

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



L'atelier de **Cézanne**
Forum sur la **couleur**
La **Galerie** des **glaces**
Circuler parmi les **antiques**
Peinture aborigène
Hervé **Télémaque**
Sarkis
Gérard **Traquandi**
Valérie **Jouve**
Adonis

M 06192 - 5 - F: 10,00 € - RD



juin 2003 • numéro **5**

10 €

Note d'atelier

Hervé Télémaque, le dessin retrouvé

Entretien avec Anne Dagbert

Le peintre Hervé Télémaque s'exprime à propos de ses dessins, pratique qui l'a toujours fasciné mais qu'il a rarement mise en avant : pour (art absolument), il a voulu en dire davantage sur les enjeux de cet "exercice intime".

Anne Dagbert : Vous avez souhaité vous exprimer sur "l'interdit" qui a pesé sur votre œuvre dans les années soixante et pendant la période du Pop Art, quand vous vous interdisiez le dessin, et sur "le retour au plaisir" qui a accompagné ensuite votre pratique du dessin.

Ciel de lit
1963
Mine de plomb
Collection
particulière



Hervé Télémaque : C'est une réflexion qui m'est venue évidemment après coup. Il faut replacer ce problème du dessin dans une histoire qui est celle de ma génération et de moi-même "entrant en peinture", celle d'un jeune artiste qui fait ses études à New York en 1957-1961 et qui se trouve confronté à la domination de l'abstraction, l'expressionnisme abstrait aux États-Unis, l'abstraction lyrique en France. On se dégage des entraves de la figure et de la représentation pour avoir une liberté totale avec la couleur et il n'apparaissait pas nécessaire de passer par le biais transitoire du dessin. Ça s'inscrivait aussi dans des tentatives de découverte de l'inconscient ; on avait cette ambition incroyable de croire, parce qu'on avait en main un pinceau et de la couleur, qu'on allait se découvrir d'emblée... Cette théorie repose sur un a priori quasiment mystique ! J'admirais beaucoup Kandinsky à l'époque et mes premiers tableaux reflètent cet intérêt. Je dessinais à l'Art Student's League, à New York, de manière académique mais quand je rentrais dans mon atelier je peignais très librement sans esquisses. C'était une approche naïve des choses. Ce n'était pas à proprement parler un interdit, car l'idée ne me traversait même pas. Pendant la période pop, à Paris (Hervé Télémaque quitte New York en 1961 pour s'installer en France), la même problématique se poursuit pour des raisons stratégiques différentes,

mais aboutissant au même effet. Chez la plupart de mes confrères, comme Monory ou Rancillac, il n'y a quasiment pas de dessinateurs; Rosenquist, qui aurait pu dessiner somptueusement, ne le fait pas. Si l'abandon de l'expressionnisme abstrait se pose pour des raisons variées et que s'installe pour moi-même et ma génération une certaine stratégie pop, il en découle une technique où le dessin n'a pas sa place. L'artiste pop abandonne la peinture à l'huile et adopte la lanterne magique qu'est l'épiscope. J'ai adopté cet instrument à l'imitation de Fahlström ou de Lichtenstein parce qu'il permettait de projeter une image provenant de la photographie, des médias, de la publicité ou de la bande dessinée, de lui donner une importance choisie, comme peut le faire un cinéaste. On ne mentionne pas assez combien tout le Pop Art est dans une relation de fascination avec le cinéma, celui de Godard et d'autres; nous employions les mêmes techniques de coupure, cadrage, que l'on balançait avec une grande liberté non réaliste... On peut considérer tout le Pop Art comme du montage, en opposition au mysticisme de l'abstraction. Et tout ça rendait dérisoire les petits plaisirs du dessin, du crayon, de la mine de plomb, etc.

Anne Dagbert : Il me semble que vous avez toujours eu un rapport très fort avec le cinéma, vu le nombre de titres de vos œuvres qui font référence à des films précis.

Hervé Télémaque : Oui, en permanence. Quand j'étais étudiant à New York, si j'avais



Projet de porte
1970
Mine de plomb
34 x 27cm
Coll. H. T

été plus audacieux et moins limité financièrement, j'aurais peut-être fait une école de cinéma au lieu d'une école de peinture.

