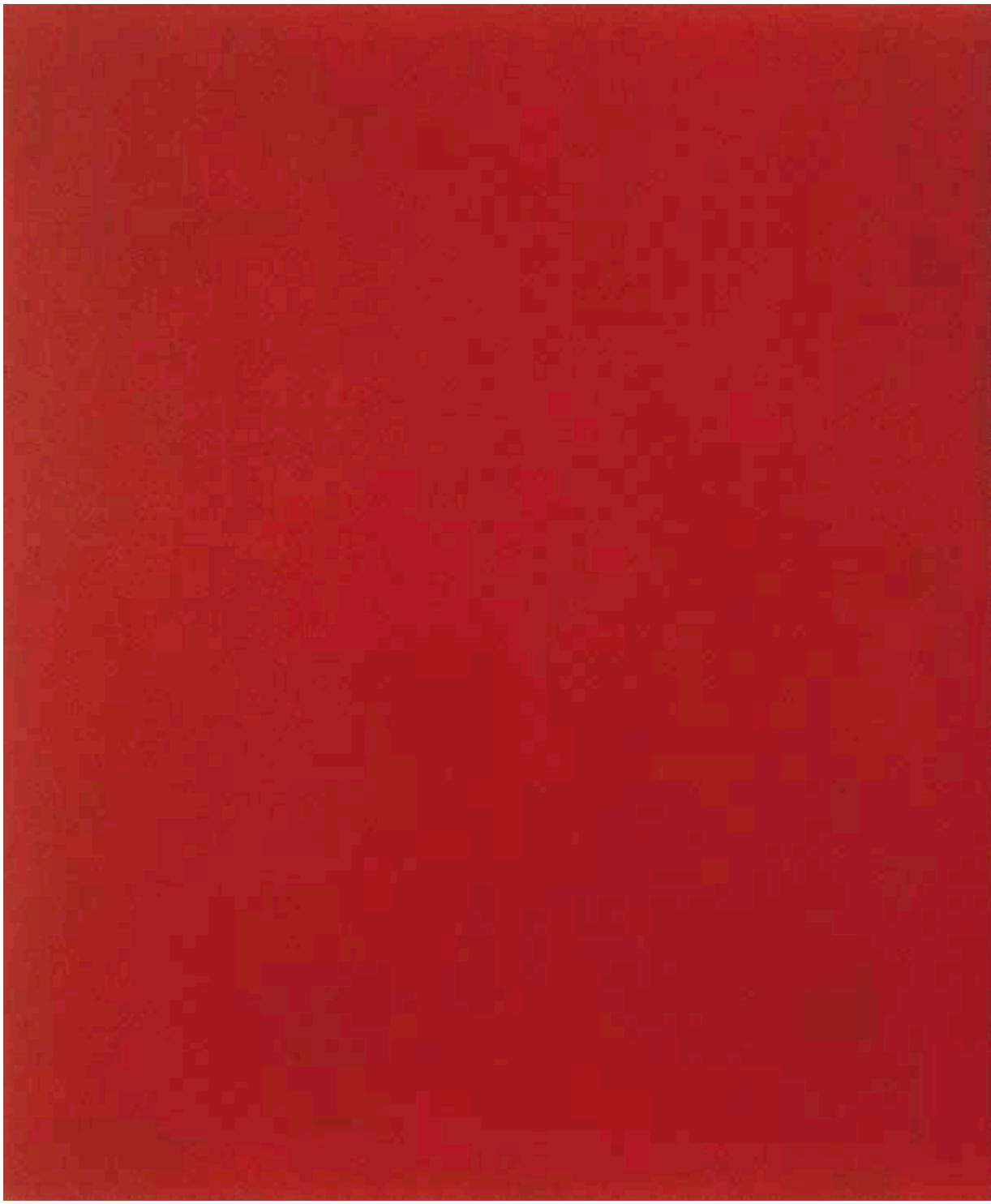
et d'une surface habitée par la seule capacité de la couleur à créer un espace vibrant, comme dans un tableau de 1998 [98004] où un immense pan de rouge s'abute à un plan de bleu dans lequel avance une figure féminine. Elles posent elles-mêmes ces limites spatiales, qui semblent parfois émaner des corps plutôt qu'elles ne s'imposent à ceux-ci, comme dans les tableaux faits à nouveau de la juxtaposition espacée de plusieurs panneaux isolés portant chacun une figure, tel un polyptyque séparé de 2001 [01022-01025] où la même figure féminine se présente, chaque fois dans une attitude différente, sur des fonds orange, bleu, rouge et vert. Les limites peuvent aussi être le résultat d'un engendrement réciproque, établissant la continuité d'un corps et de la limite entre deux pans de couleurs, comme dans un tableau de 2002 [02009], où les teintes sombres de la figure partagent équitablement une surface en deux, bleu à gauche, rouge à droite. Dans les tableaux de Djamel Tatah, surtout depuis 1997, l'humain est ce qui tient sa place dans un espace plus ou moins différencié, ce qui crée son lieu propre : c'est ce fait qui lui confère sa dignité essentielle, jusque dans la passivité et la fragilité la plus extrême d'un buste tronqué, posé, yeux clos, sur le bas d'un petit panneau vertical [99001].

D'une certaine façon, cette figure posée au sol est la version apaisée d'une horizontalité plus fondamentale et plus négative qui est celle de la mort, sans plus d'ambiguïté possible ou presque (car il y a toujours quelque chose de théâtral dans ces tableaux) avec le sommeil. Deux grands polyptyques peints en 1999 et en 2000 présentent des compositions qui mettent en présence des figures verticales, explicitement vivantes et féminines, et des figures horizontales, explicitement mortes et masculines. Dans le premier [99039], la répétition est un principe général : sur un fond (vert) uni et peint d'un seul tenant malgré le passage d'un panneau à l'autre, trois figures à la même identité mais dans des poses légèrement différentes se tiennent, en équilibre instable à ce qu'il semble, sur une multitude de corps allongés dont on ne voit pas les visages mais seulement les oreilles et les tempes gauches, ainsi que, parfois, les mains : masse de corps presque indistincts du même ton terre de sienne sombre, seulement séparés par un trait laissé en réserve, terre de sienne plus liquide et plus clair. La répétition de la figure debout fait songer à une séquence cinématographique présentée en trois photogrammes : mais il n'y a en réalité pas d'évolution d'une partie du triptyque à l'autre, juste une variation qui souligne le caractère équivalent des deux populations représentées, les vivants et les morts. Dans le

second tableau sur le même thème [00005], la composition du premier sert de point de départ : le troisième panneau en partant de la droite de l'heptaptyque est presque identique au panneau central du triptyque, deux autres panneaux avec un fond vert apparaissent de part et d'autre comme la reprise des deux panneaux latéraux du triptyque, vidés des figures verticales. Mais, d'une part une portion plus importante du visage est visible, de telle sorte qu'apparaissent des yeux gauches profondément fermés et donc presque réduits à des traits ; d'autre part trois autres panneaux sont insérés, sur fond rouge, qui portent une figure frontale en train d'avancer, une figure isolée mais allongée au sol comme les autres et une figure debout de profil, les bras croisés (celle-ci n'occupe pas à elle seule un panneau, mais la partie droite d'un panneau, dont la partie gauche continue la frise de corps allongés sur un fond vert).

D'un tableau à l'autre, la situation s'est donc complexifiée et les rapports possibles à la mort collective modélisée par la peinture s'est diversifiée, de la résistance déterminée qui avance à celle qui observe sans détourner le regard, en passant par celle qui continue de se tenir debout au milieu. Les deux positions extrêmes sont d'ailleurs emblématiquement isolées de la masse des corps horizontaux, brutalement coupée à chaque fois par le bord vertical d'un changement de couleur. Une troisième œuvre vient en 2000 compléter ce cycle sur la mort : un ensemble de trois panneaux séparés sur fond bleu présentant chaque fois un enroulement similaire de corps les uns sur les autres [00012-00014]. Les deux autres polyptyques fuyaient déjà la question du réalisme et du mimétisme. S'ils résultaient en partie de l'effroi de l'artiste devant les massacres et les charniers contemporains, ceux de l'ex-Yougoslavie en particulier, ils n'en étaient en aucune façon le témoignage ou la dénonciation ciblée, plutôt une sorte de version générique et théâtralisée, aussi proche de la chorégraphie que d'images trouvées (c'est d'ailleurs à cette époque que se confirme le goût de l'artiste pour la danse contemporaine, découverte dès les années 1980). Le troisième fait un pas de plus, sans aucun équivalent dans le reste de l'œuvre de Djamel Tatah, dans le sens d'un complet irréalisme, proche d'un véritable symbolisme.



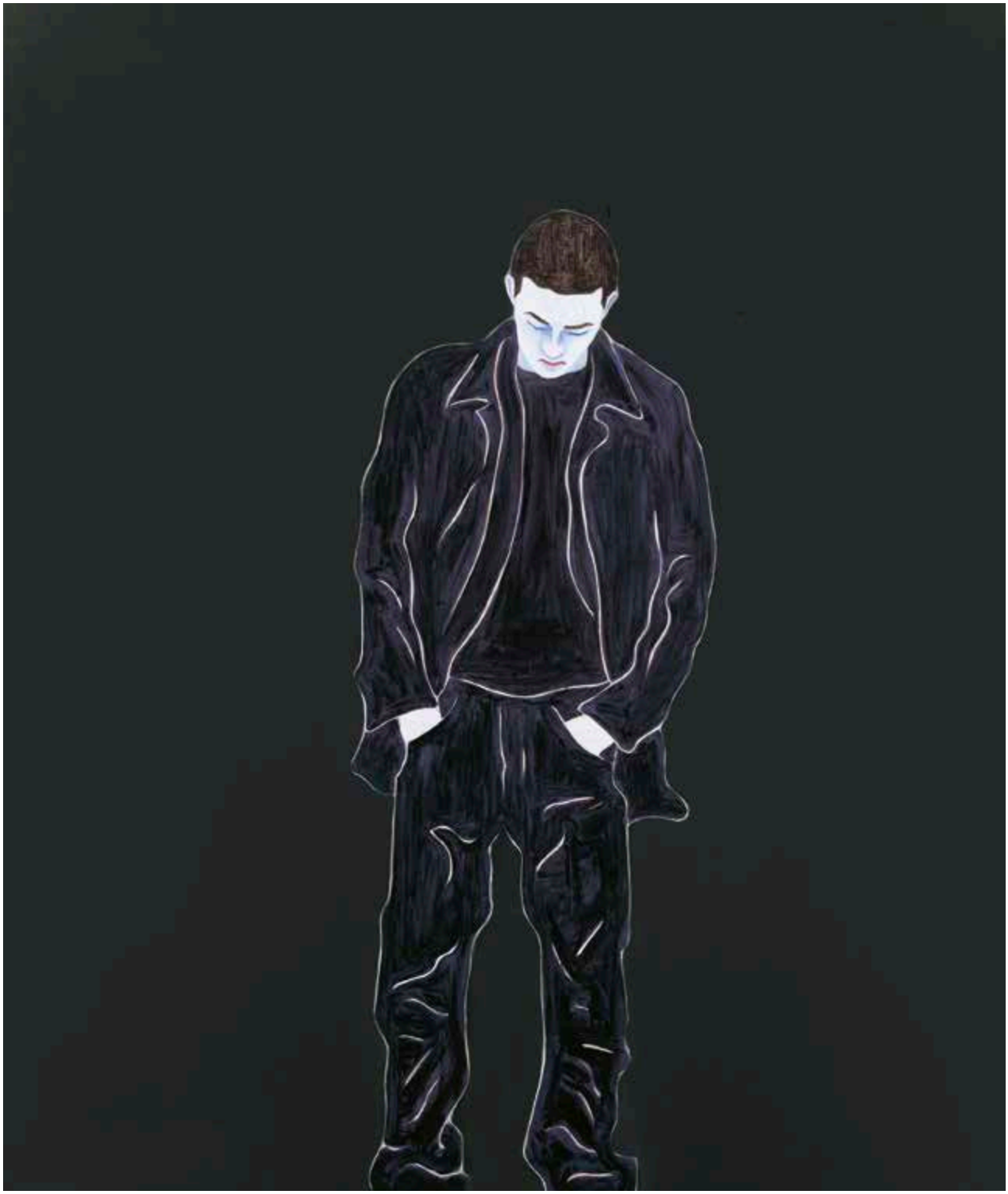


2000-2005

Face au sentiment de déréliction tragique dont traitent ces tableaux, la nécessité renouvelée d'affirmer la possibilité de la résistance conduit l'artiste, dans les premières années du nouveau siècle, à réintroduire dans sa peinture, au moins dans certains cas et toujours paradoxalement, deux modalités de la figuration qu'il avait bannies depuis des années : la perspective et la narration. En 2000 et 2001, deux variations sur un sujet constitué par un homme debout, stable, se tenant non pas *sur* mais *au milieu* des corps emmêlés [00015 et 01010], présentent une figure en raccourci perspectif, dont la relation spatiale aux cadavres, vus pour leur part d'un point de vue frontal, ne va pas de soi : s'il y a retour de la perspective, celle-ci n'est donc finalement pas une perspective cohérente, réaliste, mais bien une *re-composition,* effectuée dans un but précis, comme en témoigne également, sur un sujet différent, d'apparence moins tragique, un tableau de 2001 [01026] qui juxtapose sur un fond bipartite concentrique une figure masculine coupée par le bord inférieur et une figure féminine en train d'avancer, dont on voit exceptionnellement les pieds – signe de son emplacement en retrait, sauf qu'elle ne subit aucune diminution d'échelle par rapport à l'autre. Il en va de même pour la narration, qui fait explicitement retour dans un autre tableau de 2001 [FRAC Franche-Comté, 01006], dont la composition est inspirée de la *Visitation* de Jacopo Pontormo (1528-1530, Église San Michele, Carmignano) et présente deux femmes s'avançant frontalement et croisant, sans lien apparent, deux femmes de profil qui tendent les bras l'une vers l'autre : s'il y a aussi retour de la narration, celle-ci n'est pas plus réaliste que la perspective, puisque ces quatre femmes se présentent explicitement comme une variation de la même figure, de telle sorte qu'il est difficile d'y voir la reproduction d'une scène naturaliste et encore moins la reprise d'une symbolique traditionnelle.

Le constat porté sur le monde par Djamel Tatah au début du XXIe siècle le conduit surtout à créer une troisième version des *Femmes d'Alger*, cette fois-ci dépourvue de titre explicite mais avec une iconographie nettement dérivée de la deuxième version [03012]. Il n'y a plus qu'une seule rangée de figures, en trois groupes de six femmes, comme une frise archaïque et fondamentale, interrompue par deux bandes bleues dont les bords ne correspondent pas à chacun des trois panneaux, de telle sorte que le groupe central se trouve fermement encadré par ce bleu, complémentaire de l'orange vif qui parcourt le reste de la composition. Les couleurs ici sont particulièrement

lumineuses et éclatantes, comme elles le sont de plus en plus à cette époque dans la peinture de Djamel Tatah – et cela vaut aussi pour certaines jupes et pour les lignes en réserve qui distinguent les figures, même si, dans ce cas, le caractère éclatant est aussi le résultat de la dilution à la térébenthine de la couche picturale, qui contraste avec la densité profonde et épaisse des parties sans figures. La résistance est celle de chacune de ces femmes, dont les visages sont plus différenciés qu'auparavant, mais elle est aussi celle de cette structure solide que forme la scansion verticale des corps et des rectangles bleus, opposée à la trame horizontale des visages aux traits dix-huit fois répétés et des quinze mains formant une ligne. Le fait que le titre ne renvoie plus à un contexte particulier indique plus encore qu'avant la volonté de l'artiste de manifester une position générique face à des situations qui n'ont pas cours dans un seul pays et dans un seul moment mais sont, elles, bien universelles : la réponse se doit alors d'être elle-aussi universelle.



2005-2012

Comme pour souligner cette universalité, Djamel Tatah va d'ailleurs peindre dans les années suivantes deux œuvres qui complètent en quelque sorte la représentation féminine qui l'a occupé jusqu'alors dans les tableaux sur ce thème – deux œuvres qui n'ont jamais été rapprochées des *Femmes d'Alger* mais qui sont en fait le prolongement de cet ensemble, qui forme comme une épine dorsale de tout l'œuvre peint de l'artiste. En 2005, c'est une version avec des enfants [05010], un grand diptyque qui présente une frise ininterrompue de jeunes garçons assis, comme si le bord inférieur de la composition était un seuil, sur trois rangées sans aucune profondeur, de telle sorte que, si leurs jambes esquissent une perspective, celle-ci est immédiatement défaite par l'absence d'épaisseur des corps. Les spectateurs qui se tiennent devant ce tableau sont alors face à l'expansion dense d'un bleu uni très vif, les figures étant placées sous la ligne de leurs regards, comme une présence qui s'adresse d'abord à leurs corps, sur laquelle ceux-ci viennent buter tandis que le regard se heurte pour sa part à la couleur pure. La même année, ce sont aussi vingt et un panneaux séparés aux fonds bleus, rouges et jaunes, qui composent une gigantesque frise de jeunes hommes têtes baissées, les mains dans les poches, tous similaires et tous différents [05008]. C'est une population désoccupée mais résolue qui est ainsi donnée à voir : l'artiste en parle comme de *hittistes*, ces jeunes hommes des banlieues françaises ou algériennes et plus largement, au-delà du vocable, de toutes les sociétés, qui passent leurs journées appuyés sur des murs, comme des présences muettes dont les institutions, quelles qu'elles soient, ne savent que faire mais qui trouvent ainsi les moyens de leur visibilité dérangeante. La force du thème conduira d'ailleurs Djamel Tatah à y revenir à plusieurs reprises, notamment en 2008 pour une nouvelle série de panneaux isolés, qui n'ont pas vocation à être systématiquement présentés en groupe compact, cette fois-ci sur

des fonds noirs [Fonds national d'art contemporain et diverses collections [08021-0832]].

On aurait pu croire que, parvenu à ce stade de sa carrière, Djamel Tatah se serait contenté de peindre des variations sur les différents sujets expérimentés antérieurement, d'autant plus que le lui permettrait le recours à une banque d'images accumulées peu à peu, stockées dans son ordinateur, manipulables et combinables digitalement à l'infini, fournissant des dessins au trait qu'il peut projeter et tracer sur ses toiles. Il n'en est rien.

La volonté d'approfondir certains thèmes le conduit certes à peindre des variations sur des compositions existantes, selon deux modalités principales. La première consiste en une citation exacte de la composition, avec une transformation uniquement en terme de couleur et d'exécution, comme lorsqu'il reprend, en 2008 [08004], l'image exacte d'un homme aux cheveux longs marchant d'un pas décidé dans la diagonale du tableau, qu'il avait traitée plus de dix ans auparavant, en 1997 [97017] – il en change alors seulement la couleur du fond tandis que les changements de sa manière de peindre donnent par exemple aux plis du vêtement un rôle qu'ils n'avaient pas dans la première version. La seconde modalité consiste à modifier également des parties de la composition, sans en affecter l'allure générale, comme lorsqu'il reprend la figure assise sur un bord de la composition, apparue avec un tableau de 1999 [99011], pour créer sa propre version, en 2007 [07002] puis 2011 [11010], de la figure du penseur ou de la mélancolie – l'iconographie est trop essentialisée pour qu'on fasse le partage entre ces deux thèmes respectivement emblématisés par Auguste Rodin ou Jeff Wall et par Albrecht Dürer – assis le menton dans sa main, tandis que les plis d'un long manteau le relient physiquement au sol et assurent que cette autre

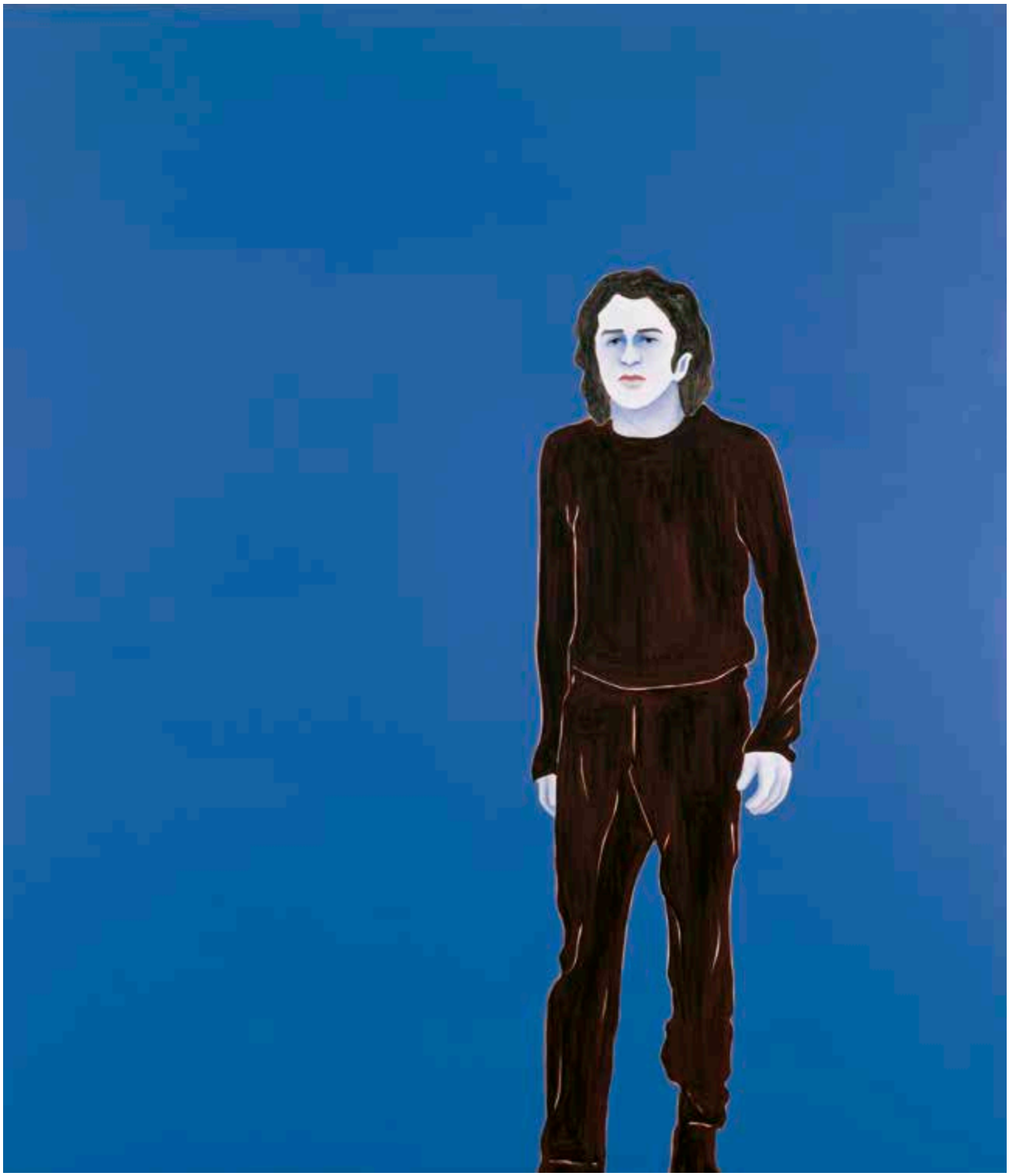
figure possible de la résistance ne soit pas réduite au pur intellect ; qu'elle crée elle aussi un lieu pleinement physique. Ou encore, sans autant de références à une iconographie éprouvée, comme cette figure qui avance tête baissée dans un tableau de 2008 [08002], avec une détermination qui n'est pas obstination butée et négation d'autrui mais présence au monde concentrée, d'un genre qui n'avait jusqu'alors pas été traité par l'artiste, quoique reprenant, hormis la tête, une composition apparue dans un tableau de 1997 [97016].

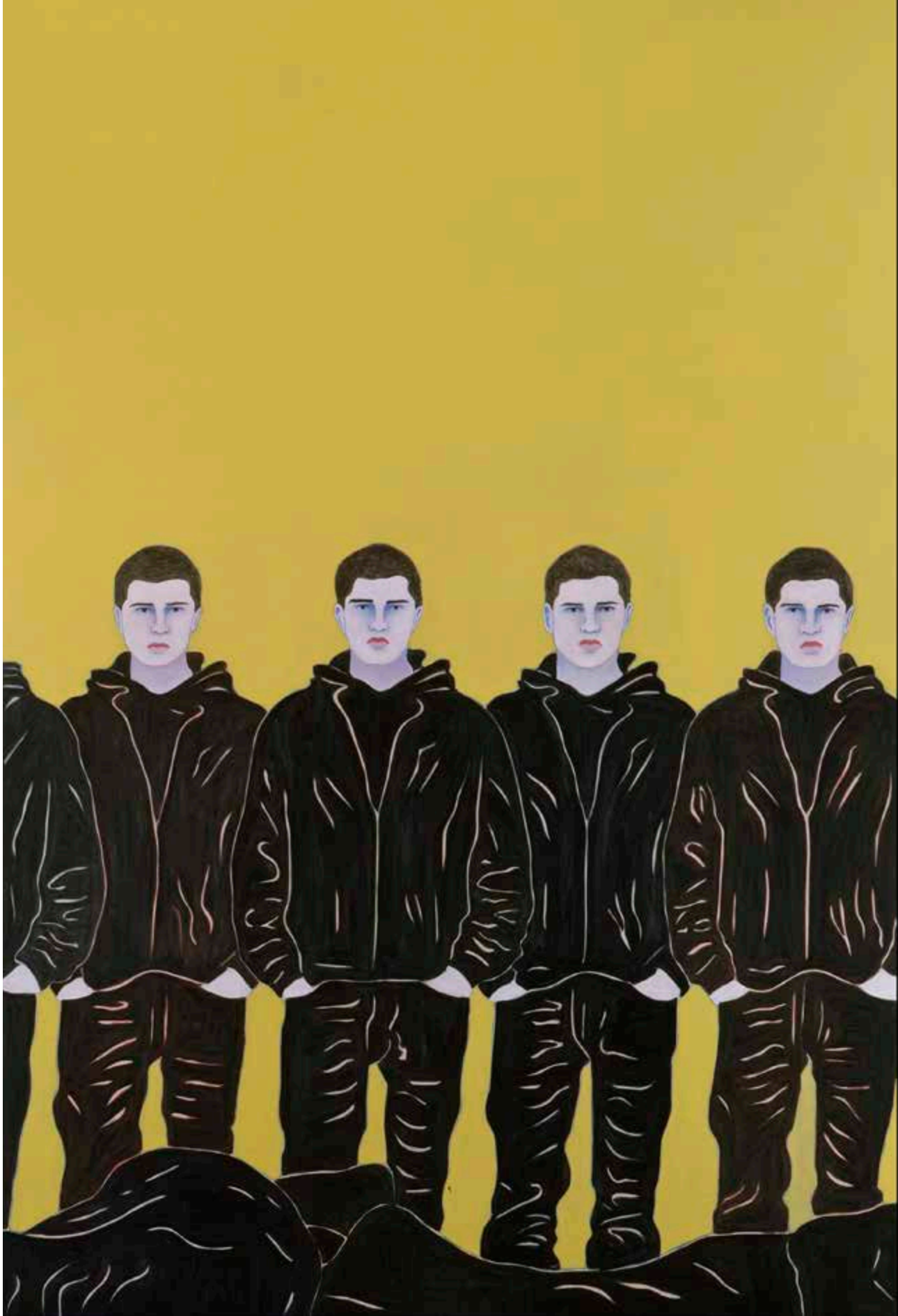
Djamel Tatah pratique également des combinaisons de compositions antérieures, comme lorsque, dans un tableau de 2008 [08001], il combine quatre figures qui étaient apparues séparément dans des tableaux antérieurs, parfois très anciens, et les fait coexister dans une seule composition sans chercher à les réunir par une cohérence autre que picturale, ou que, dans un tableau de 2012 [12004], une frise de jeunes garçons les mains dans les poches surplombe une ligne de corps allongés dont on ne distingue ni les visages ni les mains. De nombreux tableaux de petites dimensions apparaissent aussi comme des suites de variations, comme les éléments, séparables éventuellement, d'une séquence de chronophotographie ou de points de vue multiples sur une même situation, telle une série de quatre tableaux de 2009 [09011-09014] qui présentent un buste masculin semblable, yeux clos, sur un sol ou un plateau.

