



BORIS TASLITZKY

Le four électrique & Le délégué

1948 – 1949



© Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

Découvrir l'œuvre

LE FOUR ÉLECTRIQUE

Huile sur toile (222 x 304 cm), 1949. Les motifs du tableau évoquent l'intérieur d'une usine sidérurgique, qu'éclaire puissamment le foyer d'un four : le puissant halo de lumière qui s'en dégage, redoublé au sol par le reflet de l'âtre, met en valeur un premier groupe de trois hommes. Six, au total, apparaissent sur la toile : un ouvrier, de dos, est penché sur une barre métallique, au premier plan, à côté d'un autre, muni d'une pelle. Plus à droite, un troisième, redressé, est occupé à la même activité. A l'arrière plan, deux hommes ont plongé leur outil dans la fournaise, tandis qu'un autre actionne la porte du four. Anneaux, poulies, structures métalliques et tubes massifs constituent le décor de la scène. De forme circulaire, le four qui a donné son nom à l'œuvre est placé au centre de la composition. Le Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis conserve une étude (huile sur toile, 59 x 81 cm) de ce tableau.

LE DÉLÉGUÉ



Huile sur toile (198 x 117 cm). Peint en 1948, ce portrait en pied d'un délégué syndical renvoie à la fois au monde ouvrier de la sidérurgie et, grâce au titre, à l'engagement syndical. La figure se dégage, dans toute sa hauteur, sur un fond monochrome sombre qui met en valeur l'espace lumineux et chromatique que délimitent le corps et les vêtements du travailleur. Sa mise vestimentaire, très simple, apparaît dans une variation des couleurs primaires : coiffé d'un chapeau rouge, l'ouvrier a endossé une tunique bleue, très ample. Un épais tissu jaune recouvre ses jambes. L'homme s'appuie sur la pelle qu'il utilise pour alimenter le four, dans un mouvement légèrement circulaire, qui déjoue le risque de frontalité et de rigidité qui pourrait affecter le portrait. Marqué par la dureté du travail, le visage peut dégager un sentiment de puissance et exprimer toute la résolution qui anime le personnage.

L'introduction de revendications pour les travailleurs immigrés est relativement tardive dans le mouvement syndical. Elles ont été d'abord portées par la Confédération du Travail Unitaire (CGTU, voie révolutionnaire du syndicalisme, qui se distingue de la voie réformiste de la CGT, dont le mouvement s'est séparé) dès le milieu des années 1920. Suite à la réunion du mouvement syndical en 1935, la CGT propose un statut pour les travailleurs immigrés, et la situation de ces travailleurs intègre les préoccupations du mouvement syndical. La question se pose avec d'autant plus d'acuité que le recours à la main-d'œuvre étrangère est renforcé après la guerre, alors que l'Etat crée l'Office national d'immigration (ONI) en novembre 1945.



Approfondir l'analyse

« LE DÉLÉGUÉ » ET « LE FOUR ÉLECTRIQUE » DANS L'ŒUVRE PEINT DE B. TASLITZKY

La figure du délégué se retrouve dans le tableau monumental intitulé *Les délégués* et peint par B. Taslitzky en 1948 (200 x 300 cm, Ville de La Courneuve). Ce tableau représente quatre travailleurs sur un fond bleu-gris, dense et profond, sur lequel se détachent des chaînes puissamment tendues, et les pièces métalliques massives d'une usine sidérurgique. Jacques Gaucheron, un ami du peintre, a décrit cette œuvre :

La toile de grand format Les délégués, peinte avec une richesse merveilleuse de tons et de couleurs, montrait des ouvriers en tenue de travail, formant à eux quatre un front qui était à la fois de défense et d'affrontement de classe. Le tableau exprimait une force tranquille, une confiance dans l'action des délégués d'entreprise face au patronat.

On retrouve ainsi le même motif dans plusieurs toiles du peintre, ce qui contribue à donner à cette partie de son œuvre une grande unité. Ces figures sont aussi présentes sur une toile de 1947 représentant deux fondeurs (huile sur toile, 100 x 130 cm) : sur un fond constitué d'un mur en briques de couleur claire, deux personnages sont accoudés à une table qui délimite le bas de la composition.

Outre les nombreux portraits qu'il a peints, Boris Taslitzky a aussi dessiné dans les camps de concentration allemand (Buchenwald) où il a été emprisonné (on se souvient de la phrase, souvent citée, que cette expérience lui a inspirée : « Si je vais en enfer, j'y ferai des croquis. D'ailleurs, j'ai l'expérience : j'y suis allé, et j'y ai dessiné »).

