HERVÉ TÉLÉMAQUE
Vallée de l'Omo

Hervé Télémaque
Vallée de l'Omo. 1986
180 × 1 295 cm (partie gauche)
Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette

Hervé Télémaque
Vallée de l'Omo

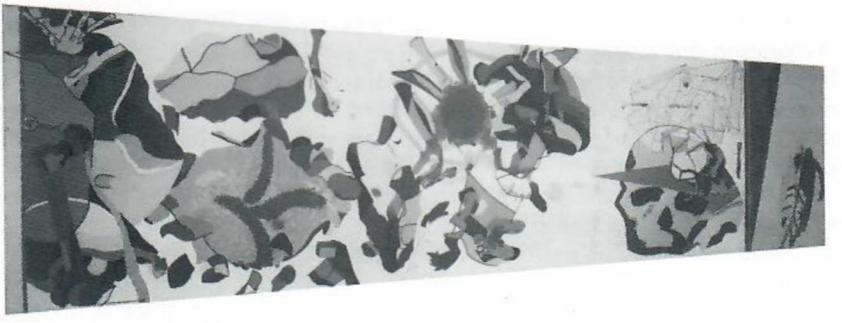
JACQUES GOURGUE

Ad hominem

Narrer l'avènement de l'*homo sapiens* en une seule œuvre, telle a été la proposition que la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette a faite à Hervé Télémaque. Tout un programme qui rappelle la volonté didactique des lieux et, par conséquent, la finalité de l'œuvre. Comment créer, comment surprendre à partir d'un tel cahier de charges ? La réponse de Télémaque s'intitule : «Vallée de l'Omo», œuvre à la démesure du motif et qui en laissera plus d'un perplexe.

Le tableau se compose de sept séquences qui représentent les données de base de nos connaissances actuelles. La première séquence suggère les débuts de notre univers : big bang, fluidité, un fœtus, des primates; la deuxième : un crâne d'australopithèque robuste et la verticalité; la troisième : la grande faille de la Rift Valley; la quatrième : le fémur de Java, un foyer, un galet aménagé; la cinquième : un galet biface, un crâne d'australopithèque afarensis et une structure reptilienne; la sixième : un crâne d'*homo sapiens* surmonté d'une structure géométrique et de quelques lettres; la dernière : un homo sapiens en train de courir. En outre, on voit çà et là des inscriptions et surtout des formes imprécises qui échappent à toute désignation. La tâche n'était guère commode même pour un peintre habitué à traiter l'espace du tableau comme une surface discontinue.

La répartition des divers éléments du tableau, la reconstitution du motif résistent au regard et déconcertent l'esprit. Dans la narration traditionnelle, le déploiement de l'histoire respecte une logique linéaire avec un commencement, un développement et une fin qui donnent l'impression d'une totalité close. En précipitant la narration, Télémaque évite les temps morts et concentre l'attention sur quelques moments essentiels de la théorie de l'évolution. Ces moments se télescopent sur la surface de la toile de telle sorte qu'on finit par penser qu'on est en présence d'une fiction plutôt que d'une narration. Le fœtus, par exemple, qui est une métaphore de l'apparition de la vie, se retrouve aux côtés de primates supérieurs, des tard venus dans l'échelle de l'évolution —



les stades intermédiaires étant gommés. Un autre exemple : alors que la station debout est nettement soulignée dès la deuxième séquence, un stade antérieur surgit de manière anachronique dans la cinquième séquence sous la forme d'une structure reptilienne. Ce parti-pris de condenser la narration permet de garder un élément de surprise au sein même de la connaissance en bousculant nos repères habituels.