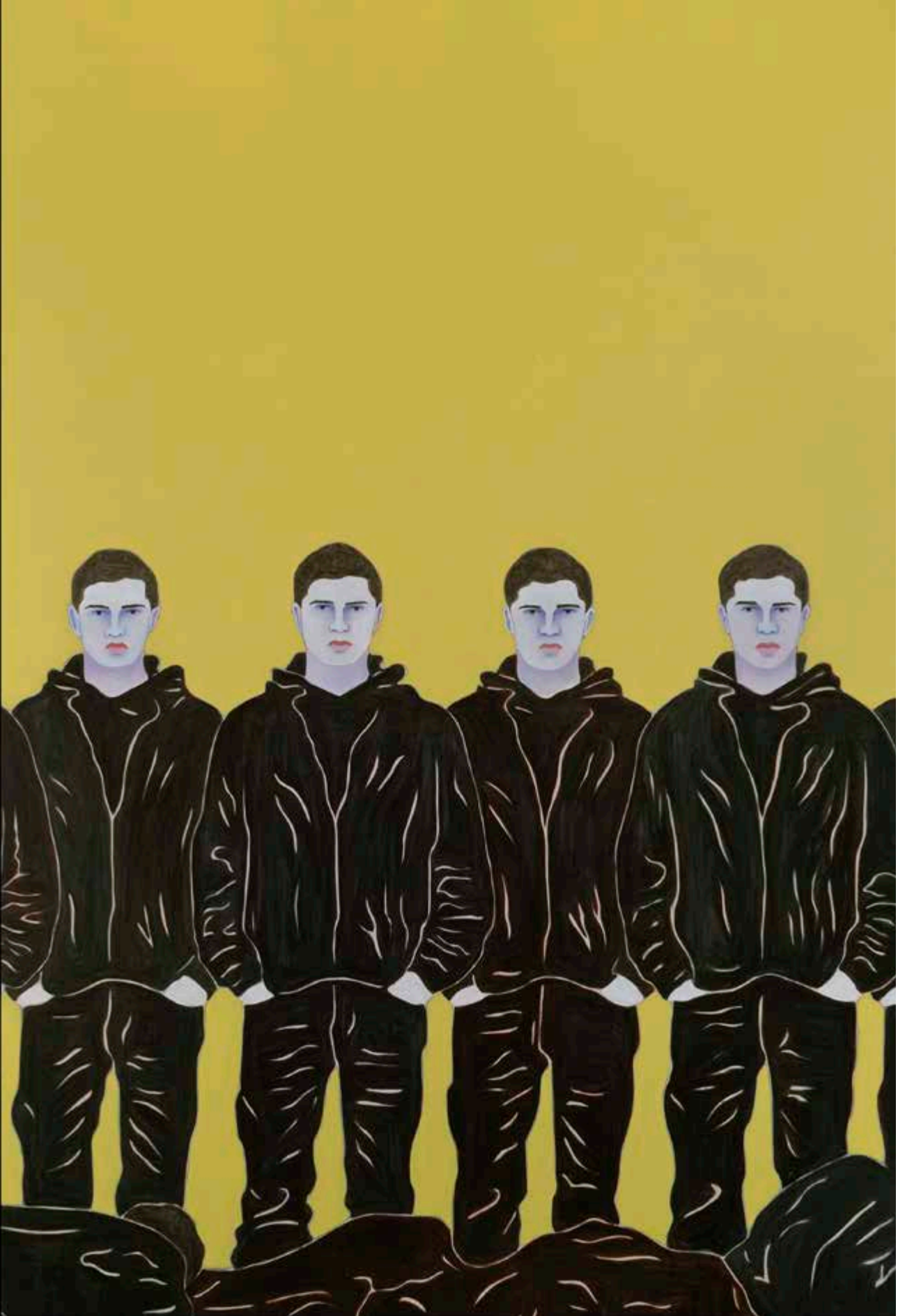
Mais Djamel Tatah invente aussi des figures nouvelles. L'une des plus saisissantes est sans contexte sa version de la *Pietà* en 2010 [10001], où la figure féminine et la figure masculine ne semblent pas se distinguer par l'âge mais par la position dans l'espace, par la possibilité pour l'une de faire une action minimale (poser sa main sur un corps) et pour l'autre par la déposition sur un plateau sans caractère distinctif sinon sa noirceur

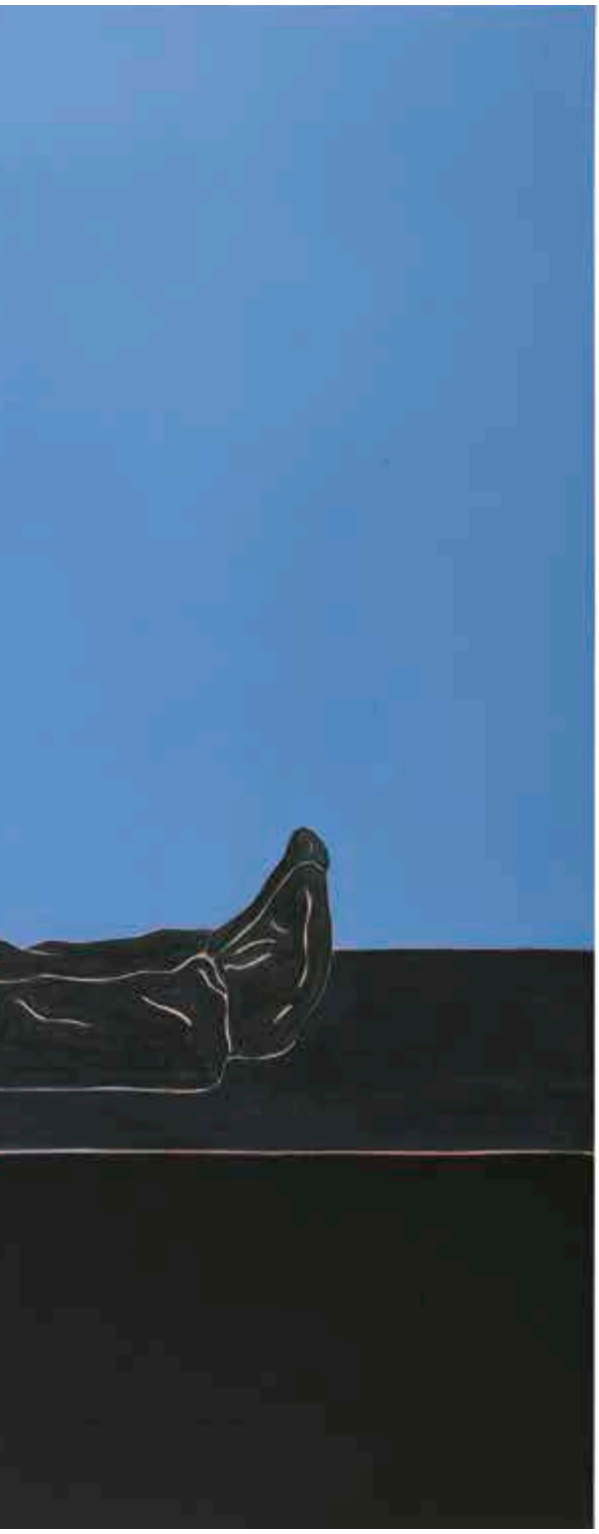
(tandis que le corps allongé est comme éclairé par le bleu qui le surplombe), qui barre horizontalement la composition, de tout son long. Plus généralement, la maîtrise de ses moyens plastiques est devenue suffisamment grande pour que, sans rien céder aux principes de son sujet fondamental – le lieu stable que la présence humaine peut créer dans l'espace comme résistance à ce qui voudrait ou pourrait l'oppresser – Djamel Tatah puisse désormais se permettre toute liberté. Cette liberté s'observe en particulier dans la manipulation de l'espace. Un tableau de 2006 [06021] présente ainsi une figure allongée, récurrente dans l'œuvre, mais, outre qu'on n'en voit plus les traits parce qu'elle est de dos, elle n'est pas placée comme d'habitude en bas de la composition, abutée sur la ligne de sol, mais dans un rectangle sombre, suspendu pour sa part entre deux étendues de bleu. La manipulation peut être subtile au point de se faire à peine remarquer, tout en introduisant une sorte de torsion de la surface par la simple position du corps et son échelle par rapport au fond, comme dans un tableau de 2008 qui montre un buste de femme déjà vu dans de nombreux tableaux antérieurs, mais saisi ici d'un point de vue légèrement surélevé, qui en assure la présence physique et métaphysique maximale, comme projetée vers l'avant de la toile [08020]. Elle peut être au contraire très explicite, comme dans une série de tableaux peints à la fin de 2008 et au début de 2009 [08034 et 09001-09006], qui présentent des figures, entières ou partielles, en suspension sur une surface uniformément blanche, non pas tombantes et entraînées irrémédiablement par la gravité mais en lévitation, de telle sorte qu'il appartient aux seuls spectateurs, s'ils le souhaitent, de décider s'il s'agit d'envols ou de chutes, le réalisme mimétique étant ici de toutes façons mis à mal (un tableau de 2003 [03002] appartenant à une série de compositions présentant des figures uniques en déséquilibre, présentait déjà une semblable ambiguïté).

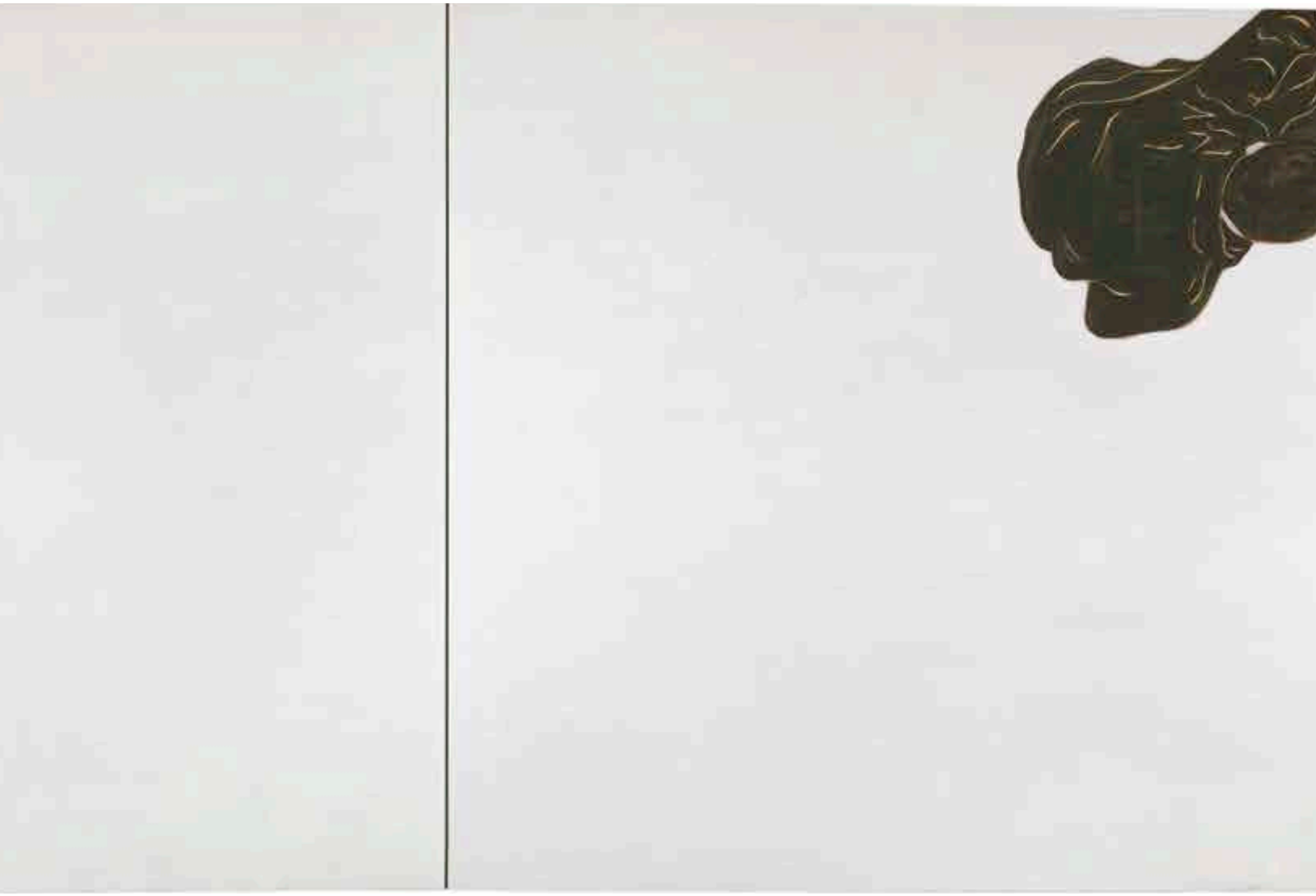
À rebours de cet irréalisme, la liberté s'observe également dans l'introduction de détails iconographiques qui renvoient à des images observées dans des contextes particuliers sans pour autant leur faire perdre fondamentalement leur caractère d'adresse générique. Des éléments architecturaux peuvent ainsi apparaître, comme un escalier – quoique sans profondeur perspective – dans un tableau de 2007 [07004] ; à condition qu'ils jouent toujours le rôle d'accessoires nécessaires pour une certaine situation physique des figures qui en font usage. Des détails vestimentaires font également leur apparition dans quelques tableaux, en général sans répétition, peut-être parce que l'artiste est sensible au retour, dans l'actualité nationale et internationale, de questions douloureuses, dont on pouvait penser au tournant des années 1980-1990 qu'elles trouveraient rapidement une solution positive, en particulier de celles qui sont liées à la crispation identitaire et aux refus de l'altérité qui en sont le corollaire et qui ont trouvé dans quelques objets spécifiques leurs points de cristallisation. Deux tableaux de 2011 le manifestent emblématiquement, qui présentent, l'un un jeune homme avec une veste dont la capuche est rabattue sur le visage, figure de cette jeunesse dont le reste de la société a peur [11002], l'autre une femme, d'apparence âgée, en position de mendiante et portant un long foulard sur une robe ample qui a tout d'une djellaba [11003].

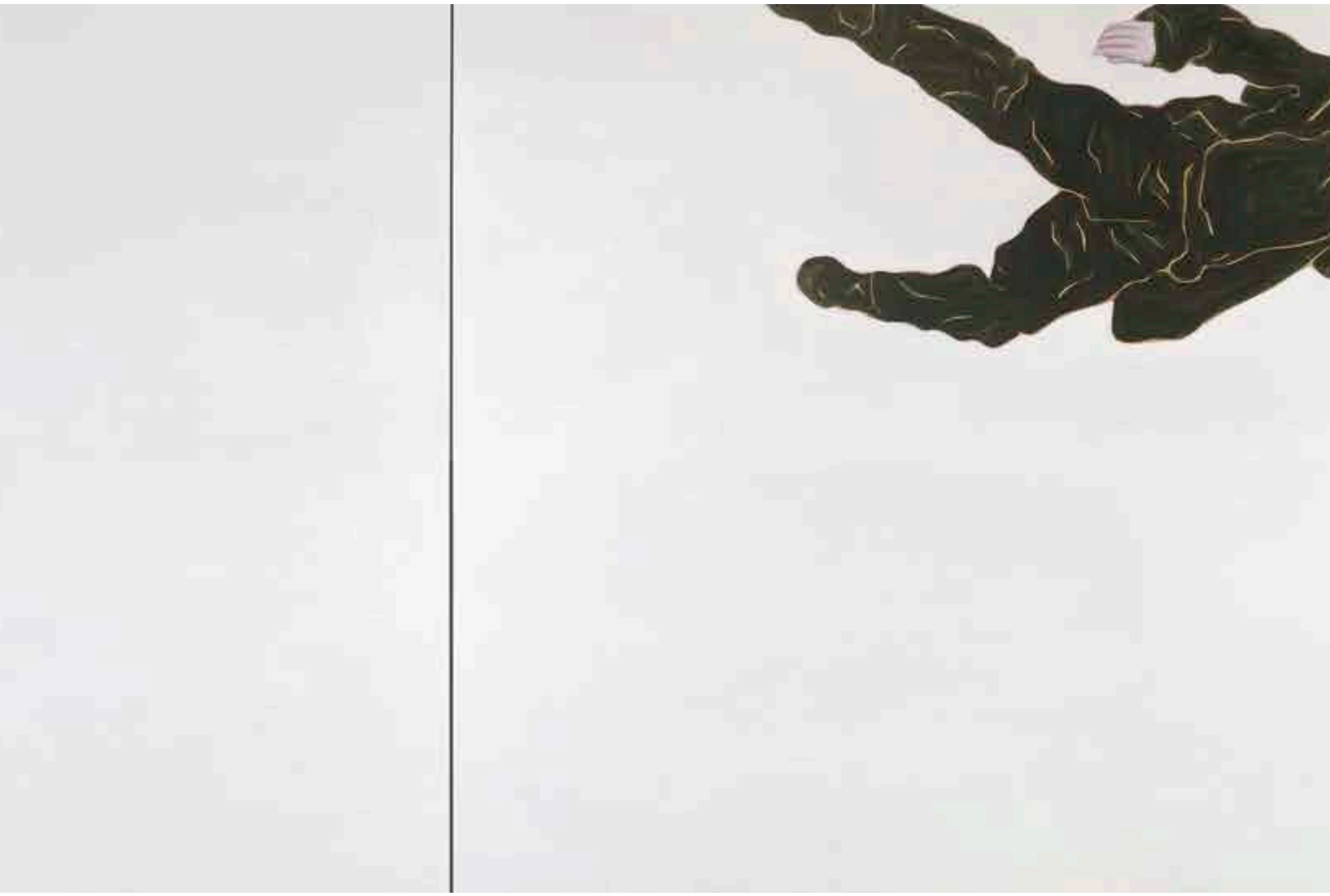


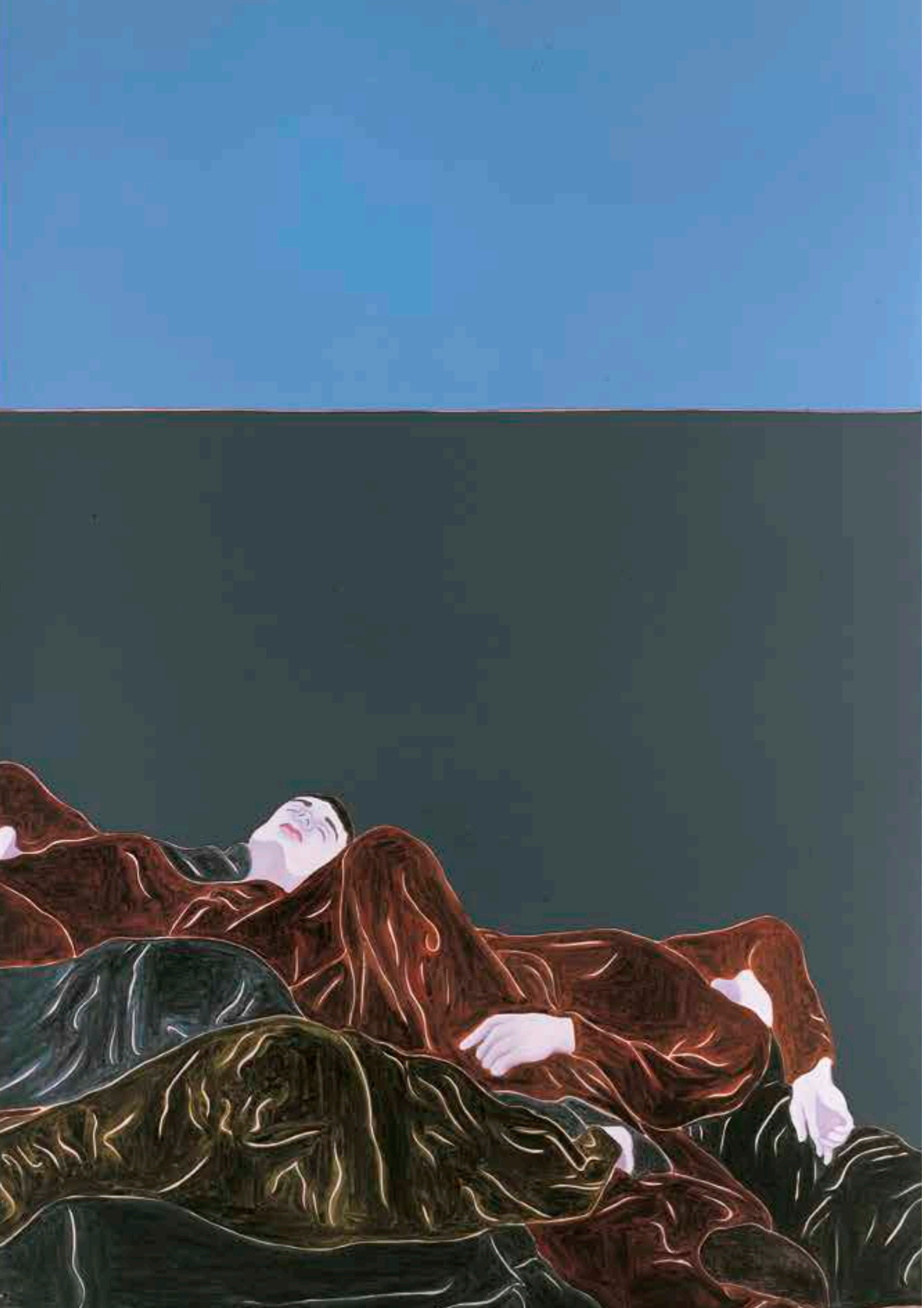










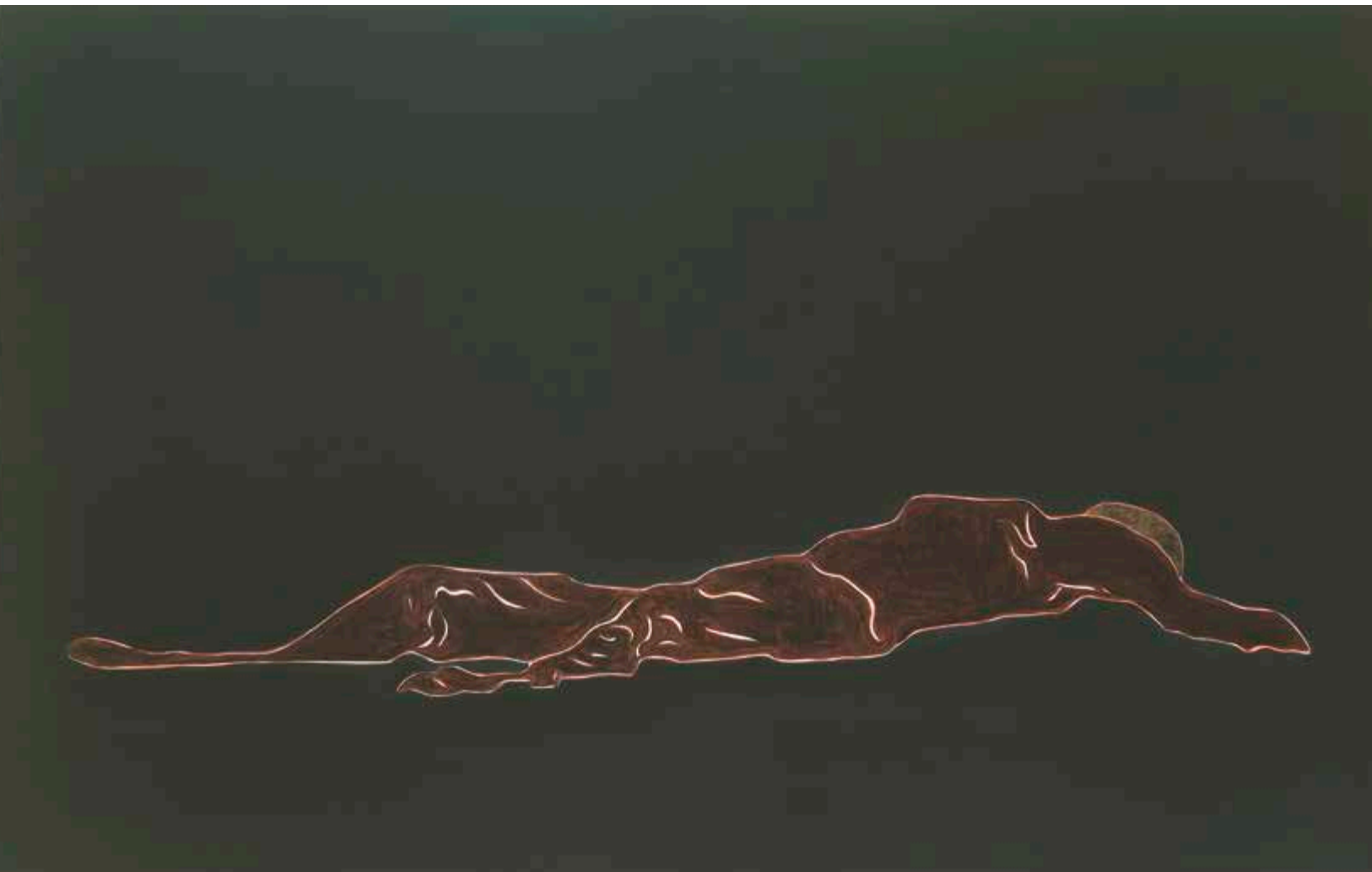


Ouverture

En vingt-cinq ans de pratique de la peinture, Djamel Tatah est resté fidèle à des principes formels posés très tôt et dépositaires d'une intention simple : mettre inlassablement au jour la façon dont l'humanité, incarnée dans des singularités quelconques, peut s'affirmer comme une présence dans le monde, quels que soient les particularités de celui-ci, en y créant des lieux singuliers, des lieux picturaux, des tableaux, qui puissent jouer le rôle de modèles (modèles en réduction, à l'essentiel, aussi bien que modèles à suivre) pour les spectateurs qui s'y confronteront. Son œuvre est resté ancré dans la certitude que cette intention est plus justement suivie lorsque, loin de se perdre dans la représentation mimétique des mille et une particularités du monde et de ses habitants, sans pour autant les ignorer, l'artiste maintient une position de retrait vis-à-vis de lui, qui fait des tableaux des occasions de pause, de concentration, nourris de l'observation des images qui sont constamment transmises des événements aussi bien par les autres arts (la photographie, le cinéma et la danse surtout) que par les supports de l'information et de la communication, mais pas submergés par ceux-ci. Ce retrait est rendu nécessaire par la vision tragique du monde développée par l'artiste depuis longtemps, un tragique cependant riche de possibilités, notamment parce qu'il refuse l'enfermement nostalgique sur des identités préfabriquées, au profit de la présentation de réalités hybrides, mutantes.