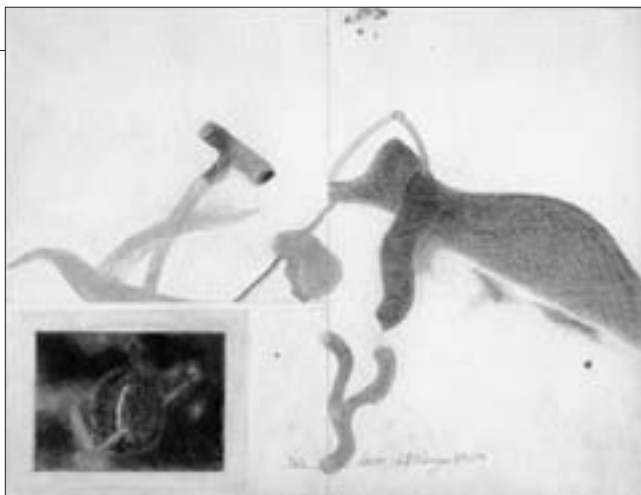
Anne Dagbert : Donc, à l'époque du Pop Art, le fait de ne pas dessiner ne se posait pas en termes d'interdit ou de censure ?

Hervé Télémaque : Non, ceci est une affaire personnelle, intérieure. Pour moi, c'était une espèce de purgatoire volontaire, de "couvent", pour reprendre un mot que j'ai souvent employé. Ça ressemblerait quelque part à un acte d'amour sans les plaisirs des préliminaires... On se prive des premiers petits sketches, là où viennent les premières sensations, de composition, de densité, de force, etc.

Anne Dagbert : Il y a eu quand même quelques exceptions, notamment autour de la série des *Vénus hottentote*. Si le dessin *Ciel de lit*, de 1963, fait partie de l'imagerie pop, représentant une sorte de gaine et de soutien-gorge, formellement il est proche du dessin *Vénus hottentote* de 1962, figure qui manifestement a tenu une place importante dans votre imaginaire.

Hervé Télémaque : J'ai découvert un moulage de la *Vénus hottentote*

Étude de gousse
1973
Techniques mixtes
56 x 76cm
Coll. H. T



par hasard, dans ce vieux musée de l'Homme qu'on veut nous enlever, et elle m'a évoqué certaines de mes premières émotions enfantines. Dans la maison de mon grand-père (à Port-au-Prince), il y avait une sorte de bonne – c'est un joli mot tropical le mot "bonne" – une mamma, vraie maîtresse de maison qui supervisait tout, et qui, comme certaines femmes noires, avait des fesses énormes. Elle s'appelait Christiane, elle était une sorte d'archange, très généreuse... C'est mon premier modèle au fond... C'est sans doute naturel qu'elle ait inspiré avec insistance plusieurs versions de cette *Vénus hottentote*, et d'autres dessins encore. Mais *Ciel de lit* fut aussi influencé par la grande revue des années soixante, *Elle*, où j'ai trouvé mon inspiration pop pour tous les modèles féminins. Une présence corporelle féminine traverse ces périodes, à laquelle ma peinture n'échappe pas.

Anne Dagbert : Il me semble que toute votre peinture parle de sensualité ou de sexualité.

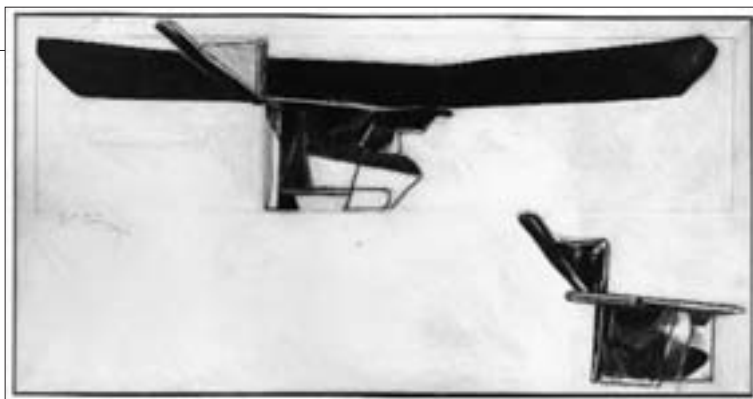
Hervé Télémaque : Je n'ai jamais su faire la différence entre les deux. Même dans mes périodes les plus politiques, la métaphore sexuelle est présente. Elle va de pair avec la métaphore politique, parce que c'est un combat historique, une vieille guerre qui se poursuit éternellement. Le corps féminin demeure la cible de la peinture depuis l'art des grottes.

Anne Dagbert : En 1970, vous faites un projet de porte, dont il reste un dessin, pour l'exposition "Surrealism", au Moderna Museet de Stockholm, dont le directeur était alors Pontus Hulten.



Renée
1993
160 x 122 cm
Collection
L. Carré et Cie

Hervé Télémaque : Pontus Hulten avait acheté une de mes œuvres auparavant pour son musée, et le commissaire de l'exposition était Ragnard van Holten. J'étais responsable d'un espace dont je devais créer la porte d'entrée. Dans le dessin, la forme en triangle est un énorme clou, soutenant une sorte de voile de bateau, dans laquelle est découpée une tête humaine. C'était un projet à caractère un peu initiatique, obligeant le visiteur à passer avec difficulté dans cette ouverture, et il a été évidemment refusé. Ce dessin correspond à des problèmes que j'avais avec la peinture à ce moment-là – à quoi servait la peinture dans la société? – et je l'avais abandonnée en 1968-1969 pour faire des objets. Je pense que l'emploi de l'objet va de pair avec le dessin, parce qu'on abandonne alors un des pouvoirs forts de la peinture, la couleur, et il faut donc gagner de la force autrement, du côté de la forme. Comment? Par la puissance du dessin. C'est pourquoi le plaisir du dessin revient fortement.



Bois-fouillé
1992
Fusain
122 x 232 cm
Coll. particulière

Étude de gousse inaugure une période où je me remets à dessiner, à la faveur d'un petit séjour à Haïti. La gousse antillaise, une aberration du flamboyant, de même que le fruit en forme de fronde, sur le petit dessin collé à gauche, rejoint la banalité des objets que j'aime utiliser. Comment animer, donner une âme à une chose apparemment sans intérêt, ce qui a été le souci de mon travail, avec les cannes ou les sifflets ? À Haïti, j'ai commencé à concevoir des dessins sur calque pour la deuxième série de collages de 1973-1974. Nous sommes, là, dans la stratégie du plaisir du calque qui va transformer le dessin en volume coloré, pour parler comme Picasso. La censure acceptée de la période new-yorkaise et de la période pop se termine de manière radicale, grâce au calque qui autorise une grande liberté. Il m'a été suggéré par ma femme Maël qui utilisait des patrons dans sa pratique de couturière. On peut dire à ce moment qu'il y a abandon d'une référence objective à la photographie, à la bande dessinée et autres, pour une reprise en main, si je puis dire, des instruments véritables de l'artiste : sa main et son imagination. Je ne dessine pas devant un véritable modèle (comme le souhaiterait Jean Clair ; ce n'est pas parce que Matisse ou Picasso pratiquait le modèle que c'est la seule issue de secours de l'art moderne !), je peux encore me servir de références photographiques, mais ça passe par les instruments subjectifs que sont la main, l'œil et la mémoire, par un regard qui n'est plus soumis à une pseudo-objectivité.

Anne Dagbert : Puis, dans les années quatre-vingt, vous réalisez des études pour des peintures et des dessins autonomes.

Hervé Télémaque : Oui, je retrouve l'ambition de mes débuts, de découvrir des mécanismes de l'inconscient, non plus avec la lourdeur de la peinture à l'huile, mais avec les moyens simples du crayon et de la feuille de papier, où l'on jette ses premières idées sans complexes. Plaisir traditionnel du peintre qui peut ajuster ensuite ses idées sur la toile avec plus de légèreté. Cela va m'amener plus tard à un plaisir encore plus pur, avec l'aide du fusain et du meilleur papier comme le vélin d'Arche. Le dessin devient d'une autonomie totale dans les grands fusains des années quatre-vingt-dix, comme ceux qui ont été réalisés sur la jambe coupée de ma mère. Voilà !

Quand un dessin est capable d'exprimer une globalité, il se suffit à lui-même, et la couleur paraît presque un élément dérisoire. Il y a un plaisir total du noir et blanc qui permet d'ajuster une forme progressivement. Pour



Sur l'herbe tendre.
Étude pour
«The Love Song
of J. A. Profrock»
1994
Mine de plomb,
fusain
91 x 87 cm
Coll. H. T

moi, dans un jeu dialectique, le vrai dessin, c'est le plaisir de la différence et de la ressemblance, c'est une stratégie lente de séduction par rapport au réel et par rapport à la sensation, à ce que l'on veut dire, par le moyen le plus simple de la ligne ; c'est une opération sensuelle d'ajustement progressif et de séduction mutuelle. À la fin, on n'a peut-être pas gagné la partie, mais on a touché au jeu des apparences et des différences, une vraie jouissance se répand et un magnifique jeu de miroir s'installe entre le réel et le "regardeur-peintre". Avec la couleur, on →



Margot (d'après
Éric Rohmer)
1997
Fusain
et pigment sur
papier
104 x 74 cm
Collection
L. Carré et Cie



Jeu de l'ombre
1997
Fusain sur carton
234 x 120 cm
Coll. H. T

est dans un certain flou de la sensation, car il est difficile de régler les sensations colorées ; on est dans l'arbitraire, tout peintre le sait. Alors qu'avec le dessin, on est plutôt nu. Le subjectif est lié à un projet d'expression ressenti comme le point de vérité de la chose.

Anne Dagbert : *Bois-fouillé* me paraît un bon exemple de cette dialectique de la différence et de la ressemblance.

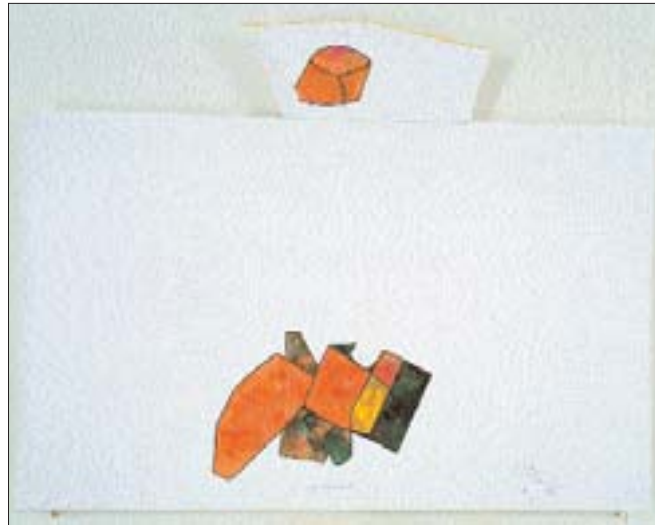
Hervé Télémaque : Le bois-fouillé est un arbre creusé qui sert de bateau aux pêcheurs. J'en ai vu un de trente mètres de long au musée des Colonies à Bruxelles, et à Haïti puisqu'il est d'origine amérindienne. Dans mon esprit, il est un peu phallique, il est posé sur les genoux d'une dame, Christiane éventuellement...

Anne Dagbert : La série des fusains, exposée en 1994 à la galerie Louis Carré, est accompagnée d'une série de tableaux-reliefs, où du marc de café colore des objets et des structures en bois. L'ensemble est intitulé : "Fusain et marc de café – Deuil : le dessin, l'objet". N'y a-t-il pas dualité entre les deux ?

Hervé Télémaque : C'est-à-dire que je reconnais le dessin dans son autonomie totale, en noir et blanc et très peu de couleur, mais en même temps j'ai un besoin dialectique de lui opposer la forme d'un objet. L'activité propre de dessiner va de pair avec une activité, non pas de sculpteur, mais de peintre-sculpteur. Je fais une différence entre la sculpture de peintre et la sculpture de sculpteur. J'admire par exemple les objets surréalistes des années trente de Giacometti ou les bois découpés de Arp, mais non leurs sculptures ultérieures. Dans ces séries, il y a l'objet fabriqué par moi-même et l'objet-sujet qui est le corps. Il y a un fond presque puritain dans ma peinture, à savoir l'interdit du plaisir du dessin, et le motif du féminin qui la traverse est malgré tout refoulé quelque part. Le corps est tronqué, il n'y a pas de vrai portrait, seulement des bouts de visages, de bras, de genoux. Un psychanalyste dirait qu'il y a une difficulté à représenter la totalité du corps. Mais dans les dessins réalisés autour de la maladie de ma mère, le corps a pris une importance considérable. À plus de quarante ans, elle a souffert d'un mélanome à la plante des pieds, une maladie de Noir, qui a

entraîné des métastases généralisées et il a fallu lui couper la jambe avant le genou. Quand je suis allé la voir à Port-au-Prince en 1991 – alors qu’Haïti était libérée avec le Père Aristide – moi qui ne prends jamais de photographies, j’ai fait des photos de sa jambe, dont je me suis servi dans ces grands fusains. En fait, réalisés avant et après ce voyage, ce sont des dessins d’accompagnement de la mort, mais sans dramatisation. *Renée*, qui la représente avec une seule jambe, est presque une figure christique. Avec cette série, on entre dans le cœur du sujet du dessin, un sujet qui a le courage de se nommer, avec l’œil de la mémoire. *Margot (d’après Éric Rohmer)* évoque la jupe de Margot dans *Le Genou de Claire* (ce film a inspiré plusieurs dessins en 1992-1993), au moment dramatique où cette jeune fille fait la leçon au garçon sur la plage, en posant son pied sur un crayon. La description reste voilée, car je pense que la peinture est forte quand elle prend une distance et qu’elle se situe dans l’allusion, comme dans la haute poésie. Chez moi, le dessin est à sa noblesse maximale quand il aboutit à une “ombre chinoise”, une sorte de mise en abyme.

Il condense toute l’influence de Jules Laforgue sur la poésie anglo-américaine. C’est un long poème d’une vingtaine de pages que je connais bien, d’une grande platitude descriptive mais où chaque mot est tellement juste... C’est une rêverie sur la vie d’un monsieur amoureux qui tourne autour du pot. J’ai bricolé un collage avec



Le Nombriil
1991
Encre, crayon
50 x 65 cm
Collection H. T

Anne Dagbert : Mais *Jeu de l’ombre*, qui me fait penser à *L’Origine du monde* de Courbet, est pourtant un dessin assez réaliste.

Hervé Télémaque : C’est un souvenir de la vie ordinaire, presque un autoportrait avec un habit d’enfant, une saynète mémorisée, une leçon de choses. La perspective frontale bascule vers l’œil du spectateur, ce qui est la grande leçon cubiste.

Anne Dagbert : *Sur l’herbe tendre. Étude pour “The Love Song of J. A. Prufrock”* relève d’une autre veine, celle du sentiment amoureux.

Hervé Télémaque : *The Love song of J. A. Prufrock* est le titre du premier grand poème de T. S. Eliot, grand poète anglais d’origine américaine.

une petite photo de journal, ému par ces jambes et ces genoux, en correspondance avec mon sujet du genou, et par l’extraordinaire simplicité de la saynète. J’y ai vu ce que Lacan appelle le déjà là, le signifié est déjà là, comme l’indique Anne Tronche dans le livre qu’elle me consacre. J’y ai vu des rapports entre la description relativement inspirée et plate de T. S. Eliot – la pluie qui tombe, le thé chez tel ou tel ami, la mélancolie du personnage, son regard intelligent sur toute chose – et ma recherche : comment des genoux peuvent-ils devenir des choses parlantes? Je les ai associés à une forme de bateau, une sorte de bois-fouillé dans un soleil, une pagaie, l’évocation d’un sommeil. J’en ai fait ensuite un relief, *The Love Song of J. A. Prufrock (T. S. Eliot-1911)* comportant des couleurs phosphorescentes qui s’allument la nuit... ■

Hervé Télémaque en quelques dates

- Né en 1937 à Port-au-Prince, Haïti. Vit et travaille à Paris.
- 1964 Paris, galerie Mathias Fels.
- 1976 Genève, galerie D. Blanco. • Paris, ARC 2, musée d’Art moderne de la ville de Paris (rétrospective).
- 1979 Paris ; Zurich, galerie Aimé Maeght, *Selles*.
- 1981 Saint-Domingue, galerie de Arte Moderna.
- 1991 Paris, galerie Jacqueline Moussion.
- 1994 Paris, galerie Louis Carré & Cie. *Fusain et marc de café*.
- 1999 Tanlay, centre d’art, *Télémaque Hervé : modes & travaux, 1959-1999* (rétrospective).
- 2001 Paris, galerie Louis Carré & Cie, *Trottoirs d’Afrique à l’acrylique* (peintures).
- 2002 IUFM de Lyon.