Télémaque utilise des formes problématiques pour déjouer l'attente d'une narration qui se laisserait saisir comme une enfilade de figures reconnaissables. Le regard ne se débarrasse pas aisément des liens qu'il a tissés avec l'habitude; il faut le guérir de ces facilités. On ne le dira jamais assez, la perception est un résultat. Les formes reconnaissables qui sont au fondement de notre orientation dans le monde, sclérosent notre sens esthétique et nous empêchent de voir au-delà de schèmes convenus. L'académisme n'est pas loin dès que les formes se confondent avec leur gaine. Télémaque réagit contre cette torpeur en inventant de nouvelles relations de reconnaissance. Il maintient les traits relatifs à l'esthétique naturaliste pour mieux les dénoncer. D'où le recours aux formes analogiques : à côté des formes décryptables, d'autres ébranlent notre mémoire qui n'arrive pas à les fixer, comme cette forme bleue dans la troisième séquence. Ces images nous rappellent quelque chose, mais quoi ? Elles opposent une résistance à la nomination en vertu d'un travail sur les métaphores. Télémaque explique dans une interview qu'il ne tient pas à ce que le spectateur entre d'emblée dans le tableau — il veut que l'image se forme peu à peu en lui, que ce qui est important prenne du temps à se dessiner. Alors que la représentation se fait au premier degré pour certains objets, d'autres sont simplement suggérés dans leur agencement formel. Selon la perspective naturaliste, ceux-ci sont inachevés. À vrai dire, ce sont des formes métaphoriques dont la fonction est de chatouiller le regard de sorte qu'il ne puisse s'arrêter au premier degré de la représentation. Ce procédé pictural nous incite à avoir de nouvelles relations avec le monde en ouvrant notre imagination au-delà de l'immédiat. Ainsi la troisième séquence qui marque une rupture dans l'évolution de la planète apparaît comme un livre où s'inscrivent les événements terrestres, donc comme un livre d'histoire, sur lequel on aperçoit quelques marches désignant la grande faille de la Rift Valley. Tout est évoqué ici à l'aide de signes figuratifs. Le peintre se sert de représentations, mais il ne s'intéresse

pas à la représentation en tant que telle. La perception de l'œuvre requiert une élaboration qui implique l'abandon du regard conventionnel. Ceux qui veulent confirmer leurs connaissances en paléontologie, oubliant qu'il s'agit d'une œuvre d'art, incrimineront l'anti-didactisme de celle-ci. Et pourtant, l'essentiel est bien là, dans cette danse syncopée qui entraîne les formes jusqu'à l'hominien d'aujourd'hui.

N'y a-t-il pas là un danger ? N'y a-t-il pas la tentation de créer des œuvres rationnelles qui répondraient à une esthétique intellectualiste ? Ce soupçon plane sur toute œuvre qui ne se livre pas au premier regard. Plus précisément, cette suspicion renvoie à la primauté du noyau conceptuel sur le travail pictural, primauté qui conduit à la formation de schémas visuels codés dont la plasticité est tributaire d'une analyse rationnelle. Le jugement esthétique serait alors en fonction de l'intelligibilité de l'œuvre au détriment de sa valeur plastique.

Les formes problématiques pourraient laisser croire que *la Vallée de l'Omo* n'échappe pas à ce danger, d'autant plus que des connaissances en paléontologie sont nécessaires pour la lecture du tableau. En effet, qui pourrait reconnaître sans indication préalable les galets, le foyer, le crâne éclaté de l'australopithèque *afarensis*, etc. ? Néanmoins, les formes problématiques sont plus plastiques que conceptuelles. La peinture de Télémaque n'est pas un discours pictographique : l'artiste n'est pas un théoricien dont les toiles seraient l'illustration de ses thèses. Il ne s'évertue pas non plus à rattacher le sens à la forme par des détours fortuits. À l'évidence, le sens n'a pas pour lui un caractère purement intellectuel; il le traite comme un élément de la composition en le faisant découler des formes problématiques : le galet aménagé indique la fabrication d'outils et la transmission d'un savoir technique, mais avant tout il est là en tant que galet aménagé — toute autre signification dérivant de ce fait initial. Les formes, tout en se désignant en tant que telles, connotent autre chose, non moins indispensable pour la lecture du tableau. Les formes problématiques relèvent d'un principe de composition plutôt que d'artifices techniques, à savoir le refus de se laisser enfermer dans le carcan narratif. *La Vallée de l'Omo* a mûri lentement; il est normal de retrouver dans l'œuvre définitive les tourments de la maturation. Au cours de ce processus surgissent des formes aléatoires que le peintre maintient non pas dans l'unique but de piéger le regard, mais pour servir de support à la narration; en d'autres termes, elles sont indispensables à l'équilibre du tableau. L'indétermination n'est pas un caprice de certaines formes, elle est dans la conception de la composition. Pourtant, c'est le tableau qui a requis le plus grand nombre de travaux préparatoires de la carrière de l'artiste. En gardant une marge d'incohérence dans son travail, Télémaque préserve sa liberté de création et, du même coup, il libère la subjectivité du spectateur qui apprend à se défier de ce qui apparaît en tant que tel. «Peindre, c'est surgir à un autre endroit», disait Franz Marc. Les formes problématiques invitent à considérer la toile comme un va-et-vient entre le carcan narratif et le plaisir de peindre.

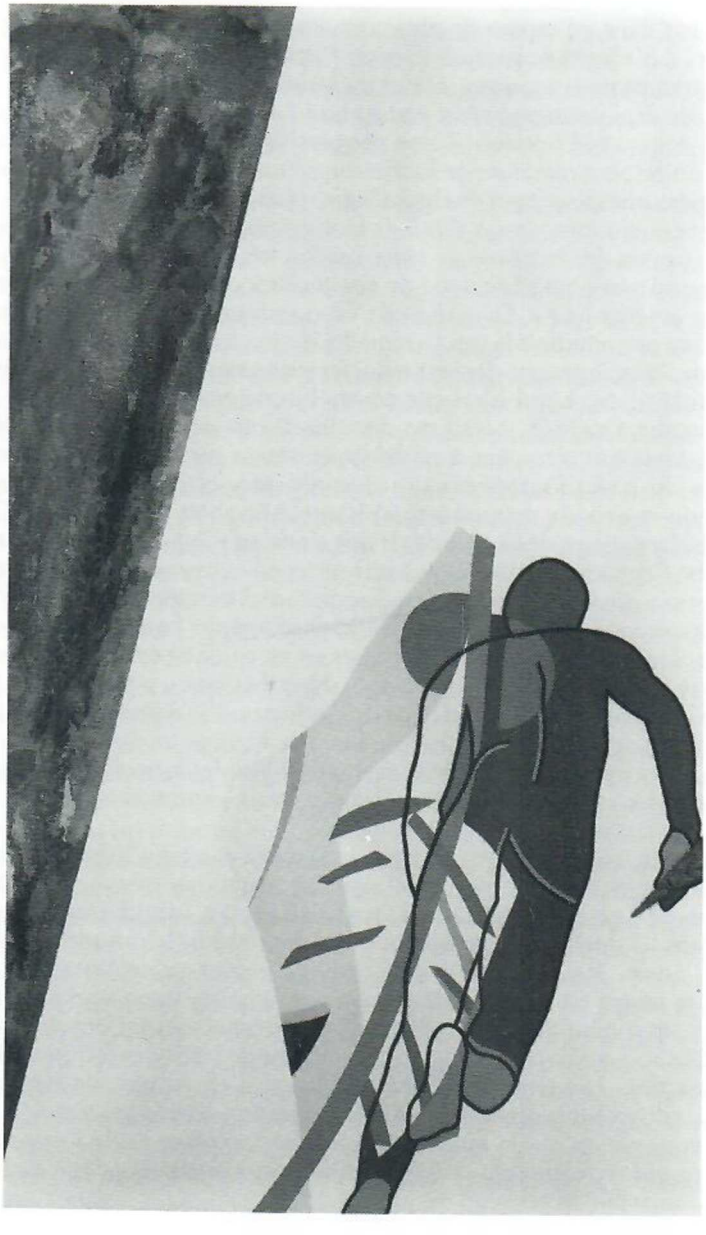
La Vallée de l'Omo est une œuvre à clefs qui exige un regard plastique. L'artiste respecte son public en lui refusant toute concession tant sur le plan de la paléontologie que sur celui de l'esthétique. Nul doute que sans des connaissances dans ces deux domaines, on passera à côté de l'ironie qui sous-tend la composition. Citons quelques exemples : *La Vallée de l'Omo* est censée raconter l'histoire de l'homme et de la terre, or tout se passe en apesanteur, plus