Un tableau de 2010 pousse à sa limite extrême ce système [10006]. On y voit une figure humaine à peine reconnaissable, presque complètement absorbée par le plan de couleur sombre qui l'entoure. Une figure dont la source se trouve dans les images des migrants qui se sont noyés en essayant de passer d'un bord de la Méditerranée à l'autre ou plus généralement d'un continent à un autre – mais qui ne montre aucun des détails qui permettraient de la retourner à cette seule source. Une figure dont la singularité est devenue presque entièrement quelconque – mais à laquelle les spectateurs ne peuvent s'identifier qu'avec difficulté parce qu'on n'en voit pas le visage ni aucun élément de chair. Une figure complètement passive, que le monde a, volontairement ou non, annihilée – mais dont la présentation dans un tableau la transforme en une présence paradoxalement active. Jusque dans ce cas limite où ce qui est représenté semble n'avoir pas de dignité propre (en tout cas pas d'un point de vue iconographique), l'incarnation par la peinture, faite de couleurs et de formes qui à certains endroits distinguent des figures, à d'autres se montrent comme surface « abstraite », incorporées dans l'unité d'un tableau, fait de chaque tableau de Djamel Tatah un lieu humain, un lieu de résistance, proposé aux spectateurs pour qu'ils puissent y faire halte, s'y confronter à l'essentiel, avant de retourner, changés un peu, dans la vie qu'ils construisent.

Rome – Boulbon, mai-juillet 2013.



Index et légendes des œuvres exposées

* Œuvres non-exposées à la Fondation Maeght
** Œuvre non-exposée au MAMA

p. 29 – 86004

Sans titre, 1986,
huile et toile sur bois,
73 × 92 cm
collection particulière, Paris

p. 30 – 89008

Sans titre, 1989,
huile sur toile et bois,
92 × 70 cm
collection Bernard Massini

p. 35 – 98010 *

Sans titre, 1998,
huile et cire sur toile,
3 × 180 × 160 cm
collection Bernard Massini

p. 36 – 90002

Autoportrait à la stèle, 1990,
huile et cire sur toile et bois,
200 × 700 cm (3 panneaux)
collection Musées de Montbéliard

p. 40 – 92015

Sans titre, 1992,
huile et cire sur toile et bois,
80 × 67 cm
collection Didier Semin

p. 42 – 94002

Sans titre, 1994,
huile et cire sur toile et bois,
200 × 119 cm
collection particulière, Clamart

p. 43 – 92004

Sans titre, 1992,
huile et cire sur toile et bois,
117 × 70 cm
collection particulière, Paris

p. 45 – 98003

Sans titre, 1998,
huile et cire sur toile,
180 × 160 cm
collection particulière, Paris

p. 46 – 92009

Sans titre, 1992,
huile et cire sur toile et bois,
130 × 199 cm
FRAC Île de France/
Le Plateau, Paris

p. 49 – 92010

Sans titre, 1992,
huile et cire sur toile et bois,
192 × 190 cm
collection particulière

p. 50 – 91004

Sans titre, 1991,
huile et cire sur toile et bois,
200 × 157 cm
collection Bernard Massini

p. 51 – 91011

Sans titre, 1991,
huile et cire sur toile et bois,
220 × 140 cm
collection particulière

p. 53 – 96005-1 *

Les Femmes d'Alger, 1996,
huile et cire sur toile et bois,
350 × 450 cm (3 panneaux)
collection FRAC Midi-Pyrénées,
Les Abattoirs, Toulouse

p. 56 – 97008 *

Sans titre, 1997,
huile et cire sur toile, 250 × 300 cm
Fonds Municipal d'Art Contemporain
de la Ville de Paris, œuvre accrochée dans
le bureau de Monsieur Christophe Girard,
maire du 4e arrondissement.

p. 58 – 98001

Sans titre, 1998,
huile et cire sur toile,
180 × 140 cm
collection particulière, Paris

p. 62 – 02002

Sans titre, 2002,
huile et cire sur toile,
146 × 89 cm
collection Frédéric Morel

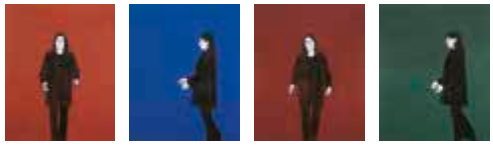
p.63 – 99038

Sans titre, 1999,
huile et cire sur toile,
220 × 200 cm
collection particulière

p.64 – 98004 *

Sans titre, 1998,
huile et cire sur toile,
200 × 250 cm
collection particulière, Genève

p.66/67 – 01022



Sans titre, 2001,
huile et cire sur toile, 4 × 220 × 180 cm
collection particulière

p.68 – 99001

Sans titre, 1999,
huile et cire sur toile, 81 × 60 cm
collection Liliane et Michel
Durand-Dessert

p.69 – 02009

Sans titre, 2002,
huile et cire sur toile,
160 × 140 cm
collection J. et C. Mairet

p.70– 00005

Sans titre, 2000,
huile et cire sur toile,
220 X 1140 cm (6 panneaux)
collection particulière

p.72 – 01026 *

Sans titre, 2001,
huile et cire sur toile,
250 × 400 cm (2 panneaux)
collection particulière

p.76 – 02005

Sans titre, 2002,
huile et cire sur toile,
150 × 150 cm
collection particulière

p.77 – 01006

Sans titre, 2001,
huile et cire sur toile, 300 × 200 cm
collection FRAC Franche-Comté,
Besançon

p.78 – 03012

Sans titre, 2003,
huile et cire sur toile,
250 × 200 cm (3 panneaux)
collection Bernard Massini

p.81 – 04018 *

Sans titre, 2004,
huile et cire sur toile, 220 × 200 cm
collection particulière, Londres

p.83 – 05010

Sans titre, 2005,
huile et cire sur toile,
200 × 290 cm (2 panneaux)
collection particulière

p.84 – 06022

Sans titre, 2006,
huile et cire sur toile,
180 × 320 cm (2 panneaux)
collection particulière

p.87 – 08024 **p.88 – 08023** **p.89 – 08029** **p.90 – 08032** **p.91 – 08027** **p.92 – 08021**

Six tableaux : *Sans titre*, 2008, huile et cire sur toile, 205,5 × 173,5 cm
collection du Centre national des arts plastiques, en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nancy

p. 99 – 08020

Sans titre, 2008,
huile et cire sur toile,
180 × 160 cm
collection SARL RED ART

p. 100 – 08004 *

Sans titre, 2008,
huile et cire sur toile,
220 × 190 cm
collection particulère

p. 103 – 11010

Sans titre, 2011,
huile et cire sur toile,
200 × 250 cm
collection particulière

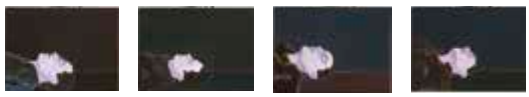
p. 105 – 08002

Sans titre, 2008,
huile et cire sur toile,
290 × 160 cm
collection particulière,
Paris

p. 106 – 08001

Sans titre, 2008,
huile et cire sur toile,
250 × 380 (2 panneaux)
collection Bernard Massini

p. 108 – 09011 **p. 108 – 09014** **p. 109 – 09012** **p. 109 – 09013**



Quatre tableaux : *Sans titre*, 2009,
huile et cire sur toile, 60 × 80 cm chacun
collection SARL RED ART

p. 110 – 12004

Sans titre, 2012,
huile et cire sur toile,
300 × 400 cm (2 panneaux)
collection particulière, Dubaï, UAE

p. 112 – 10001 *

Sans titre, 2010,
huile et cire sur toile,
190 × 250 cm
collection particulière

p. 116 – 06021

Sans titre, 2006,
huile et cire sur toile,
220 × 200 cm
collection particulière

p. 114 – 07004

Sans titre, 2007,
huile et cire sur toile,
180 × 160 cm
collection particulière,
Cap d'Antibes

p. 115 – 07006

Sans titre, 2007
huile et cire sur toile,
60 × 80 cm, collection
particulière, courtoisie de
la Galerie Louis Carré et Cie,
Paris

p. 118 – 09002

Sans titre, 2009,
huile et cire sur toile,
190 × 570 cm (3 panneaux)
collection particulière, Paris

p. 120 – 09003

Sans titre, 2009,
huile et cire sur toile,
190 × 570 cm(3 panneaux)
collection particulière

p. 123 – 11003 *

Sans titre, 2011,
huile et cire sur toile,
190 × 190 cm
collection particulière

p. 124 – 11002 *

Sans titre, 2011,
huile et cire sur toile,
190 × 380 cm (2 panneaux)
collection particulière

p. 126 – 10011

Sans titre, 2011,
huile et cire sur toile,
300 × 400 cm (2 panneaux)
collection SARL ARSFUTURA

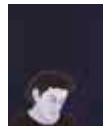
p. 128 – 11008

Sans titre, 2011,
huile et cire sur toile,
180 × 160 cm
collection particulière

p. 131 – 10006

Sans titre, 2010,
huile et cire sur toile,
140 × 220 cm
collection particulière

p. 132 – 12010 **



Sans titre, 2012
huile et cire sur toile
80 × 60 cm
collection particulière

Index et légendes des œuvres citées et reproduites

p. 31 – 87003

Sans titre (Zombretto), 1987
huile sur toile et bois
80 × 140 cm
collection particulière

p. 38 – 89001

Sans titre, 1989
huile sur toile et bois
190 × 120 cm
collection particulière

p. 55 – 95001

Sans titre, 1995
huile et cire sur toile
210 × 290 cm
FRAC Corse

p. 59 – 92001

Sans titre, 1992
huile sur toile et bois
171 × 180 cm
collection Bernard Massini

p. 32 – 89004

Sans titre, 1989,
huile sur toile et bois,
139 × 100 cm
collection particulère

p. 33 – 90009

Sans titre (Autoportrait à la Mansoura), 1990
huile et cire sur toile et bois
80 × 160 cm
collection particulière

p. 54 – 94009

Les Femmes d'Alger, 1994
huile et cire sur toile et bois
220 × 199 cm
collection particulière

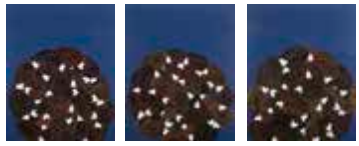
p. 39 – 86006

Sans titre (Autoportait à la stèle), 1986
huile sur toile
100 × 120 cm
collection particulière

p. 60 – 99039

Sans titre, 1999,
huile et cire sur toile,
3 × 220 × 200 cm
collection J. Mairet

p. 61 – 00012 – 00013 – 00014



Sans titre, 2000,
huile et cire sur toile,
3 × 250 × 200 cm
collection Bernard Massini

p. 94 – 05008

Sans titre, 2005,
huile et cire sur toile,
21 panneaux de 220 × 160 cm
collection particulière

p. 95 – 97017

Sans titre, 1997,
huile et cire sur toile,
200 × 200 cm
collection particulière

p. 95 – 99011

Sans titre, 1999,
huile et cire sur toile,
160 × 200 cm
collection particulière

p. 96 – 97016

Sans titre, 1997,
huile et cire sur toile,
200 × 300 cm
collection particulière

p. 75 – 01010

Sans titre, 2001,
huile et cire sur toile,
250 × 200 cm
collection particulière

p. 97 – 03002

Sans titre, 2003,
huile et cire sur toile,
140 × 180 cm
collection particulière

Belkacem Tatah (au centre) et ses frères, 1956

Djamel Tatah, Saint-Chamond, 1969

Paris, 1978

CAROLINE ARCHAT

Chronologie

Les parents de Djamel Tatah, Belkacem Tatah et Bahdja Haïdous, naissent respectivement en 1916 et 1932 sur les terres de Kabylie en Algérie. En 1943-1944, Belkacem est enrôlé dans le corps expéditionnaire français, composé de trois divisions nord-africaines, pour participer aux opérations de la bataille du Monte Cassino. Blessé puis démobilisé, il retrouve sa famille en Algérie avant de renoncer définitivement à sa condition de fellah. En 1947, Belkacem s'expatrie vers la France et rejoint son beau-père, installé à Saint-Étienne depuis les années 1930. Dans cette région, la politique de recrutement des ouvriers maghrébins s'intensifie. Belkacem est embauché à la centrale électrique chargée d'alimenter les exploitations minières. Il connaît la vie difficile des travailleurs immigrés, logés dans des hôtels de fortune, isolés de leur famille restée au pays. En 1956, en pleine guerre d'Algérie, il fait venir en France sa femme et ses deux fils (Smaïl et Nasser). La famille s'installe dans un garni à L'Horme, près de Saint-Chamond.

Les années 1959 - 1980

Djamel Tatah naît le 28 juin 1959 à l'hôpital de Saint-Chamond. La famille acquiert le petit immeuble du 49 avenue Pasteur. Naissent deux sœurs, Hafida en 1961 et Fadila en 1963. Plus tard, quelques jeunes Saint-Chamonais nommeront ce territoire "la vallée de la mort" en souvenir des conditions effroyables des immigrés mineurs qui se sont succédés depuis le XIXe siècle, mais aussi pour exprimer le désarroi d'une génération qui ne trouve pas sa place dans le paysage désindustrialisé des années 1970.

Avec son frère Nasser, de dix ans son aîné, Djamel Tatah découvre le Blues et la musique Soul. Ces musiques, qui traduisent sensuellement les états profonds de l'âme ne cesseront de l'accompagner.

En 1973, il se rend pour la première fois en Algérie avec sa famille. Il quitte l'école en 1976 et cumule les petits boulots.

Le jour de ses dix-huit ans, la nationalité algérienne ainsi qu'une carte de séjour lui sont automatiquement attribuées. Djamel Tatah n'a pas su à temps que, pour retrouver la nationalité française, qu'il avait perdue après l'indépendance en 1962, il devait en faire la demande le jour de ses seize ans.

Saint-Étienne, atelier, 1987

Saint-Étienne, atelier, 1987

Carte de Séjour, 1987

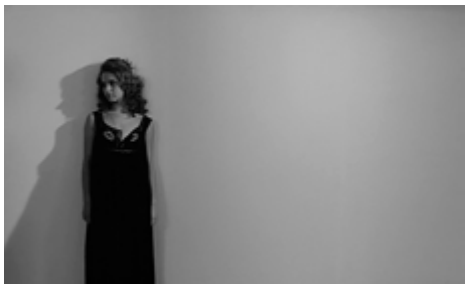
Saint-Étienne, 1982

Les années 1980 -1990

Djamel Tatah a vingt ans lorsque son père décède, le 17 avril 1980. Il vit à Lyon et nourrit ardemment sa curiosité dans les cinémas, les musées, les salles de concert. Il découvre les films d'Andy Warhol, la musique et la danse contemporaines, Pina Bausch, Merce Cumningham, Bob Wilson. *« Quand tu es issu d'un milieu prolétaire, d'abord tu passes par 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 faire. »* (Entretien avec Rachid Taha, *Art Press,* juin 2006). Il se prépare aux concours des écoles d'art de la région et se rend quotidiennement dans la cour du Musée des Beaux-Arts de Lyon pour y dessiner les sculptures du XIXe siècle qui en font l'ornement. Il entre à l'École des Beaux-Arts de Saint-Étienne en 1981. Au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, il voit les œuvres de Gerhard Richter et de Joseph Beuys, et rencontre la peinture abstraite. La façon dont Barnett Newman employait des aplats monochromes est pour lui un enseignement capital. Il se donne alors pour projet d'inscrire des figures humaines dans de vastes espaces colorés. Quelques années plus tard, Michelangelo Pistoletto présente à Marseille ses tableaux-miroirs dans l'exposition *Peinture Cinéma Peinture*. Djamel Tatah y verra une manière de mettre en jeu la présence du corps dans un rapport d'échelle qui interroge le regardeur et le renvoie à lui-même.

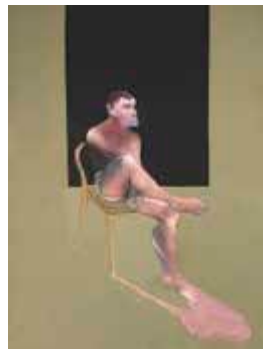
Les Rencontres cinématographiques de Saint-Étienne (1982-1984) lui ouvrent la porte des classiques du cinéma français, allemand, du réalisme italien et du cinéma expérimental. Elles lui révèlent son intérêt pour la mise en scène et le cadrage. L'œuvre de Michelangelo Antonioni le touche particulièrement. Parallèlement, il se forge un regard au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, ainsi qu'au cours de ses visites répétées au Louvre, au musée d'Orsay et dans les galeries parisiennes. L'exposition Giorgio Morandi à la Salle Saint-Jean de l'Hôtel de Ville lui révèle la pertinence d'une expérience visuelle réduite à un motif unique, comme dans l'œuvre d'Alberto Giacometti.

En 1983, Djamel Tatah se lie d'amitié avec Rachid Taha, le chanteur du groupe *Carte de séjour*. Son intérêt pour l'histoire de l'art et les nombreuses expériences artistiques du XXe siècle s'enrichit de questionnements plus singuliers sur son identité. La « marche des beurs », partie le 15 octobre 1983 de Marseille à destination de Paris, résonne avec ses interrogations sur l'histoire coloniale et la façon dont l'immigration se vit en France, dans la misère et la violence. Djamel Tatah a conscience qu'il appartient à une génération à l'histoire particulière.

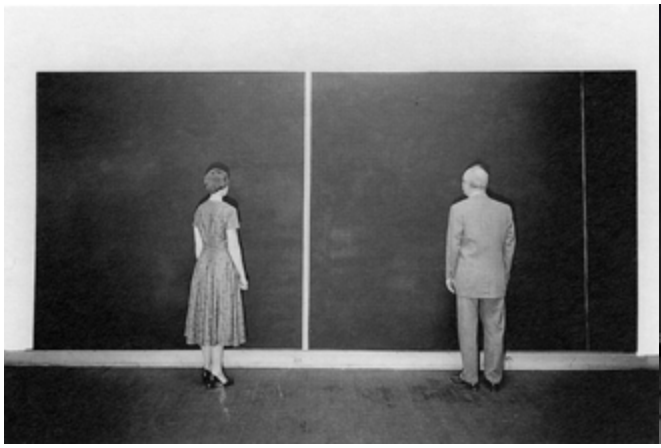


Michelangelo Antonioni, *La Notte*, 1961

Ingmar Bergman, *Persona*, 1966



Francis Bacon,
Portrait of John Edwards, 1988



Barnett Newman, *Cathedra*, 1958

Pina Bausch, *Café Müller*, 1978

Giorgio Morandi, *Nature morte*, 1960

Michael Andrews,
Melanie and Me Swimming, 1978

Paul Gauguin, *Trois Tahitiens*, 1899

Alberto Giacometti,
Grande Femme III, 1960

Algérie, 1981

Portrait de Nadira Banu Begum, attribué à Balchand, 1631-1632, British Library

Sculpture Dayak, Borneo
Collection Liliane et Michel
Durand-Dessert

Sculpture Chu, Chine
Collection Liliane et Michel
Durand-Dessert

Village de Taïmounin, Kabylie, Algérie 1982

Galerie Axe Actuel, Toulouse , 1989

Dans *Les Mondes de l'éthinicité*, le sociologue Ahmed Boubeker témoignera plus tard : « Nés en France, les jeunes immigrés ne veulent plus être considérés, ni comme des victimes, "le cul entre deux chaises", partagés entre la France et le Maghreb, ni comme des délinquants expulsables. (…) Dans les locaux où ils engagent une grève de la faim, ils écrivent : " La violence, c'est d'avoir 20 ans, pas de boulot et les flics sur le dos ! " »

Ses voyages successifs en Algérie, entre 1981 et 1987, lui permettent de mieux comprendre ce pays et ses rebondissements politiques. Il le parcourt d'Est en Ouest, en solitaire la plupart du temps. Ses échanges avec la jeunesse algérienne lui révèlent l'impasse politique, sociale et économique dans laquelle le pays s'enfonce.

Il visite les sites archéologiques de Tlemcen et de Tipaza. De retour en France, il réalise une première version du tableau *Autoportrait à la stèle* qui reprend la phrase du texte *Noces à Tipasa* d'Albert Camus, gravée sur une stèle érigée sur les lieux : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire, c'est le droit d'aimer sans mesure. »

En connivence avec ce que Rachid Taha initie en musique, Djamel Tatah se demande comment apporter à la tradition occidentale quelque chose qui viendrait de son métissage. *« On peut dire qu'à ce moment-là, j'ai vraiment quitté un espace mental pour entrer dans un autre. »* En même temps qu'il découvre Matisse et sa relation au Maghreb, Picasso et ses inspirations africaines, il comprend que le nomadisme est constitutif de sa pratique et formule le projet d'expérimenter en peinture quelque chose qui relève de sa culture hybride.

En 1986, il quitte l'école des Beaux-Arts. Le 25 novembre, il fait une demande de réintégration dans la nationalité française à la Préfecture de la Loire – qui lui est refusée. Il quitte Saint-Étienne et voyage entre Paris et Londres. Il approfondit sa connaissance de la peinture européenne à la National Gallery et à la Tate et découvre les enluminures persanes et indiennes à la British Library. Il renonce à s'installer dans cette ville ou à New York, qui l'attirait pourtant. Sa nationalité algérienne complique en effet les choses. Il fait le choix de rejoindre Marseille, ville économiquement plus accessible que Paris. Dans les ateliers de La Joliette, il rencontre une communauté d'artistes. Son activité se concentre sur la production de tableaux. En 1989, la galerie Axe Actuel de Toulouse organise sa première exposition personnelle.

Atelier de la Joliette, Marseille, 1991

Marseille, 1991

Atelier de la Joliette, Marseille, 1989

Michelangelo Pistoletto,
Attraverso le rete, lui e lei
1962-2008

Les années 1990–2000

Il rencontre sa femme Caroline en 1990. La naissance de leur fille Saoussen en 1991 puis celle de leur fils Laoussine en 1994 les plongent dans une vie de famille, nourrie de relations amicales. Il travaille pour le centre social de Belsunce, situé au cœur de Marseille. Il y organise un festival de cinéma, de musique et de danse impliquant les gens et les jeunes du quartier. Le projet prend de l'ampleur et reçoit le soutien de la politique de développement social et culturel de la ville. Il s'allie alors avec des amis, qui viennent de créer la revue de photographie *L'Inventaire*, pour donner naissance à *L'Atelier Permanent*, association de quartier orientée vers la pratique picturale et photographique. Cette structure devient très rapidement le Centre d'art expérimental *La Compagnie*.

Djamel Tatah obtient sa réintégration dans la nationalité française par un décret publié au journal officiel le 20 janvier 1992. Les voyages à Londres, New York ou Montréal s'enchaînent, ainsi que les expositions. Il participe à l'événement *Jeune création marseillaise* au Tacheles de Berlin. La même année, il bénéficie de sa première exposition personnelle dans un musée, au Château des ducs de Wurtemberg à Montbéliard. Une seconde version de l'*Autoportrait à la stèle* entre dans la collection du Musée. L'historien et critique d'art Philippe Dagen découvre le travail de l'artiste et souligne la gravité mélancolique de son œuvre (« Les inconnus de Montbéliard », *Le Monde*, 20 mai 1992). Présenté par les critiques d'art Didier Semin et Philippe Cyroulnik, Djamel Tatah reçoit le Prix Gras Savoye à l'École supérieure nationale des beaux-arts de Paris. Il est également lauréat du Salon de Montrouge.

En 1993, son œuvre fait l'objet de deux expositions consécutives, au Centre lotois d'Art contemporain de Cahors et à la Galerie Alice Pauli de Lausanne. Des tableaux sont acquis par le Fonds National d'Art Contemporain et le Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France. Il est invité à présider le jury de diplôme de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

En 1994, il bénéficie d'une exposition personnelle à la galerie Éric Dupont à Toulouse. Dans le catalogue publié à cette occasion, le philosophe et critique d'art Yves Michaud ne manque pas de souligner la singularité de son travail : « Ce qu'il figure […] ce sont des poses fortement signifiantes, des attitudes parlantes, dont l'intensité humaine est réelle. En cela il est loin du cliché ou du stéréotype Pop : ses images ne sont pas des signes, elles ne sont pas des enseignes. Tout simplement, elles figurent. »

Cette même année, la guerre civile s'intensifie en Algérie. Des journalistes et des personnalités du monde de la culture sont

Atelier rue Sénac, Marseille, 1993

Jeune création marseillaise, Tacheles, Berlin, 1992

Château des ducs de Wurtemberg, Montbéliard, 1992

Atelier de Perdreauville, 1996

Participants au catalogue *Les Femmes d'Alger*, Perdreauville, 1996

Chapelle Saint Jacques, Saint-Gaudens, 1996

menacés, assassinés, exilés. Au Musée d'Art Contemporain (MAC) de Marseille, Djamel Tatah est invité à participer à l'exposition collective *Les Visiteurs, mode d'emploi*, organisée par Philippe Vergne. Il y accroche une première version du tableau *Les Femmes d'Alger* : deux femmes dressées debout en tension se donnent la main ; elles semblent témoigner de la situation.

Djamel Tatah décide de se rapprocher de Paris. Il trouve une ferme du XVIIe siècle dans les Yvelines, à Perdreauville sur la commune d'Apremont, et s'y installe avec sa famille.

Les expositions se poursuivent en 1995, à l'Institut français de Thessalonique en Grèce, à l'Institut français de Bologne en Italie ainsi qu'au Centre d'art contemporain Le Parvis à Tarbes, pour l'exposition *Figures*. Le Musée d'Art Contemporain de Marseille acquiert le grand polyptique qui y avait été exposé en 1994. Les tableaux de l'artiste entrent également dans les collections des Fonds Régionaux d'Art Contemporain de Provence-Alpes-Côte-d'Azur et de Midi-Pyrénées.

Dans son nouvel atelier, le peintre réalise en 1996 une seconde version des *Femmes d'Alger*. « Ici, la blessure est à vif mais n'est pas représentée, si ce n'est dans la tension de la pose, du regard de ces femmes dont il faut prendre la mesure. » écrit un journaliste dans la revue *Salama* (février 1997). Le tableau, produit par la Caisse des Dépôts et Consignations, est exposé à Saint-Gaudens, d'abord à la chapelle Saint-Jacques puis dans la Salle des pas perdus du Tribunal, avant de rejoindre la collection du Musée des Abattoirs de Toulouse. Pour cette exposition, l'artiste confie la conception du catalogue à l'un de ses amis, Paul Stzulman. Celui-ci propose d'inviter des écrivains, des sociologues, des historiens, des poètes, à donner un point de vue sur l'Algérie du moment.

Il conjugue des textes écrits pour l'occasion par Ahmed Boubeker, Jean-François Poirier, Nadia Djeghaba, Christophe Bident, Pierre Paul Ryga et Zahia Rahmani, avec des morceaux choisis de Marie-José Mondzain, Étienne Balibar, Fehti Benslama, Jacques Berque ou Xavier Creach et Jean-Pierre Alaux.

Éric de Chassey, jeune historien de l'art spécialiste des rapports entre Matisse et l'abstraction américaine, découvre l'œuvre de Djamel Tatah et commence à écrire sur son travail.

En 1997, l'artiste s'installe à Montreuil et présente ses derniers tableaux à la Galerie de l'Aquarium de l'École des Beaux-Arts de Valenciennes. Cette année-là, il participe à plusieurs expositions collectives, dont *Peintures françaises*, organisée par Alfred Pacquement à la Villa Médicis à Rome, *Transit* à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et *Produire, créer, collectionner* au Musée du Luxembourg. Un de ses tableaux entre dans la collection du Fonds Régional d'Art Contemporain de Corse. Les articles publiés par Philippe Dagen dans *Le Monde* (1997, 1999) puis par Éric de Chassey et Guitemie Maldonado dans

Tribunal de Saint-Gaudens, 1996

Galerie Durand-Dessert, 1999

L'Œil (1997, 2000) s'efforcent de cerner ou de décrire les effets de présence et de suspension qui émanent des tableaux. « Alors, qu'y a-t-il à voir sur ces toiles ? Des présences d'autant plus sensibles, d'autant plus insistantes qu'elles demeurent dans l'indéfinissable et l'incertain. Parce qu'elles se dérobent, parce qu'elles n'offrent que peu de prise à la description, elles n'en sont pas plus réelles. » (Philippe Dagen « La figure humaine selon Djamel Tatah », *Le Monde*, 27-28 juin 1999.)

En 1999, Djamel Tatah entre dans la galerie historique de Liliane & Michel Durand-Dessert, située rue de Lappe à Paris. La présentation de ses tableaux dans cette ancienne friche industrielle constitue pour l'artiste une expérience bouleversante. Il confie à l'historien de la photographie Michel Poivert le texte du catalogue, afin de donner un éclairage sur la dimension technique de la photographie qu'il utilise dans la phase préparatoire de ses compositions. L'auteur y décrit les processus internes de fabrication de l'œuvre : « D'ou viennent ces figures ? De photographies, instantanées ou posées, les modèles s'étant brièvement prêtés à la direction de l'artiste. Ensuite : traitées par l'ordinateur, retournées, corrigées, agencées les unes avec les autres parfois. Puis imprimées sur un décalque. Enfin, projetées sur la toile préparée. Génération d'images accumulées dans un processus qui dématérialise les corps devenus pure lumière avant que le pinceau n'agisse. Ce parcours n'est pas sans altérer les formes, les figures sont passées au travers des dispositifs formant l'histoire même de la représentation. »

L'exposition *[Corps] social*, organisée la même année à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris par Éric de Chassey, inscrit plus fortement l'œuvre de Djamel Tatah dans la scène artistique parisienne. Le commissaire réunit une trentaine d'artistes autour de la double question du corps dans sa dimension sociale et de la société comme corps. Le jeune critique Erik Verhagen, invité à écrire dans le catalogue, rend compte de son expérience : « Ces œuvres ne t'auront en tout cas pas pris de haut, c'est aussi pour cela qu'elles sont accrochées à quelques centimètres du sol, et ne t'auront rien imposé. Sauf leur présence. Celle-ci n'est d'ailleurs pas sans te poser d'évidents problèmes tant l'exercice périlleux qui consiste à traduire ce que tu ressens, ce que tu vois, ce que tu penses voir te gêne, te pèse. Ceci n'est pas dû à une quelconque forme de résistance ou d'hermétisme inhérents aux œuvres de Djamel Tatah mais vraisemblablement lié au fait qu'elles soient juste à échelle humaine, que tout en se laissant interroger, elles te questionnent. » L'une des œuvres de cette exposition est acquise par le Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris, montrée à la galerie Saint-Séverin à Paris en 1998, à la Cité Internationale des Arts en 2005 à l'initiative du commissaire Olivier Kaeppelin ainsi qu'aux Nuits Blanches en 2007 et au Petit Palais en 2008.

Réalités (Hommage à Courbet), La passerelle, Brest, 2002

Centre d'Art de Salamanque, Espagne, 2001

Les années 2000 - 2010

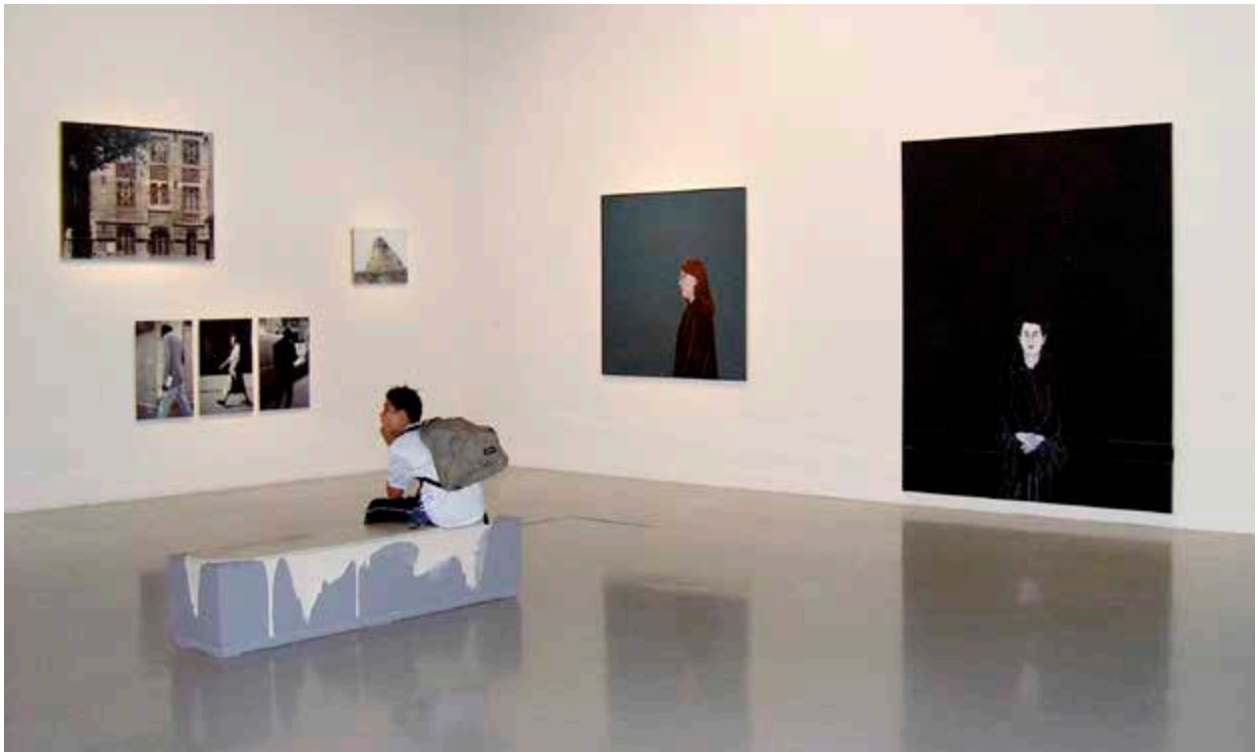
En 2000, le réalisateur de films documentaires Gilles Perru tourne le court-métrage *Djamel Tatah, la hauteur du regard* (Sésame Films). La programmation de la Maison de la Culture d'Amiens prévoit d'exposer successivement Djamel Tatah et Valérie Jouve. Les deux artistes, amis de longue date, proposent de mettre en scène ensemble leurs tableaux et leurs photographies. Figures, images à échelle du corps humain, espaces monochromes ou représentatifs du contexte urbain, les toiles de Djamel Tatah et les images de Jouve dialoguent et se confrontent tout en affirmant l'immense solitude de chaque figure représentée. Guitemie Maldonado, qui rapporte l'événement dans un article publié dans la revue l'*Œil*, qualifie les tableaux de Djamel Tatah de « sommes d'intériorités repliées sur elles-mêmes mais perçues sur le mode de l'extériorité (…) qui évoquent les circonstances, multipliées par la civilisation moderne, où la solitude de l'individu se trouve immergée dans un groupe, où l'être intime bascule dans l'être social. »

En 2001, Djamel Tatah investit un second atelier dans le XIVe arrondissement de Paris. Il invite Erik Verhagen pour le commissariat d'une exposition personnelle à la galerie Confluence(s) à l'IUFM de Lyon. En 2002, Alberto Martin lui propose une exposition personnelle au Centre d'Art de Salamanque, accompagnée par un catalogue qui comprend le premier texte à porter un regard rétrospectif sur son travail, écrit par Éric de Chassey. La même année, il accroche une seconde fois ses œuvres à la galerie Liliane & Michel Durand-Dessert. Des tableaux sont également montrés dans l'exposition collective *Réalités (hommage à Courbet)* qui a lieu au Centre d'art La Passerelle à Brest. Il fait partie des cent peintres internationaux sélectionnés pour *Vitamin P : New Perspectives in Painting*, édité chez Phaidon, tandis que sont publiés sur son travail des articles de Philippe Dagen dans *Le Monde*, Fabienne Fulchéri dans *Le Journal des arts*, Guitemie Maldonado dans *Artforum* et Erik Verhagen dans *Art Press*. Le Centre d'Art de Salamanque et le Fonds Régional d'Art Contemporain de Franche-Comté acquièrent chacun une œuvre.

En 2003 il participe à plusieurs expositions collectives : *+/- 5,10,15,20 vingt ans d'une collection* au Centre d'art Le Plateau à Paris, *Nino* au Centre d'art de Salamanque en Espagne, et *Du côté de chez soi* à la villa Grenier à Strasbourg. Le polyptique acheté par le FNAC en 1998 est accroché dans les collections du

Djamel Tatah - Valérie Jouve, Maison de la Culture, Amiens, 2000

Atelier, Paris XIV



Air de Paris, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris, 2006

Collection du Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris, 2003

Djamel Tatah et Rachid Taha, Paris, 2006

La Force de l'art, Grand Palais, Paris, 2006

Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou. Il réalise une troisième version des *Femmes d'Alger* qui sera acquise par son fidèle collectionneur Bernard Massini.

En 2004, deux expositions personnelles sont organisées, à la galerie JGM de Paris et à la Chapelle Saint-Martin de Méjean à Arles. Un catalogue est publié aux éditions Actes Sud avec des textes de Christophe Bident et de Barbara Stéhlé-Akhtar. Philippe Dagen couvre l'événement avec un article dans *Le Monde* du 3 juin, ainsi que Richard Leydier dans la revue *Art Press* de novembre. Les œuvres de l'artiste sont également montrées dans des expositions de collectionneurs comme *De leur temps* au Musée des Beaux-arts de Tourcoing organisé par l'ADIAF. Jean Mairet, qui a acquis plusieurs tableaux de l'artiste, dévoile une partie de sa collection au Triage à Nanterre, avec l'exposition *Un privé au Triage, Art et vie qu'ont fondu* et Liliane et Michel Durand-Dessert, qui ont fermé leur galerie parisienne, confrontent leur collection d'art premier à un choix d'œuvres d'art contemporain dans *L'art au futur antérieur, l'engagement d'une galerie 1975-2004* au Musée de Grenoble.

En 2005 une nouvelle collaboration commence, avec la galerie Kamel Mennour de Paris. Djamel Tatah participe aux expositions collectives *SingulierS* au musée d'art du Guangdong à Canton, en Chine, et *My favorite Things* au Musée d'Art Contemporain de Lyon. Pour la première édition de *La Force de l'art* au Grand Palais en 2006, deux tableaux sont présentés dans les « cartes blanches » confiées à des personnalités du monde de l'art. Dans sa proposition éclectique, Éric de Chassey installe la troisième version des *Femmes d'Alger* ; Richard Leydier choisit un diptyque où se décline le mouvement circulaire d'une figure féminine.

En 2006, une série de tableaux aux couleurs lumineuses et franches est exposée chez Kamel Mennour. Djamel Tatah participe à l'exposition *Air de Paris* au Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou. Une collaboration riche en expériences débute avec l'éditeur Michael Woolworth : l'artiste découvre les techniques de la lithographie et de la gravure sur bois.

En 2007, le Centre d'art contemporain Le Parvis à Tarbes consacre une exposition personnelle à Djamel Tatah.

Le Parvis, Tarbes, 2007

Le film documentaire de la réalisatrice Judith Du Pasquier tourné pour l'émission *L'Art et la manière* (Arte) suit la préparation et le montage de l'événement.

Invité en 2008 par Blandine Chavanne au Musée des beaux-arts de Nantes, Éric de Chassey propose une installation de quinze tableaux d'une série de vingt et un, réalisés entre 2003 et 2005. L'historienne de l'art Barbara Stéhlé-Akhtar, ayant visité l'atelier au moment de leur réalisation, avait écrit : « On peut imaginer l'effet produit par ces toiles mises côte à côte et déclinant leurs couleurs et leur mystère autour d'une grande pièce. Il s'agit ici de l'enregistrement d'une présence, d'une image abstraite où l'ombre se développe en un mouvement dansant proche de la cinématographie. » (*Djamel Tatah*, Actes Sud, 2003.)

La galerie Kamel Mennour organise une seconde exposition personnelle tandis que de nouvelles œuvres sur papier sont présentées à la librairie Saint-Hubert à Bruxelles, dans l'exposition *5/5 : Loud and Clear*. Djamel Tatah entre à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris comme chef d'atelier.