UN RÉALISME FIGURATIF ENGAGÉ

Si Aragon pense qu'il faut inventer ce réalisme, et ne pas reproduire celui des grands peintres que l'on prend pour modèles, on peut noter l'influence de la pensée de Jdanov (1934) dans la définition du réalisme socialiste : contre les œuvres bourgeoises, il réaffirme le primat du contenu, dans un art qui « exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire ». Mis au service du peuple, cet art accessible à tous doit donc souligner la prégnance des conflits de classes, mais aussi le sens de cette lutte, d'où l'importance du thème de la grève et de la lutte auquel on peut rattacher cette évocation de la représentation syndicale.

L'art – la peinture, en particulier – doit être un miroir de la réalité, passé au prisme des intérêts de classe. Le souci de fidélité et de véridicité doit mettre en valeur le contenu social : ce sont des travailleurs (ouvriers, délégué syndical) que B. Taslitzky représente ici,

non des paysages ou des objets. A l'époque où il peint ces toiles, l'artiste écrit un texte qui montre bien que la technique et la forme doivent être soumises au contenu : « Pour moi, le réalisme est la somme de trois conditions : le contenu de l'œuvre, l'amour de ce contenu, la technique servant à exprimer ce contenu. » L'œuvre réaliste doit être lisible, aisément compréhensible et montrer un sens clair et univoque. C'est une prise de position esthétique importante à une époque où les artistes et la critique débattent sur les choix du réalisme ou de l'abstraction : l'art non figuratif est vigoureusement rejeté et disqualifié comme art bourgeois. L'historien d'art Dominique Berthet note que le Salon d'automne – où ont été exposées les deux toiles de B. Taslitzky – devient « le lieu d'une lutte entre l'abstraction et le réalisme », ce qui montre bien la manière dont ces peintures prennent position dans un vif débat esthétique. Les formes sont simples dans *Le four électrique* (jusqu'aux plis assez cassants des vêtements que portent les ouvriers), et les couleurs sont souvent posées sur la toile par aplats.

L'idée même d'un esthétique communiste fait débat, en France, et Aragon en affirme la possibilité et les droits du P.C.F. à se prononcer sur l'esthétique là où d'autres affirment avec force le contraire. Ces discussions se prolongent et envisagent la possibilité d'une voie française du réalisme socialiste. Cela permet aussi d'inscrire ces productions artistiques dans une épaisseur historique et la longue lignée des peintres pris en exemple, de David (lors de la Révolution française) à Courbet (au moment de la Commune de Paris). Ainsi peut-on aussi parler de « nouveau réalisme ». Il s'agit bien, pour un peintre comme André Fougeron (1913 - 1998), de s'écarter des voies de l'impressionnisme et des recherches formalistes, pour réaffirmer la prédominance du contenu et, plus encore, du sujet. C'est avec ce « peintre de parti » (que l'on distingue des peintres communistes qui tirent davantage leur légitimité et leur réputation de leur œuvre que de leur seule orientation politique, tels Picasso) que l'on fait généralement commencer la grande période du réalisme socialiste français (1947 - 1954), après qu'il a exposé une œuvre qui fait scandale au Salon d'automne de 1948, Les Parisiennes au marché. La peinture permet alors de réaliser un devoir militant. Mieux : de « prendre conscience de l'histoire, [...] réintroduire l'histoire dans la peinture et s'engager dans l'histoire avec et par sa peinture » (1949).

PEINDRE LE MONDE OUVRIER : UNE ŒUVRE À CONTENU SOCIAL

Une des caractéristiques du réalisme socialiste qui apparaît dans ces deux toiles est le thème du travail et de l'usine : le « prolétariat ouvrier » devient une véritable source de création. Cet univers de travail est ainsi présenté de manière descriptive (le réalisme socialiste rejette le fonctionnement symbolique ou métaphorique du signe pictural) à travers un ensemble de détails, gestes et objets : les outils – la pelle, les barres métalliques –, les vêtements – les gants du délégué, les blouses de travail –, etc.



Les musées français (et, en particulier, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) conservent plusieurs peintures ou dessins de B. Taslitzky représentant des scènes de travail à l'usine. C'est à la demande de Georges-Henri Rivière, directeur du Musée des arts et traditions populaires, que l'artiste se rend au cœur d'un bassin industriel du nord de la France, à Denain, avec son ami Jean Amblard, pour dessiner le monde des mines et des usines pendant un mois et demi. Les premières rencontres avec les ouvriers sont difficiles – on les pense envoyés par la direction – et les deux artistes contactent un délégué C.G.T. et le maire communiste de Denain avec lesquels ils visitent les ateliers, ce qui facilite grandement le contact avec les travailleurs. Ce voyage a inspiré à l'artiste une série d'œuvres sur ce thème, qui constitue un topos du réalisme socialiste. B. Taslitzky ne manque pas de peindre et de dessiner le monde du travail et des cultures ouvrières lorsqu'il se rend en Algérie quelques années plus tard, en 1952 (on pense à la série sur les dockers d'Alger). La peinture est alors aussi pensée comme un acte politique.