exactement dans un espace de projection en avant, un héritage du cubisme. En outre, il n'y a pas de rupture ici entre l'homme et la nature : l'être humain est posé comme un être naturel. L'idée est d'autant plus surprenante que l'œuvre est exposée dans un musée des sciences et de l'industrie qui ont tellement contribué à dénaturer l'homme. Toute perspective étant absente de *la Vallée de l'Omo*, on ne peut manquer de sourire aux allusions d'une telle narration, par dessus le marché, soucieuse de chronologie — au fond, le peintre faisant appel à des signes figuratifs, c'est-à-dire à de fausses images, n'en avait guère besoin. King Kong, un des monstres de notre modernité, personnage fictif par excellence, prend place dans la galerie de nos ancêtres comme partie intégrante de la chaîne des hominiens. La narration s'est transformée en figuration critique : King Kong personnifie à la fois l'animalité du moderne et le processus ininterrompu de l'hominisation; dès les premières séquences, l'homme d'aujourd'hui se reconnaît dans ce qui n'est pas encore lui-même.

Télémaque a axé son travail sur des glissements de sens, des métaphores, des paradoxes qui renvoient à notre structuration mentale. L'avant-dernière séquence du tableau représente un crâne d'*homo sapiens* sur lequel on peut lire : «moi» et «ici». Le premier terme est une métaphore pour désigner l'apparition du langage et de la pensée. Il fait signe au «Je pense donc je suis» de Descartes. Cependant, quoi de plus anti-cartésien que ce tableau ? Le deuxième terme est un clin d'œil satirique en direction de l'homme moderne qui, dans ses structures fondamentales, reste identique au premier homo sapiens. Ce n'est pas tout. Les deux termes sont imbriqués en partie dans une forme géométrique jaune qui elle-même pénètre dans le crâne de l'homo sapiens. Cette forme géométrique évoque-t-elle la création de l'habitat par le dernier venu des hominidés ? Ce rapprochement entre le crâne, l'habitat et les deux termes «moi» et «ici», est-ce une métaphore de la propriété ? Plus les formes problématiques susciteront des interrogations, plus le spectateur se rendra compte de l'inconsistance de formes par trop consistantes.

«Ce qui est bien connu en général, justement parce qu'il est bien connu, n'est pas connu», disait Hegel. Un tel savoir ne bouge pas, rassure tout le monde et s'accroche à ce qui est périmé. Il se transforme en idée fixe et range l'imprévu dans les domaines où prétendument des résidus de croyances magiques grisent l'esprit. Mais là aussi la mort guette. Depuis qu'on l'invoque à tout propos, la magie est devenue une recette universelle, sinon une prescription rigide et autoritaire qui paralyse les pulsions mêmes qui lui ont donné naissance. Elle ne permet pas plus que son contraire de sortir des formes sclérosées de la narration. La marge de liberté de l'artiste n'est jamais donnée *a priori*, elle apparaît toujours après coup. Dans la création plastique, rien n'est joué d'avance — elle se révèle lorsqu'elle parvient à provoquer de l'étonnement devant ce qui est bien établi. Télémaque, qui recherche la poésie des choses simples, en a fait le principe de son travail.

Jacques Gourgue



Hervé Télémaque
Vallée de l'Omo (détail)