

# Entretien avec Boris Taslitzky sur Le Salon des Peintres Témoins de leur Temps (1952 – 1968)

Isabelle Rollin-Royer

Boris Taslitzky, qui a signé certains articles dans *La Nouvelle Critique* sous le nom de Charles Lemarchex, a été invité à quatre reprises à exposer au Salon des Peintres Témoins de leur Temps (1951, 1956, 1959, 1976). Il a participé à trois de ces manifestations.

1956 : RÉHABILITATION DU PORTRAIT

Toile exposée : *Elsa Triolet et Louis Aragon*. (Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Saint-Denis).

1959 : L'ÂGE MÉCANIQUE

Toile exposée : *Figure de sidérurgiste*.

1976 : LA VIE PAYSANNE

Toile exposée : *Les paysans du centre barrent les routes*.

**Isabelle Royer :** *Vous avez parfois exposé au Salon des Peintres Témoins de leur Temps. Vous avez également écrit à propos de ce Salon.*

**Boris Taslitzky :** Je n'ai pas beaucoup de souvenirs du Salon des Peintres Témoins de leur Temps.

Dans *La Nouvelle Critique*, j'avais dit beaucoup de bien du tableau d'un peintre, j'ai reçu une lettre me remerciant. Deux ans après, j'ai reçu une autre lettre demandant à M. Lemarchex de passer à son atelier, j'ai fait répondre par *La Nouvelle Critique*, qu'on ne se souvenait plus de moi, que j'avais disparu. Un jour, je rencontre ce type des années après, je lui dis : « Tu sais, Lemarchex n'a jamais existé ! ». Il était furieux. On s'était connus élèves à l'École des Beaux-Arts et on ne s'entendait pas du tout. C'était à l'époque où je participais encore activement.

*Comment avez-vous été pressenti par Isis Kischka en 1956, quelles sont les circonstances de cette rencontre ?*

À vrai dire, je n'ai pas grande mémoire de ce Salon auquel je n'ai participé que trois fois ; j'ai donc été invité. Je crois qu'il m'a téléphoné pour me demander si j'étais d'accord pour y participer. J'ai dit que oui et je lui ai dit tout de suite quel serait mon sujet, c'est-à-dire le double portrait d'Elsa et de Louis. Il était d'accord.

J'ai eu énormément de mal à faire cette toile, parce que aucun des deux n'a posé. C'est à la fois un portrait et une composition.

Je ne peux pas dire qu'Elsa n'ait jamais posé ; elle a posé pour un dessin qui est maintenant au Moulin. Elle m'a donné quatre séances en deux ans et à la fin elle m'a dit : « Mon Dieu, Boris, que vous m'avez fatiguée ! ». Je me suis servi de ces dessins pour son visage.

Pour Aragon, je me suis servi de croquis que j'ai faits pendant des meetings et parfois d'un ou deux croquis d'avant-guerre, pour lesquels j'étais dans la salle et lui, à la tribune.

On peut dire que pour Aragon, c'est un portrait de mémoire et j'ai eu beaucoup de mal, car plus j'y travaillais et moins il était ressemblant, moins je le retrouvais, jusqu'au moment où c'est venu, mais ce n'est pas un portrait d'après nature.

Quant à la composition, j'ai voulu exprimer l'amour qu'ils avaient l'un pour l'autre.

Ce portrait n'est pas comme ceux que je fais habituellement en faisant poser vingt séances le modèle. Je me suis appuyé sur des dessins dont certains n'étaient même pas ressemblants (je savais que c'était Aragon parce que je l'avais écrit en dessous, j'étais trop loin de lui). Mais en même temps, je le connaissais depuis des années. C'est l'homme qui m'a servi de père spirituel, c'est l'homme qui m'a fait adhérer au Parti, c'est l'homme qui m'a appris à militer, c'est l'homme qui m'a appris à penser les relations de l'Homme et de la Nation. C'est l'homme qui a fait du révolté que j'étais quelqu'un qui a voulu être un révolutionnaire.

Je ne sais pas si j'ai exprimé tout cela dans cette toile, mais ce que j'ai surtout voulu exprimer, c'est l'amour de ces deux écrivains.

*Vous le dites d'ailleurs dans le catalogue, c'est écrit sous la reproduction photographique du portrait :*

Je n'ai rien désiré d'autre que de payer mon tribut de reconnaissance envers deux grands écrivains français, dont l'œuvre et le combat, sont indissociables comme leur amour.

*Ainsi vous avez répondu à quelques-unes de mes questions à propos de ce portrait. En effet, je voulais vous interroger quant à ce choix : Aragon, par rapport à la littérature, mais aussi par rapport au militantisme.*

*Je souhaitais vous poser une question, mais celle-ci est d'ordre plus général. En effet, vous pratiquez régulièrement et depuis toujours le portrait...*

Depuis que j'ai commencé à peindre, (tiens, voilà un portrait que j'ai fait à 17 ans). J'ai toujours été passionné par le portrait. J'ai toujours eu... (*il sort un petit carnet noir de la poche gauche de sa veste*)... un carnet et j'ai passé ma vie à collectionner les regards des gens comme d'autres collectionnent les papillons. D'ailleurs, je me considère comme un portraitiste. Lorsque je réalise une composition où je veux dire aussi autre chose qui a trait à des choses d'importance nationale ou internationale, c'est encore une façon de faire le portrait d'un événement. Et même lorsque je peins une nature morte, c'est le portrait d'un objet, c'est le portrait d'un arbre. Je ne me considère pas comme autre chose que comme un peintre portraitiste. Cela peut être un cent millionième du portrait du siècle dans lequel je vis.

*Lorsque vous peignez un portrait, est-il nécessaire pour vous de bien connaître le modèle ?*

C'est préférable, mais il peut arriver qu'il y ait une commande de portrait, alors là c'est un duel, j'essaie même que ce soit un viol. J'essaie de faire parler le modèle, j'essaie que le modèle me dise qui il est, ce qu'il aime, ce qu'il n'aime pas, et surtout, je n'exige pas une immobilité absolue, car si vous exigez une immobilité absolue, il n'est pas possible de faire un portrait intérieur. Le modèle s'endort, lorsque le modèle ne parle pas, il s'emmerde.

Ce n'est d'ailleurs pas facile, car il n'est pas facile de peindre et de parler en même temps.

Je commence pratiquement toujours mes portraits par des dessins préparatoires. Les trois-quarts du temps le modèle s'assoit et prend une pose imbécile et puis je le laisse bouger, et finalement il finit par prendre la pose qui caractérise son caractère. Mais c'est lui-même qui la prend, ce n'est pas moi qui l'impose.

*Lorsque vous parlez de la « pose imbécile », je pense que pour le modèle, tout à fait au début, quand vous commencez les croquis, il y a*

bien ce sentiment de « pose imbécile » et puis, en effet, il y a peu à peu la pose que l'on se ménage.

*Pendant que je lui parle, le peintre se lève et se dirige vers l'une des piles de toiles posées, face au mur, verticalement, les unes contre les autres sur le sol carrelé de l'atelier. Avec l'assurance de celui qui connaît l'ordre secret de ce rangement, il en retourne une, me la présente en la reposant appuyée contre les autres. Il s'agit d'un portrait récent, celui d'un jeune homme et alors que je m'apprête à me lever également pour le contempler de plus près, Boris Taslitzky est de nouveau à mes côtés avec un carnet qu'il place juste devant moi et dont il tourne quelques pages en disant :*

Je vais vous faire voir le premier dessin... vous voyez..., c'est raide comme un piquet... ensuite on se repose... c'est devenu ça... C'est l'un de mes anciens élèves.

*Les dessins représentent le modèle du portrait peint qui, à l'autre bout de l'atelier, nous regarde. Ils racontent, accompagnent dans leur succession, ce que le peintre dit. Les pages tournent et leur enchaînement garde la mémoire de cet abandon progressif.*

Ensuite, ça m'aide en l'absence du modèle. Ça m'aide à faire la mise en page, par rapport à la dimension par exemple.