Je n'ai pratiquement jamais rien fait comme un tableau de bataille, comme un tableau de combat, qui n'ait été basé sur des dessins que j'avais réalisés, c'est-à-dire sur des choses du vécu, dont j'avais été à la fois témoin et acteur [...]. C'était notre conception du réalisme socialiste, celle de rendre compte de ce dont nous avons vécu, de ce dont nous avons été témoins, de tout ce à quoi nous avons participé. C'est basé sur des réalités vécues, et en des formes que nous avons choisies lisibles, claires et accessibles.

L'historienne et sociologue Jeannine Verdès-Leroux souligne que, si les instances du Parti communiste formulent un certain nombre de prescriptions (de Maurice Thorez à Laurent Casanova, auteur d'un rapport sur ce sujet, en 1947), les œuvres du réalisme socialiste français ne respectent qu'incomplètement les canons du genre. Elle souligne par exemple « l'hésitation des peintres entre l'épopée et le misérabilisme » (en convenant que le qualificatif est schématique), et l'on peut en effet lire sur le visage du délégué la pénibilité du labeur et des luttes plus que le seul espoir d'un avenir radieux. Dans *Le four électrique*, en revanche, ce sont des gestes vigoureux et la force de ces ouvriers au travail qui se dégage de la scène.

Le travail ouvrier auquel le réalisme socialiste fait une place dans l'art n'est cependant pas l'apanage des peintres de ce mouvement, comme le suggère l'organisation d'une exposition sur ce thème, à Paris, en 1951 (où l'on trouve Fernand Léger, mais aussi Marc Chagall ou Henri Matisse).

L'artiste : éléments biographiques

Né en 1911 dans une famille de juifs russes installés à Paris après l'échec de la révolution de 1905, Boris Taslitzky commence ses études à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, avant d'adhérer à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, puis au Parti communiste français (1935). Il aura, tout au long de sa carrière, des fonctions importantes dans les instances culturelles du parti.

Soldat en 1939, B. Taslitzky est fait prisonnier par les Allemands. Il réussit à s'échapper et à gagner la zone libre où il intègre le Front national de lutte pour la libération et l'indépendance de la France, jusqu'à une nouvelle arrestation, en 1941. Condamné pour avoir « effectué des dessins destinés à la propagande communiste », il est conduit de prison en prison avant d'être déporté par les Allemands au camp de Buchenwald, en juillet 1944. Il dessine alors les prisonniers qu'il rencontre pour tenter de lutter contre la déshumanisation et, une fois libéré, remet ses dessins à Aragon qui les publie en 1946. Un certain nombre de ses peintures ont pour objet cette expérience concentrationnaire : on songe notamment à *La mort de Danielle Casanova*. Il a pu déclarer à ce sujet : « Si je vais en enfer, j'y ferai des croquis. D'ailleurs, j'ai l'expérience. J'y suis déjà allé et j'ai dessiné ».

Très tôt engagé au côté des communistes, B. Taslitzky a souvent eu des fonctions importantes dans les instances culturelles du parti. Cette expérience constitue l'arrière-fond de sa pratique picturale et le peintre s'est très tôt défini comme un « peintre réaliste à contenu social ». Il a été professeur à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs.

Boris Taslitzky est mort en décembre 2005.

Orientation bibliographique

Boris Taslitzky. Buchenwald : l'arme du dessin, catalogue de l'exposition « Boris Taslitzky. Buchenwald : l'arme du dessin », 14 juin – 1^{er} octobre 2006, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme (Paris), Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2006

Verdès-Leroux (Jeannine), « L'art de parti. Le parti communiste français et ses peintres. 1947/1954 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°28, juin 1979

Berthet (Dominique), *Le P.C.F., la culture et l'art*, Paris, La Table Ronde, 2000

Cognet (Christophe), *L'atelier de Boris*, film documentaire, 94 min., 24 image – Corto Pacific – TV10 Angers, 2003



Boris Taslitzky, *Le délégué*, 1948 (198 x 117 cm)
© Musée national de l'histoire et des cultures de
l'immigration, CNHI



Boris Taslitzky, *Le four électrique*, 1949 (222 x 304 cm)
© Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI