

« Une histoire un peu haïtienne, un peu américaine, un peu française... »

De la déconstruction de l'altérité à la représentation de l'antillanité dans le Pop art d'Hervé Télémaque (1963-1971)

Marine Schütz

Les années 1960 apparaissent comme une articulation temporelle critique au regard des processus de reconstruction des modernités locales en Amérique du Sud ou en Afrique nées des décolonisations. Ces dernières s'ajustent sur un travail de déconstruction des discours artistiques européens et nord-américains, à commencer par l'esprit classificatoire que trahit en histoire de l'art un découpage des pratiques sous la forme de catégories historiques. Dans le contexte de l'avènement d'œuvres et de discours que les peuples adaptent à leur liberté retrouvée, l'idée d'un fonctionnement par école nationale se voit contesté. Comme d'autres catégories, celle du Pop art se constitue pour les artistes à travers le monde en un enjeu de visibilité qui permet d'éviter l'écueil, au regard des normes modernistes, de l'incompréhension. Son adoption par Hervé Télémaque démontre l'intérêt de l'artiste, qui naît en Haïti en 1937, pour cette forme compatible avec des processus transnationaux, qui lui permettent de renouveler en permanence les manières de penser l'identité¹.

Après une formation à New York et des expérimentations expressionnistes, sa carrière *pop* s'ouvre sur la série *Banania*, en 1963, par laquelle il cherche à donner « une meilleure idée des Noirs² ». La conception de l'identité mise en jeu tout au long des années 1960 s'oppose pourtant à une compréhension essentialisée qui serait restrictive par rapport à la complexité d'une œuvre que Télémaque conçoit comme le fruit d'une « une histoire hybride, comme [lui], un peu haïtienne, un peu américaine, un peu française, un peu surréaliste, un peu Mythologies quotidiennes³. » Prenant appui sur des œuvres réalisées entre

1 Pour une approche contenant des éléments d'analyse de type biographique, voir Anne Tronche, *Hervé Télémaque*, Paris, 2003.

2 Entretien téléphonique entre Hervé Télémaque et l'auteure, 1^{er} juin 2018.

3 *Hervé Télémaque. Œuvres d'après nature*, Philippe Curval (ed.), cat. exp., Paris, Espace Électra, Fondation Électricité de France, Paris, 1995, p. 7.

1963 et 1971⁴, cet article cherche à explorer la déconstruction de l'altérité et la mise en place d'une représentation de l'antillanité comme deux modalités produites par la confrontation de la culture de masse et des politiques de l'identité. À partir d'un cadre renouvelé pour l'appréhension de la Figuration narrative, comprise par les approches critiques que livrent les peintres au regard des représentations dominantes – y compris de l'altérité –, il s'agira de s'intéresser au rôle des références visuelles aux anciennes colonies, à l'histoire haïtienne et à la révélation des relations de pouvoir dans la France postcoloniale. Le développement d'un langage *pop* radical, conçu non plus comme une représentation naturaliste mais comme une opération mentale indexée sur le modèle des formes de la société de consommation intervient pour l'artiste comme la possibilité de défaire les représentations caricaturales quant à la position que lui assigne une partie de la critique, du côté du primitivisme. Enfin, la production de la fin des années 1960 permet d'apprécier le passage de la déconstruction de l'altérité à une réflexion sur l'histoire antillaise, qui donne lieu à une formalisation d'icônes *pop* et créoles.

Banania : resignifier le stéréotype

En juillet 1964, Hervé Télémaque co-organise l'exposition *Mythologies quotidiennes* au Musée d'art Moderne de la ville de Paris avec Géraud Gassiot-Talabot, la conservatrice Marie-Claude Dane et les peintres Bernard Rancillac et Peter Foldès. Elle rassemble trente-quatre artistes qui cherchent à développer un type d'art engagé politiquement qui utilise des images du quotidien – sa sacralisation –, pour Gassiot-Talabot⁵. Télémaque y est présent avec quatre toiles : *Éclaireur*, *Escale*, *La Carte du Tendre* et *Banania numéro 2* qui appartient à un cycle de trois toiles débuté un an plus tôt. Dans cet ensemble de variations sur larges formats, basées sur la publicité pour la marque de chocolat qui se concentre sur le visage souriant d'un tirailleur, Télémaque utilise une publicité pour Banania qui avait été révisée quatre auparavant (fig. 1). Créée durant la Première Guerre mondiale, qui avait vu la contribution des tirailleurs sénégalais comme membres de l'Empire colonial français, la publicité reproduite par Télémaque se caractérise par la suppression totale de ce contexte militaire, comme le souligne

4 L'artiste propose une périodisation plus étroite de son moment *pop*, entre 1963 et 1967. Ce sont des « raisons techniques », qui y mettent un terme, alors qu'il commence à ressentir l'épuisement d'une logique prévisible basée sur quelques éléments stylistiques récurrents. Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018. L'essai de Pierre Wat dans le catalogue de la rétrospective de l'artiste s'intéresse à la production qui prend le relais des années *pop*. Voir Pierre Wat, « Objets d'incertitude » in *Hervé Télémaque*, Christian Briand (ed.), cat. exp. Paris, Centre Pompidou/ Marseille, Musée Cantini, Paris, 2015, pp.56-69.

5 *Mythologies quotidiennes*, Géraud Gassiot-Talabot (ed.), cat.exp., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1964, n.p.



1 Hervé Télémaque, *Banania n° 3*, 1964, huile sur toile, 195 × 130 cm, collection Jean Coulon, Paris

l'environnement matériel, fait d'objets anodins, qui jouxte le personnage africain. La façon dont Télémaque expose le lien chromatique, à l'identique de la publicité entre les lèvres et le képi, peints dans le même ton vif de rouge⁶, souligne le trope de la réification qui va de pair avec le désir de domestiquer métaphoriquement une figure de violence fantasmée, incarnant le changement de contexte auquel le tirailleur avait été soumis : de la guerre vers la maison.

6 Pour une analyse des publicités coloniales, voir Wulf D. Hund, *Colonial Advertising and Commodity Racism*, Münster, 2013, p. 15.

L'idée de recontextualiser le stéréotype – que Stuart Hall définit comme la représentation de l'altérité dans la culture populaire⁷, plutôt que de le supprimer dans le geste iconoclaste de déchirure du sourire *Banania*⁸ comme Léopold Sédar Senghor l'aurait voulu, interroge quant au positionnement de Télémaque vis-à-vis de ses sources et la manière dont le choix de telles images constitue un discours sur l'image de l'*autre*. Par ce terme, qu'il emploie au sujet des modalités qu'engagent les toiles de Peter Blake, qui réalise *Bo Diddley*, et d'Andy Warhol, auteur de la série des *Races riots* (1964), Kobena Mercer met au jour les limites politiques de telles productions qui cantonnaient « les représentations de la *blackness* à une recherche oppositionnelle⁹ » localisée dans l'expression de leur « propre antipathie aux normes bourgeoises¹⁰ ». Pire, selon Martin Berger, en « ignorant des images publiées qui parlaient sans équivoque aux Blancs de l'*agency* noire, Warhol sélectionna des photographies qui articulaient de façon succincte un récit sûr et paisible de Noirs victimisés¹¹ ». Si elle partage avec ces deux artistes un fonds *pop* commun, la représentation selon Télémaque contourne de tels écueils par la mise en place de deux stratégies : l'articulation entre réification et logique associative d'une part, et l'approche intersectionnelle, entre race et classe, de l'*autre*.

La contestation du sens charrié par le stéréotype – soit une hiérarchisation raciale – passe dans *Banania* par le nouvel environnement sémiotique au sein duquel Télémaque agence ses images, là où dans d'autres toiles, telle *Olympia* (1964), il repose sur l'agrandissement et le rétrécissement des corps d'athlètes noirs, comme pour se réapproprier le rire sur le corps. Comme l'explique Gérard Gassiot-Talabot en 1967, chaque image d'objet joue le rôle de « jalon dialectique¹² » au sein du « parcours de la toile¹³ ». Par exemple, quand sont associés des signes comme la *pin-up* reproduite depuis le magazine *ELLE* à la publicité pour *Banania*, le caractère oppressif du stéréotype voit son sens initial évoluer, mettant en jeu, dès lors, une forme de « trans-codage¹⁴ ». Cette dialectique que

7 Stuart Hall, « The Spectacle of the "other" », in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, 1997, p. 225.

8 Voir le soldat venu de l'Afrique sub-saharienne pour combattre et mourir pour la France réduit à un sourire enfantin ne pouvait qu'inspirer à Senghor un sentiment de colère. En 1948, il écrit : « Mais je déchirerai les rires *Banania* sur tous les murs de France ». Léopold Sédar Senghor, *Hosties noires, Poèmes liminaires*, Paris, p. 55.

9 Une approche postcoloniale pionnière, qui prend en charge les questions d'identité et les rapports de force culturels appliquée à l'étude du Pop art peut être identifiée dans l'étude suivante Kobena Mercer, *Pop art and Vernacular Cultures*, Cambridge MA/Londres, 2007, p. 19. Dans son étude récente, Jonathan Flatley aborde la question de la couleur dans oeuvre d'Andy Warhol en lien aux questions raciales, dans le corpus que forment les séries *Race Riots* et *Ladies and Gentlemen*. Voir Jonathan Flatley, *Like Andy Warhol*, Chicago, 2017.

10 Ibid.

11 Martin Berger cité in Flatley, 2017, p. 190.

12 Ibid.

13 Gérard Gassiot-Talabot, « Télémaque : la réalité imaginaire », dans *Galerie des arts*, n° 41, février 1967, p. 34.

14 Hall, 1997, p. 225.

procure l'association des images vient précisément réintroduire une mobilité qui met en cause l'aspect monolithique du discours colonial que Frantz Fanon percevait comme un dispositif de réification dans le chapitre « L'Expérience vécue du Noir » de *Peau Noire, masques blancs* (1952). Dans son analyse en profondeur de l'expérience de l'aliénation à laquelle il fut lui-même soumis, Frantz Fanon évalua comment la publicité pour *Banania* devenait l'expression paradigmatique de l'effondrement du corps sous le développement d'un « schéma racial épidermique¹⁵ ».

Solidarité de race et solidarité de classe

Au moment où le processus de décolonisation de l'Empire colonial français est largement entamé, *Banania* opère comme un rappel des usages historiques des signes dont le projet colonial français usa en Afrique. Elle démontre aussi que le démantèlement de l'Empire comme entité politique n'était pas nécessairement synchrone de la fin de la colonialité. Le fait que Télémaque reproduise les stéréotypes ne signifie pas qu'il les accepte. L'une des spécificités de la série repose en effet sur l'emploi des stratégies formelles pour aborder le système de relations à l'*autre*. Son œuvre vise à produire des modalités critiques pour saisir les discours sur la race comme un système fabriquant de la différence en proposant des formes artistiques qui décentrent les schémas de hiérarchisation. Les récits de la différence sont mis en tension par des images et des pratiques qui engagent le registre du *même*. Si la projection d'images constitue le vecteur de cette identité, Télémaque fait intervenir un autre critère la définissant, celui de la classe, qu'il manie dans des modalités qui mettent en cause la différenciation en résonnant avec les utopies politiques de son temps qui cherchent à abolir la structure de classe.

L'idée selon laquelle les œuvres *pop* de Télémaque se situent à l'intersection de deux préoccupations majeures, la race comme discours et la classe, s'appuie en premier lieu sur la reconnaissance que les ressources visuelles par lesquelles est traité l'espace médiatique saturé par les mythes impériaux provient de la publicité. Celle-ci recèle des sources largement lisibles de tous et qui, une fois transposées à la création, induisent un rapport renouvelé entre public et œuvre d'art, dessaisi du critère de l'unicité. La question de la circulation est en effet capitale pour Télémaque, qui définit son projet comme étant en partie fondé sur une logique d'accessibilité : « Mon problème en tant que peintre c'est comment passer de ce vécu à des images qui puissent circuler, et avec mes seuls moyens : le plan, les couleurs, les titres¹⁶ ». Cette logique d'accessibilité s'appuie sur ce

15 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, 1952, p. 108-110.

16 *Télémaque*, Emmanuel Guigon (ed.), cat.exp., Valence, IVAM, Center Julio González, Valence, 1998, p. 157.

que Télémaque a appelé la « morale » du *pop*, fondée à la fois sur des paramètres plastiques et sociaux, dans la mesure, où il évoque « des surfaces claires, planes, parfaites, que chacun pourrait peindre¹⁷ ».

Pourrions-nous avoir des représentations qui réécriraient à la fois le rapport à la classe et à l'image des Noirs? Télémaque répond à cette question par la forme, ses références textuelles, l'usage du projecteur, qu'il est le premier peintre français à employer, et par la clarté des signes. Tous ces outils présentent des qualités qui permettent de diminuer les frontières entre les espaces des médias et de l'art. Au-delà de la nécessité d'ouvrir l'art au quotidien et à la participation, Télémaque rejoint de ce point de vue les peintres maoïstes de la Figuration narrative. Le refus d'Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud et Antonio Recalcati¹⁸ de distinguer les ordres sociopolitiques et esthétiques correspondait à la négation de la définition autoritaire qui constitue la valeur esthétique, et ainsi à l'idée de créer sous de nouvelles conditions grâce auxquelles l'art ne serait plus le produit de la classe dirigeante¹⁹. S'il recoupe certaines des positions basées sur le déplacement de la notion de classe dans son lien au savoir esthétique, Télémaque engage plus spécifiquement une conception du marxisme qui aspire à l'alliance des luttes pour l'émancipation des anciens peuples colonisés et des ouvriers, celle de Frantz Fanon.

Le philosophe martiniquais pensait que la signification du marxisme reposait désormais dans l'alliance perçue entre les anciens peuples décolonisés et les ouvriers, dans un alignement des identités et des désirs d'émancipation – formant « une race universelle de personnes opprimées²⁰ ». Les propos de Télémaque semblent de nature à confirmer un tel enchevêtrement des questions de classe et de race. Au sujet de la série *Banania*, il affirme en effet que « les quelques travailleurs *Banania* cachés dans [s]es images étaient bien sûr des petits signes de [s]a négritude²¹ ». La croyance en ce que la « solidarité raciale pouvait être vue comme une solidarité de classe²² » constitue ainsi une spécificité dans la façon dont Télémaque aborde la question de la classe au sein de la Figuration narrative.

La manière dont Télémaque en vient à la culture de masse, de même que celle dont il envisage la fonction critique de ses œuvres, se comprend au regard d'une politique de l'identité fluide, évocatrice en cela de Fanon, vouée à ré-imaginer sans cesse la position que lui-même occupe en termes de géographie, de classe

17 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler Villejuif, 29 mai 2018.

18 Voir Liam Considine, « Screen Politics: Pop art and the Atelier Populaire », *Tate Papers*, n° 24, Automne 2015.

19 Pour une analyse des idées de Louis Althusser sur la peinture réaliste voir Sarah Wilson, « From Sartre to Althusser: Lapoujade, Cremonini and the turn to antihumanism », in Sarah Wilson, *The Visual World of French Theory, Figurations*, New Haven/Londres, 2010, pp.40-63.

20 Mathieu Renault, *Frantz Fanon : de l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*, Paris, 2011, p. 73.

21 Entretien de l'artiste avec l'auteure avec Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.

22 Ibid.

et de race. En tant qu'artiste haïtien marqué par la dissymétrie entre le Tiers-monde et l'Europe, Télémaque a expliqué que son goût pour la culture de masse résultait de forces sociales et psychologiques qui avaient leurs sources dans la façon dont « l'univers du sous-développé regarde avec fascination une telle opulence²³ ». De même, ses commentaires sur le rôle de la Guerre d'Algérie dans l'usage critique des signes qui allait être le sien fournit un exemple de la manière dont la culture de masse semble toujours connectée, pour lui, à une force favorisant les mécanismes par lesquels on ré-imaginaire sa place.



2 Chevalet offert par Pierre Gaudibert avec le nom de l'artiste en arabe, dans l'atelier d'Hervé Télémaque, Villejuif, 2018

Le Pop art de Télémaque coïncide en effet avec son arrivée à Paris en 1961, suivant son départ de Port-au-Prince (en 1957) et un voyage de quatre ans à New York où il assiste à la violence et aux problèmes sociaux nés de la ségrégation. Comme il le souligne au sujet de son arrivée à Paris :

« N'oubliez pas que la Guerre d'Algérie venait juste de finir. Je voyais les patrouilles de police dans la rue Saint-Denis, où je vivais alors. D'une certaine manière, j'avais quitté le ghetto racial de New York pour une autre appréhension de ma marginalité. Cette profession impliquait assez naturellement le discours critique que j'allais faire des signes *pop*²⁴. »

Provenant de son propre sentiment de marginalité, l'identification de Télémaque avec les Algériens, renforcée par le regard confus des policiers qui le dévisagent, sans savoir s'il est Algérien, le conduit au refus de la position de témoin (fig. 2). Sur le plan esthétique, ce constat cristallise dans l'usage de tout un vocabulaire qui cherche à concilier la représentation de l'objet et sa mobilité. En somme,

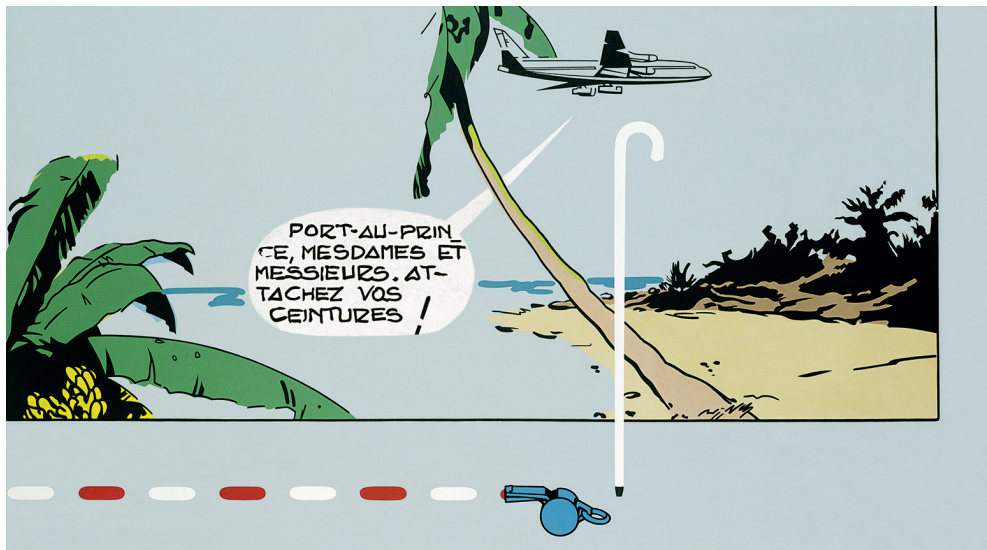
23 *Télémaque*, 1998, p. 157.

24 *Ibid.*

l'expérience de la Guerre d'Algérie vue de France trouve dans la manière dont la conscience critique transforme le langage artistique sa conséquence la plus manifeste : l'usage subversif des signes que conduit Télémaque encode désormais sa dissidence sociale aussi bien que son engagement artistique.

Peindre pop, pour reconstruire l'image du peintre haïtien au-delà du primitivisme

En 1965, en dépit du fait que son exposition à la galerie l'Attico à Rome marque l'acmé de son moment *pop*, le critique José Pierre publie un texte dans lequel il met en scène une représentation d'Hervé Télémaque en peintre primitiviste. Le peintre qui, lui-même, n'a jamais démenti son goût pour la nature haïtienne et les peintres naïfs fait de ce thème le sujet de *Port-au-Prince, le fils prodigue* (1971) (fig. 3). En tant que représentation naturelle au second degré, car elle reproduit en partie une page déchirée de bande-dessinée, la toile bâtie sur un langage *pop* radical prend à revers l'identité que voudrait lui assigner la critique : celle d'un peintre dont le primitivisme se localise dans l'authenticité de son rapport à la nature. Télémaque puise dans la jungle – dont l'imaginaire dans les années 1960 tend vers la résistance – l'énergie pour s'extraire des récits préétablis et simplificateurs. Nouveau motif de la peinture d'histoire, comme figure de l'héroïsation de l'action politique et de l'émancipation, des toiles de Rancillac représentant la Guerre du Viêt Nam à celles de Télémaque, la jungle renvoie aussi à l'expérience