Avec le soutien de la commissaire d'exposition Hélène Lafont-Couturier, la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration (CNHI) acquiert quatre tableaux d'une série de figures noires. Ces toiles sont insérées dans l'accrochage pour l'exposition permanente de la CNHI. Le Fonds National d'Art Contemporain acquiert six tableaux de la même série sous l'impulsion d'Olivier Kaeppelin, délégué aux Arts Plastiques au ministère de la Culture. Les toiles sont montrées dans une exposition personnelle à la galerie des Ponchettes au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice. Dans le catalogue de cette exposition, l'artiste livre les nombreux éléments iconographiques des phases préparatoires de ses tableaux. Auteur d'un texte publié à cette occasion, Philippe Dagen parle d'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. […] 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. »

Atelier à Cerisiers, 2012

Yasujirō Ozu, *Gosses de Tokyo*, 1937

Enguerrand Quarton,
Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, vers 1455

Planches iconographiques, catalogue d'exposition,
galerie des Ponchettes, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice, 2009

Djamel Tatah - Valérie Jouve, Centre d'art Sakakini, Ramallah, 2011

Centre d'art contemporain
Le Creux de l'Enfer, Thiers, 2010

I Mutanti, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 2010

Nevermore, Mac/Val, Vitry, 2010

Académie de France à Rome - Villa Médicis

Château de Chambord, 2011

Les années 2010 – 2014

Invité par Éric de Chassey, nouvellement nommé directeur de la Villa Médicis à Rome, Djamel Tatah est l'un des cinq artistes bénéficiant d'une exposition dans le cadre de la série *I Mutanti*, en 2010. Le texte publié dans le catalogue fait ressortir la dimension d'hybridation de sa peinture : « Il y a établissement d'une distance à soi plurielle – de l'artiste à son œuvre, du spectateur à l'œuvre, de soi à soi – qui est aussi une forme de désidentification, sans qu'il faille par ailleurs nier l'existence de processus stratifiés d'identification. À travers cette distance et cette ouverture se construit un discours qui utilise toutes les vertus de l'hybridation et les communique aux spectateurs, dont je suis, avec mes particularités et mon histoire. ».

La même année, l'artiste expose au centre d'art contemporain Le Creux de l'Enfer à Thiers et présente un grand triptyque au Mac/Val pour l'exposition *Nevermore*. Le musée fait entrer le tableau dans ses collections.

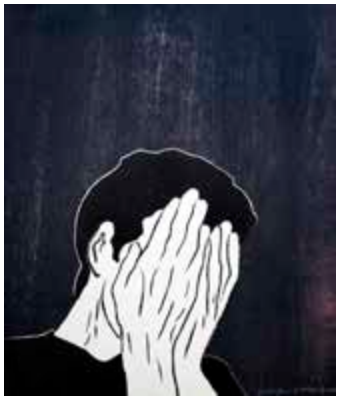
En 2011, Djamel Tatah quitte son atelier parisien pour s'installer dans un petit village de l'Yonne. Une grande exposition lui est consacrée au Château de Chambord. Le texte du catalogue est confié à la critique et historienne de l'art Guitemie Maldonado. Les œuvres de Djamel Tatah sont aussi montrées dans les expositions *J'ai deux amours, Collection d'art contemporain* à la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration et *Collectionneurs en situation* à l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux.

Valérie Jouve, qui mène depuis plusieurs années un travail dans les territoires occupés de Palestine, invite son ami à réaliser une exposition itinérante à la galerie Al Hoash à Jérusalem, au Centre d'art Sakakini à Ramallah, puis à Gaza, Hébron, Naplouse, Dar el Kalima et Bethléem.

En 2012, Juliette Laffon invite Djamel Tatah pour l'exposition collective *Ici, ailleurs* présentée au Panorama de la Friche de la Belle de Mai dans le cadre de « Marseille 2013, Capitale européenne de la culture ». Il y installe, pour la première fois dans sa totalité, les vingt et une figures réalisées entre 2003 et 2005, dans un espace clos et à l'échelle des tableaux.

Ici, ailleurs, La Friche Belle de Mai, Marseille 2013, Capitale européenne de la culture

Sans titre, 2011, bois gravé, lithographie et caséine sur papier velin de Laurier, 180 × 90 cm



Sans titre, 2011, bois gravé, 59 × 50 cm

Djamel Tatah, atelier de l'éditeur Michael Woolworth, Paris, 2008

Planches pour Carnet de notes, éditions Janninck, atelier Cerisiers 2012

Atelier, Cerisiers, 2013

L'éditeur Baudoin Janninck publie *Djamel Tatah, Carnet de notes* dans sa collection « L'art en écrit ». D'autres expositions collectives sollicitent la présence de l'artiste. Pour l'événement parisien *Les nuits blanches*, Djamel Tatah accroche un tableau dans les salons de l'hôtel de ville. Il participe également à *Liebe Tod und Teufel,* à la Kunsthalle de Wuppertal, à l'initiative des collectionneurs Christina et Jean Mairet ainsi qu'à l'exposition *Mirages d'Orient : grenades et figues de barbarie. Chassé-croisé en Méditerranée* à la Collection Lambert en Avignon. Ses dernières œuvres sur papier, réalisées chez Michael Woolworth sont présentées dans l'exposition collective *Révélations : Sept artistes sous pression* dans l'atelier de l'éditeur.

Le projet d'une exposition monographique au Musée d'Art Moderne d'Alger, souhaitée par son directeur Mohammed Djehiche, se confirme en janvier 2012 au cours d'un voyage dans la capitale algérienne avec Éric de Chassey.

Le MAMA et l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC), l'Académie de France à Rome – Villa Médicis sont les partenaires de cet événement d'envergure, tout comme la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence, dont le directeur Olivier Kaeppelin décide d'accueillir l'exposition en décembre 2013. Ashok Adicéam, directeur de l'Institut Magrez à Bordeaux, est invité à écrire dans le catalogue.

Il visite l'atelier de l'artiste et emprunte un tableau pour l'exposition *La belle et la bête* au Château Labottière qui a lieu en novembre 2012. Il choisit également d'accrocher le polyptique *Autoportait à la stèle* au Palais des Arts et du Festival de Dinard pour l'exposition de l'été 2013 *Dinard, L'Amour Atomique*, dont il est le directeur artistique.

Début 2013, Olivier Kaeppelin sollicite le collectionneur Bernard Massini pour présenter une partie de sa collection dans l'exposition *E-Motion* qui comprend trois œuvres de Djamel Tatah. L'artiste travaille alors à la réalisation de tableaux de grand format pour une exposition monographique d'œuvres récentes, prévue au printemps 2014 au Musée d'art moderne de Saint-Étienne.

L'exposition Djamel Tatah à Alger se tient dans le cadre du 50e anniversaire de l'Indépendance de l'Algérie.

Elle est placée sous le haut patronage de Son Excellence Monsieur Abdelaziz Bouteflika,
Président de la République Algérienne Démocratique et Populaire.

Organisée par le Musée Public National d'Art Moderne et Contemporain (MAMA)
et l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC),

en coproduction avec l'Académie de France à Rome – Villa Médicis,
avec le soutien de l'Institut Français d'Alger,
et en partenariat avec la Fondation Marguerite et Aimé Maeght.

L'exposition se tiendra du 21 septembre au 21 novembre 2013 à Alger
et du 14 décembre 2013 au 16 mars 2014 à Saint-Paul de Vence.

COMITÉ D'HONNEUR
M. Abdelmalek Sellal, Premier Ministre
Mme Zohra Drif - Bitat, Moudjahida, membre du Conseil de la Nation
Mme Khalida Toumi, Ministre de la Culture

COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION À ALGER
M. Mohammed Djehiche, Directeur du MAMA
M. Mustapha Orif, Directeur Général de l'AARC

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION À LA FONDATION MAEGHT
M. Olivier Kaeppelin, Directeur de la Fondation Marguerite et Aimé Maeght

COMMISSAIRE SCIENTIFIQUE DE L'EXPOSITION
M. Éric de Chassey, Directeur de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis

MAMA – Musée Public National
D'art Moderne et Contemporain
Mlle Meriem Bouabdellah, Chef de département
de la communication et de l'action culturelle
Me Ghizlane Aklouche, assistante du Directeur
Me Nassima Aziri, attachée de conservation
Me Kahina Boudedja, attachée de conservation
Mlle Fatma Zohar Kasdi, attachée de conservation

AARC – Agence Algérienne
pour le Rayonnement Culturel

Département Arts Visuels et Patrimoine
Mme Amel Boudebbouze, chef de département
Melle Wassila Rekouche, chargée d'étude
M. Yassine Meziane, gestionnaire principal

Département Programmation et Coordination
M. Rachid Briki, chef de département

Département Communication
& Echanges Culturels
M. Smail Mesbah, chef de département
Mme Hanane Chaoui, chargée de communication
Mlle Hanna Benterkia, chargée des échanges culturels
M. Adlène Oulounis, chargé de communication

Département Administration & Moyens
M. Fouad Chikhi, chef de département
Mme Houda Aissaoui, chef de service
M. Sidali Lamani, chargé d'étude

ACADÉMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MÉDICIS
Thierry Tuot, président
du conseil d'administration
Éric de Chassey, directeur
Claudia Ferrazzi, secrétaire générale
Christine Ferry, responsable
de l'organisation des expositions
Cecilia Trombadori, assistante pour l'organisation
des expositions et pour les éditions
Franck Rassu, agent comptable
et responsable des services financiers
Alessandra Montecchi, chargée
de la communication et de l'information

FONDATION MARGUERITE ET AIMÉ MAEGHT
Adrien Maeght, président
Olivier Kaeppelin, directeur
Les membres du Conseil d'Administration
et toute l'équipe de la Fondation Maeght,
en particulier :
Cathy Cordova, assistante de direction
Charlène Sokoloff, chargée de communication
Carole Besnaïnou, évènement
Florence Monnier, documentation
Julien Canovas et Nicolas Guffroy, régie
Florence Feuardent, restauration des œuvres
Frédérique Delcroix et Marie-Louise Bichon,
Agence Bonne Idée, Paris

EXPOSITION À ALGER
Scénographie :
Omar Meziani
Réalisation du film
documentaire *Djamel Tatah* :
Judith Du Pasquier
Transport des œuvres :
André Chenue (Paris)
Assurance des œuvres :
AXA Art France
Transport :
Adel Hassan KABARY

CATALOGUE
Direction de l'ouvrage :
Éric de Chassey
Traduction du français vers l'arabe :
Institut Supérieur Arabe de Traduction
Traduction du français vers l'anglais :
Elites traductions,
Saint-Jean-Bonnefonds
Conception graphique :
Thierry Crombet/relativdesign
Impression :
ColorSet

www.aarcalgerie.org

Académie de France à Rome
Villa Medici

fondation marguerite et aimé maeght
06570 Saint-Paul, France
reconnue d'utilité publique

INSTITUT FRANÇAIS
ALGER

REMERCIEMENTS

Les commissaires de l'exposition souhaitent avant tout remercier l'artiste, Djamel Tatah,
dont la vision et l'engagement constant ont nourri cette exposition.

Leur gratitude s'adresse tout particulièrement aux préteurs
qui ont accepté de se séparer de leurs œuvres le temps de cette exposition :

les Abattoirs (Olivier Michelon, directeur, et Judith Léthier, régie des œuvres),
le Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris (Anne Sudre, responsable, et Sébastien Gonnet, chargé des prêts),
le Centre national des arts plastiques, institution en charge de la collection de l'État (Fonds national d'art contemporain)
(Richard Lagrange, directeur du Centre national des arts plastiques, Françoise Cohen, chef du département des collections,
Sébastien Faucon, responsable des collections arts plastiques).
le FRAC Franche-Comté (Sylvie Zavatta, directrice),
le FRAC Île-de-France / Le Plateau (Xavier Franceschi, directeur, et Veerle Dobbeleir, responsable de la collection),
le Musée des Beaux-Arts de Nancy (Charles Villeneuve de Janti, directeur),
les Musées de Montbéliard (Aurélie Voltz, directrice, et Bernard Goetz, conservateur du patrimoine),
Liliane et Michel Durand-Dessert, Bernard Massini, Jean et Christina Mairet, Frédéric Morel, Didier Semin,
SARL ARSFUTURA, SARL RED ART, ainsi que tous les collectionneurs qui ont souhaité rester anonymes.

L'artiste, les commissaires et les institutions organisatrices de l'exposition tiennent à remercier
tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont rendu possible ce projet exceptionnel :

Madame Zehira Vahi, chef de cabinet du Ministère algérien de la Culture,
Monsieur le Secrétaire Générale du ministère algérien du Transport,
Monsieur le Directeur Général de la Sûreté Nationale (Algérie) et ses collaborateurs,
Monsieur le Directeur Général des Douanes algériennes et ses collaborateurs,
l'Ambassade de France en Algérie (Thierry Perret, attaché culturel),

Caroline Archat, Laurent Bergoin, Julien Berthezène, Patrick Bongers, Francis Briest, Soraya Chaar, Claire de Chassey,
Jérôme Clément, Laurence et Cyrille Cohen, Anne Consigny, Philippe Cyroulnik, Anne Dary, Henry Delmar, Judith Du Pasquier,
Daniel Dublet, Catherine Eskenazi, Christine Ferry, Christophe Girard, Maurice Gozlan, Laurie Hurwitz, Serge Le Borgne,
Catherine Lost de la Galerie Louis Carré Cie, Émilie Philippot, Abdelhalim Seray, Urbain Souriau, Nadir Tazdaït,
Martine et Jean-François Torres, Michael Woolworth.

© pour le catalogue : MAMA, Alger 2013 / AARC, Alger / Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2013 / Fondation Marguerite et Aimé Maeght, 2013
© pour les textes : Ashok Adicéam / Caroline Archat / Éric de Chassey / Mohammed Djehiche / Olivier Kaeppelin / Mustapha Orif
© pour les images : copyright Djamel Tatah © Adagp, Paris

Crédits photographiques :
Blaise Adilon, Thierry Crombet, Jean De Calan, Carol Faure, Bertrand Huet, Valérie Jouve, Richard Leydier,
Jean-Louis Losi, Karin Maucotel / paris-musées, Adam Rzepka.
Droits réservés.

Reproduction des œuvres interdites

ISBN : 978-9931-361-13-8 Dépôt légal : 4240-2013