3 Hervé Télémaque, *Port-au-Prince, le retour du fils prodigue*, 1970, acrylique sur toile, 125 × 225 cm, collection particulière Courtesy Galerie Louis Carré & Cie

historique des Antillais et plus particulièrement à celle des esclaves. La guérilla emmenée par Ernesto Guevara dans la jungle sud-américaine a politisé entre-temps la portée rédemptrice de la forêt, qu'avait le marronnage, cette forme essentielle des pratiques insurrectionnelles aux Antilles née d'une réaction instinctive de survie et de défi face au système de la plantation²⁵.

Alors qu'au premier plan figurent un avion et un cocotier, la scène naturelle formée par une plage et une jungle à l'arrière-plan se révèle être peuplée de figures sur la droite des *Bakas*, les sculptures représentant des petits démons dans la statuaire religion vaudou²⁶. La configuration des fétiches noirs fondus dans le paysage assigne à cette toile une absence de charge exotique qui vaut pour résistance aux formes de représentations dominantes du primitivisme. Ce qui retient l'artiste n'est pas tant la nature que la culture de masse, qui prévaut à chaque décision esthétique si bien que ce traitement d'un paysage met en jeu la substitution d'« une nature continuellement maîtrisée, élaborée, abstraite²⁷ » à « l'univers naturel d'autrefois²⁸ ». Or selon Jean Baudrillard, cette substitution est ce qui caractérise la grande consommation.²⁹ La revendication de l'artiste à un « exotisme à l'envers³⁰ » passe en conséquence par la manière dont une forme peut être donnée à la faillite volontaire de l'exotisme à travers l'esthétique de masse.

Repenser l'identité haïtienne par l'antillanité

Cette œuvre semble avoir été amenée par la représentation des îles des Antilles qui marque l'association de Télémaque à la Figuration narrative lors de l'exposition de *One of the 36000 marines over our Antilles* (fig. 4). Si l'historiographie considère l'année 1965 comme un moment important pour la périodisation de l'œuvre de Télémaque, dans la mesure où elle balise sa participation à l'exposition *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*³¹, la toile qu'il réalise

25 Sur le marronnage et le rapport entre contre-visibilité et plantation, voir Nicholas Mirzoeff, « Enfin on se regarde! Culture visuelle versus Visibilité », in Gil Bartholeyns (ed.), *Politiques visuelles*, Dijon, pp.31-44, 2016.

26 Pour une analyse de la question du vaudou et qui envisage l'antillanité au-delà de la période *pop*, voir Dominique Brebion, « Antilles, je me souviens ou la Caraïbe dans l'œuvre d'Hervé Télémaque », 2016, <https://aica-sc.net/2016/03/17/antilles-je-me-souviens-ou-la-caraibe-dans-loeuvre-dherve-telemaque/> Voir également Alexia Guggémos, *Confidences d'Hervé Télémaque, entretiens avec Alexia Guggémos*, Paris 2015.

27 Ibid.

28 Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, 1978, p. 90.

29 Ibid.

30 Hervé Télémaque cité par Jean-Paul Ameline, *Hervé Télémaque*, Christian Briend (ed.), cat. exp. Paris, Centre Pompidou/ Marseille, Musée Cantini, Paris, 2015, p. 25.

31 C'est à l'occasion de cette exposition tenue à la Galerie Creuze à Paris que Gérald-Gassiot Talabot déploie son analyse des quatre types de narration en peinture (la narration anecdotique, la figuration progressive, la narration par juxtaposition de plans temporels et la narration par portraits ou scènes fragmentées). Voir *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, Gérald Gassiot-Talabot (éd.), cat.exp., Paris, Galerie Creuze, 1965, pp.5-40.



4 Hervé Télémaque, *One of the 36 000 marines over our Antilles*, 1965, huile sur toile, 162 × 358 cm (diptyque), Fondation Gandur pour l'Art, Genève

souligne l'évolution de son approche de l'identité. À un premier niveau, ce tableau d'histoire de plus de trois mètres de long se présente comme une prise de position contre la politique américaine à l'encontre de Saint-Domingue, qui fut envahie par l'armée le 28 avril 1965. De la même manière qu'il avait été frappé lors de l'embargo américain sur Cuba, l'artiste pour qui l'histoire doit toujours être déchiffrée en termes de rapports de pouvoir trouve dans la structure narrative le support pour mettre en scène un déroulement physique des événements. Représentant l'arrivée métonymique de l'armée par la présence d'un seul soldat sur une plage rougie, l'œuvre efface le corps physique des habitants qu'elle induit comme une présence vindicative et collective, comme l'indique un segment de phrase tracé au pochoir : « Faisons de nos pas emmêlés une couronne pour son ombre ».

En tenant compte du fait que l'artiste a souligné l'importance de l'autobiographie dans son œuvre, l'usage du pronom possessif dans le titre, évoquant « Nos Antilles » cristallise le passage d'une conception de l'identité abordant les stéréotypes sur les Africains à une approche qui prend en compte la façon dont l'esclavage et la plantation ont créé des phénomènes de métissage. Si Télémaque fut mis au contact de la négritude par son oncle, le poète haïtien Carl Brouard, qu'il lut, ainsi qu' Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, il reste que sa manière de placer son expérience de descendant d'esclaves africains au centre de la création, de trouver une métaphore de l'oppression dans la vie des Cubains et des Dominicains, résonne avec la réflexion sur l'identité aux Antilles que mène d'Édouard Glissant.

En 1962, dans l'article *Culture et colonisation : l'équilibre antillais*, l'auteur reprend l'idée développée dès 1958 d'une culture antillaise, fondée sur les échanges entre les îles et dont la langue créole était le laboratoire. Dans le roman *La Lézarde*, Glissant faisait dire à l'un de ses personnages : « Toutes ces îles, pareilles, dans les mêmes deux mers. Il faudrait les réunir³² ». Pour lui, affirmer l'existence d'une culture commune répondait à la nécessité de sublimer la souffrance née de l'expérience de l'esclavage dans des formes dynamiques qui permettraient non seulement la reprise de contact avec soi-même mais avec les autres îles – l'écart géographique fondant l'une des difficultés de la vie aux Antilles – suivant une esthétique de la réunion, qu'il conceptualisera plus tard comme la poétique de la relation. Incidemment, Télémaque accorde à l'art une même portée rédemptrice et avance une conception qui recoupe celle de Glissant pour qui la créolisation³³ agit en défaisant le lien entre limites nationales et poésie. Télémaque forge la notion de la peinture comme pays³⁴. En 1962 cependant la double vocation américaine et africaine³⁵ des Antilles prenait une valeur politique anticoloniale. Si elle n'était pas chose aisée à mettre en œuvre, tant l'Hexagone pesait dans la représentation de l'espace caribéen comme français (avec la Martinique, la Guyane, la Guadeloupe etc.), l'antillanité comme double vocation participait clairement de la volonté de réinventer des formes d'identité qui échapperaient, ne serait-ce que symboliquement, à une domination française que Glissant voyait comme une expression « coloniale »³⁶.

C'est dans un même type de relation oppositionnelle à la prétention de contrôle sur ces îles de la part d'un autre pays, les États-Unis, que se fonde la solidarité qu'éprouve Télémaque. L'expression de ce sentiment face à l'histoire tragique et partagée par les Antilles concerne Cuba, puis Saint-Domingue. Mais il donne aussi lieu à la réappropriation de figures politiques ayant marqué la lutte contre l'esclavage et la résistance, qui supportent un sentiment de fierté transnationale. Dans *One of the 36 000 marines over our Antilles*, la figure du chef de la Révolution haïtienne (1791-1804) et ancien esclave Toussaint Louverture, peint deux fois de façon notable par Télémaque³⁷, apparaît en filigrane de la référence à la Révolution française – elle-même évoquée par les chiffres tracés au pochoir « 1789 ». Dans les années 1960, les récits de la révolution ouvrent désormais à différentes réappropriations. L'analyse de Georges Lefebvre et Albert Soboul – deux historiens contemporains de Télémaque – met l'accent sur

32 Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, 1958, 140.

33 Le concept d'antillanité apparaît dans le roman *La Lézarde* et nourrit la pensée de l'auteur qui réfléchit sur les mécanismes de formation culturelle et sociale dans le monde créole qui résultent de la mise en relation active des communautés. Pour une analyse de ces notions, voir Aliocha Wald Lasowski, *Édouard Glissant, penseur des archipels*, Paris, 2015. Voir également Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, 1981.

34 Hervé Télémaque, 2015, p. 25.

35 Édouard Glissant, « Culture et colonisation : l'équilibre antillais », *Esprit*, avril 1962, p. 591.

36 Ibid., p. 592.

37 Hervé Télémaque, *Toussaint Louverture à New York*, 1960, 177 × 195 cm, Dole, musée des Beaux-Arts.

la transformation de la conception de la Révolution française, d'une révolution bourgeoise avec un support populaire, à une révolution des masses, rassemblant – comme l'a écrit Michel Vovelle –, différentes classes et géographies³⁸. Mais cette date parle encore de la Révolution haïtienne. Comme l'écrit Aliocha Wald Lasowski, la Révolution française permet « une recomposition de la rhétorique des révolutionnaires de 1789 » qui « influenc[e] profondément le langage des leaders de la Révolution haïtienne³⁹ ».

Toussaint Louverture : une icône pop et créole

Le traitement de Toussaint Louverture dans *Voir ELLE* (1964) (fig. 5) semble précisément bénéficier de ce cadre historiographique qui avance le récit d'une révolution populaire. Sous les auspices d'une analogie phonétique entre les initiales des nom et prénom de l'artiste (H.T.) et du verbe *acheter*, l'injonction performative peinte sur la toile *Buy Télémaque* souligne l'irruption de la consommation dans l'œuvre. Avec son « alphabet d'objets et de personnages⁴⁰ », la radicalité formelle entérine la transition qui s'est produite autour de 1963, depuis que Télémaque a substitué aux formes organiques (têtes de bébés, baudruches évoquant Arshile Gorky) des personnages reconnaissables tels « l'afreux Jojo, Fidel Castro, le nègre de *Banania*⁴¹ ». Construite sur une fracture stylistique entre l'espace dessiné à droite sur fond bleu et la partie réalisée au projecteur à gauche, elle reproduit parmi une série de symboles flottants les visages de Fidel Castro et de Toussaint Louverture, lequel représentait pour Télémaque cette « figure mythique de la lutte contre l'esclavage⁴² ». L'irruption de la notion de mythe interroge, dans la mesure où au sujet de la pertinence de l'expression « mythologies quotidiennes » Télémaque répondait récemment « Quotidiennes oui ! Mythologies, non !⁴³ ». Ce refus désigne la rupture avec l'approche de Bernard Rancillac pour qui tout objet est mythique dès qu'il occupe un rôle dans les mécanismes de croyance, ce qui l'aligne en quelque sorte sur les grandes valeurs occidentales, religion, héroïsme etc.⁴⁴ Qu'il explique avoir peint Toussaint Louverture, cette « figure mythique de la lutte contre l'esclavage », « car il était la seule chose que les Français connaissaient⁴⁵ » démontre que le mythe n'est qu'un moyen, un jalon dans la mise en œuvre d'opérations

38 Michel Vovelle, « L'Historiographie de la Révolution Française à la veille du bicentenaire », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 1, 1988, p. 115.

39 Wald Lasowski, 2015, p. 322.

40 Gassiot-Talabot, 1967, p. 34.

41 Ibid.

42 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.

43 Ibid.

44 Rancillac.

45 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.



5 Hervé Télémaque, *Voir ELLE*, 1964, caséine et papiers collés sur toile, 195 × 130 cm, collection particulière Courtesy Galerie Louis Carré & Cie

de narration et de mises en exposition qui donnent son sens au *pop*. Cette distinction installe l'œuvre dans une disposition particulière : la transformation des ressources que représentent la célébrité, les médias, l'imaginaire collectif, liés au mythe, en une médiation pour aborder l'histoire personnelle, évoquant irrémédiablement l'identité et l'histoire de l'artiste. L'importance des formes spectaculaires et médiatiques fondatrices du *pop* correspond dès lors à la valeur accordée à la fonction d'incarnation des discours.

En cela, et parce qu'elle épouse les formes d'une idéalisation, une telle approche semble autoriser la terminologie d'icône pour décrire les portraits de Télémaque à forte charge historique. La notion que réactualisent, dans les années 1960, les affiches politiques autant que les posters de stars de la *pop music* s'impose au regard de l'abandon des détails du modelé qui ont pour effet d'embellir le visage des héros et héroïnes, de les transfigurer⁴⁶. La généralité des traits du Jacobin noir, qui pourrait passer pour le fruit d'étapes fictives et successives de reproduction, de multiplication et de diffusion semble matérialiser un désir : voir l'image de Toussaint Louverture – formellement imparfaite car manipulée – atteindre un degré d'ubiquité similaire à celui d'Ernesto Guevara, évoqué en creux par le père cubain que représente Fidel Castro.

Brisant la linéarité du temps, développant la modernité sous-jacente à cette figure, Télémaque compose une vaste toile multicolore, dans laquelle un encart orné de la manchette collée du *Monde* accueille le visage de Toussaint Louverture. La manière dont Télémaque a mis en scène le trope de la célébrité médiatique développe la portée politique du propos. Dans la mesure où la personification par des figures noires était souvent niée, jouer de la représentation de masse vient compliquer les politiques de la représentation et leur appréhension en mettant en cause, en creux, la normativité de la fabrique de la célébrité. Au sujet de *Banania*, qui incluait des *pin-ups*, Télémaque avait souligné comment la typographie du journal symbolisait la découverte d'une libération des femmes face au puritanisme « amer » du *New York Times*⁴⁷. Le modèle des médias met alors en correspondance différentes formes de plaisir : sexuel, esthétique ou lié à la consommation, dont la revue *ELLE* rassemblait les iconographies, se rapportant au plaisir de contempler une célébrité noire.

Comme le révèle la photographie de l'œil, complétant la partie de la toile composée de façon tabulaire, il s'agit de trouver les justes conditions pour porter sur le monde un regard efficace. La métaphore médiatique braque symboliquement un coup de projecteur sur la figure haïtienne dont le portrait assume cependant en propre des ressources picturales jouant une fonction de spectacularisation, qui passe par la couleur. Caractérisé par la peau noire et les deux plumes jaunes sur un bicornes vert pomme, un costume en réserve non-fini blanc et une passementerie rouge, le portrait de profil de Toussaint Louverture contient virtuellement toute la palette de l'œuvre à l'exception du bleu. Dans le Pop art, les incongruités de la couleur, ses décalages avec le dessin s'interprètent généralement comme un commentaire sur ce qui advient de l'image quand elle est reproduite en masse. Mais l'analyse ici peut difficilement faire abstraction des significations raciales disponibles dans l'usage du noir⁴⁸. Si dans le portrait

46 Voir Frédéric Maguet, « Le Portrait de Che Guevara », *Gradhiva*, 11, 2010, pp. 140-161.

47 *Télémaque*, 1998, p. 156.

48 Flatley, 2017, p. 212.

de Toussaint Louverture, Télémaque semble reconduire la correspondance entre la carnation et le pigment, à l'échelle de l'œuvre, les corps qui environnent le portrait mettent en doute cette perspective.

Avec les jambes vertes, féminines, qui pendent comme les appendices d'une super-héroïne mutante, les mains citron ou cyan qui enserrent les bords verticaux du tableau, l'artiste brise les conventions illusionnistes et symboliques des usages de la couleur. Il y oppose ce que David Batchelor appelle dans *Chromophobia* les « couleurs des artistes⁴⁹ », à savoir l'idée que la couleur ne signifie plus la peau. Ce glissement explicite la compréhension que se fait le peintre de l'identité haïtienne : de l'importance de la culture et non du discours racial. Le peintre a expliqué l'usage des couleurs dans ces toiles à l'aune de son expérience du carnaval de Port-au-Prince. « J'aime utiliser les choses dans un grand combat, ça vient de la tradition du carnaval, la façon dont j'use les couleurs. J'utilise trop de couleurs⁵⁰ ». Mais il retient encore l'aspect social : « vous avez tous les pauvres gens » et le caractère libérateur « c'est la seule façon qu'ils ont de s'exprimer eux-mêmes. Ils s'expriment sexuellement, politiquement. C'est la liberté. C'est quelque chose de similaire à ce qui arrive en France en 1968⁵¹ ». L'importance du carnaval s'impose dans l'usage des complémentaires « par la façon dont vous mixer les choses totalement opposés, toutes les couleurs ensemble⁵² ». Du potentiel émancipateur au renversement des valeurs, du discours social à la pulsion, les commentaires de Télémaque sur le carnaval assignent à cette expérience un sens qui recoupe celui du carnavalesque tel que conceptualisé par Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965). De même qu'au Moyen Âge, le carnavalesque cherchait à détruire les murs entre les cultures savante et populaire, dont la rupture entre la langue vernaculaire et le latin était symptomatique, l'artiste s'en empare comme d'une force de renversement renégociant la place du peuple pour formaliser un monde qui existe au-delà des frontières imposées. Il ne s'agit cependant plus seulement de bouleverser les frontières imposées par l'état ou l'église pour distinguer les nobles et les gens du peuple mais d'atteindre les autres limites qu'impose l'hégémonie culturelle dans la racialisation produite par l'image, entre les Blancs et les non-Blancs. Par le truchement du carnaval et l'usage chromatique affranchi, Télémaque propose ainsi une utopie, où la peinture ne participe plus à la production du schéma racial épidermique dont parlait Fanon, à savoir que la représentation d'une personne ne se réduit à plus aux significations que signale sa couleur de peau.

49 David Batchelor cité in Flatley 2017, p. 203

50 Ibid.

51 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.

52 Ibid.

Conclusion

La production *pop* de Télémaque confirme le constat fait par Kobena Mercer, selon lequel « différentes identités culturelles, nationales et ethniques participèrent au processus de démocratisation de l'art⁵³ ». Elle s'inscrit dans l'histoire complexe de la France des années 1960 au regard du colonialisme, qui – comme l'a noté Kristin Ross – fut marquée par des conditions culturelles spécifiques qui menèrent à la « contradiction » suivante⁵⁴ : la France était à la fois ce pays qui avait conduit l'exploitation des territoires de l'empire et qui était dominé par l'impérialisme américain, augmentant de fait son exploitation des premiers, et sa collaboration avec les seconds. Abordant cette tension de biais, depuis l'espace haïtien d'où il provient et d'une culture antillaise, qui nourrit son sens de la mobilité, Télémaque révèle cette contradiction en faisant des termes aussi complexes que l'« appropriation », la « stratégie » et la « représentation » des réalités investies non seulement d'un point de vue artistique mais aussi irriguées par les gestes qu'il avait à effectuer quotidiennement pour exister sur l'arène de la scène européenne. L'appropriation du Pop art comme catégorie lui fournit une stratégie de représentation viable, qui lui permet d'imaginer comment se représenter dans un monde de l'art blanc sans pour autant renoncer à l'imaginaire antillais. En effet, la façon idiosyncratique par laquelle il occidentalise son langage esthétique ne traite pas seulement des réalités antillaises de manière iconographique mais en acte, à la lumière du guérillero qui capture les armes de l'ennemi pour les retourner contre lui. De ce point de vue, considérer l'homogénéisation que charrie le terme générique *pop* ne revient jamais à éliminer l'altérité de ses contextes variés, bien au contraire. Télémaque balise le chemin pour les artistes – à commencer par le global *pop*⁵⁵ – qui ont cherché à dépasser le dilemme du régional et du global, à travers des formes d'appropriation subversive où les représentations hégémoniques se voient réinvesties de significations personnelles et subjectives.

53 Mercer, 2007, p. 8.

54 Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies*, Cambridge, Mass., 1998.

55 *The EY Exhibition: The World Goes Pop*, Flavia Frigeri et Jessica Morgan (ed.), cat.exp., Londres, Tate, Londres, 2016.