*Oui, vous travaillez le portrait entre les poses ?*

Je travaille continûment entre les poses. Pendant que j'ai le modèle et que l'on parle, disons que je prends des renseignements, et, dès que le modèle est parti, je commence à essayer de le reconnaître. Je pense que le tableau est fini quand je reconnais ce que je pense du modèle et que je reconnais le modèle. Maintenant, je peux me tromper.

*Le statut des croquis de portrait par rapport au portrait lui-même, quel est-il ? Dans le cadre d'une exposition de portraits, par exemple, accepteriez-vous que soient également exposés les croquis préparatoires ?*

J'aimerais bien, parce que cela ferait comprendre au public comment je fais un portrait, enfin, si cela intéresse le public.

Alors, vous voyez ! c'est un carnet où il y a plusieurs portraits en cours, il y a aussi des paysages.

*C'est un peu comme un journal.*

C'est un journal.

Ici, ce sont les croquis qui se rapportent à un autre portrait, celui que vous avez regardé en arrivant. Là, on avait trouvé la pose ; il était venu avec ses journaux, il s'est installé.

*Parfois la pose s'impose ?*

Oui, oui.

*Boris Taslitzky continue de tourner les pages. Le carnet fermé il y a un moment encore, ne laissait pas imaginer autant de diversité, autant de feuillets. Il semble qu'à l'instar de ce que l'on peut lire dans certaines nouvelles fantastiques, le carnet est enchanté et que ses pages pourraient, dans le même sens, se tourner à l'infini.*

Là, je prends des notes de couleur, ici des études de mains... Tiens, le problème des mains, c'est un problème infernal. Jamais, jamais le modèle ne reprend la même pose. Si vous n'avez pas de dessins préparatoires, vous allez merder sur les mains ; donc, je m'en sers comme indications. C'est-à-dire que le portrait, je le fais avec le modèle, mais je pourrais dire surtout sans le modèle. Quand je suis avec le modèle j'accumule beaucoup de renseignements et pas mal d'erreurs. Dès que le modèle est parti, je suis tout seul avec mon boulot et le portrait est fini quand moi je le reconnais. C'est ma façon de travailler le portrait.

Ce n'est pas comme peindre une nature morte, même si quand je peins un objet je veux que ce soit le portrait de l'objet, celui-ci ne bouge pas, il ne parle pas. C'est une conversation entre l'objet et moi, entre les rapports de l'objet et d'autres objets.

Le plus difficile à faire dans un portrait, c'est le fond. Si le fond ne colle pas, si la couleur du fond ne colle pas, si la lumière du fond ne colle pas, le portrait ne sera jamais ressemblant. Je pense qu'il n'y a peut-être que les peintres qui peuvent comprendre ce que je veux dire. Le problème du fond est un problème essentiel dans toute peinture, mais surtout dans un portrait. Si vous loupez le rapport entre le fond et le visage...

Il y a aussi le problème du vêtement. Si moi j'enfile votre pull-over, il y aura d'autres plis, donc ça n'ira pas avec la tête, ça n'ira pas avec les mains. On ne peut pas faire n'importe quel rythme si le rythme des plis du corps du personnage ne correspond pas à l'expression de ses yeux.

Ce sont des trucs d'artiste. Ce sont des problèmes d'artiste. Je ne sais pas si un autre artiste ne dirait pas que c'est entièrement contradictoire avec sa façon de travailler. Bien sûr, je ne copie pas bêtement, mais j'attache beaucoup d'importance à ce que les plis du vêtement expriment la forme du corps de ce personnage là et pas d'un autre.

*J'en reviens au Salon des Peintres Témoins de leur Temps. À propos du Salon de 1956, le titre de celui-ci aurait pu être « le Portrait », en*

*fait, il s'agissait de « Réhabilitation du portrait » ? Comment avez-vous entendu cela à l'époque ?*

Je l'ai pris avec beaucoup de joie, parce que depuis mon adolescence, j'entendais énormément parler (beaucoup moins avant-guerre qu'après-guerre) sur le mépris du portrait. On nous disait : il y a la photographie. Mais la photographie, c'est un instant, et puis elle n'a qu'un œil. Le portrait, c'est vraiment une analyse ; dans chaque coup de pinceau il y a analyse à la fois du regard, à la fois de la pose, des différents rapports, etc.

Le problème, pour le portrait, est le même que pour la composition, « les grandes machines » comme on disait au XIX<sup>e</sup> siècle. On nous a raconté que grâce à l'invention de la photographie, il y avait eu le cinéma et que ce n'était plus la peine de faire de grandes compositions. Ce n'était plus la peine de faire de portraits, plus la peine de faire de paysages, et normalement puisque ce n'était plus la peine de faire tout ça, on en est arrivé..., (disons l'idéal, c'est Monsieur Klein) à une couleur ; c'est peut-être même plus, c'est peut-être la toile blanche ou ce n'est peut-être pas de toile du tout.

C'est pour ça que j'ai toujours eu une haine profonde, en tant que peintre, pour la photographie. Ce qui ne m'empêche pas de dire que la photographie est un art autonome et qui n'a rien à voir avec la peinture.

Je me souviens bien que dans mon enfance, on disait que le cinéma allait détruire le théâtre. Le cinéma n'a pas détruit le théâtre. Quant au cinéma, il doit beaucoup à la peinture (on sait que Eisenstein était peintre avant d'être cinéaste et que chacune de ses scènes est composée comme un tableau), alors qu'on nous foute la paix, la photo c'est magnifique, le cinéma c'est magnifique, la peinture c'est autre chose et j'estime avoir le droit de faire des portraits, des natures mortes, des paysages, des compositions.

*C'est d'ailleurs une revendication qui, aujourd'hui, est beaucoup mieux reçue sur la scène artistique qu'il y a quelques décennies.*

Ceci dit, je n'ai jamais pensé que le portrait avait disparu. Une énorme partie de l'œuvre de François Desnoyer, (qui à mon sens est l'un des plus grands peintres de ce siècle, même si on n'en parle plus aujourd'hui), c'est le portrait, et c'étaient des portraits fantastiquement ressemblants, dans le caractère et dans les poses qu'il donnait à ses modèles. Ils faisaient comprendre au spectateur le caractère du modèle.

Ça n'a jamais disparu, Marcel Gimond en faisait également de très beaux, il a d'ailleurs magnifiquement écrit sur le portrait.

Donc, participer à ce Salon sur la « Réhabilitation du portrait », m'a énormément intéressé.

*Étiez-vous présent au vernissage ?*

Non, je ne suis jamais allé à aucun vernissage de Salon ou pratiquement jamais, parce qu'on n'y va pas pour voir ce qui est exposé, on y va pour se montrer et cela ne m'intéresse pas.

*Cet aspect-là du Salon des Peintres Témoins de leur Temps est quelque chose qui vous agaçait, ou considérez-vous qu'il était « normal » que cela se passât ainsi parce que c'était un Salon ?*

C'était normal que ce soit comme ça parce que c'était un Salon. C'est comme ça dans toutes les expositions... mais peut-être que j'ai toujours été une vieille bête qui n'aimait pas ce genre de société et ces lieux où les artistes, soit expriment les (...) les uns des autres, soit racontent des blagues : « Ah ! c'est superbe ta toile... »

*Que pensez-vous de ce qui se passe depuis quelques années, de ce que l'on peut appeler ce « retour au sujet », et, aussi peut-être de ce retour au portrait dans ce qu'il a de traditionnel aussi ?*

*Comment analysez-vous cela, vous qui êtes là depuis longtemps ?*

Le retour au sujet ? Je crois que cela n'a jamais vraiment existé, il n'y a pas de retour au sujet. Il y a eu un mouvement avant-guerre qui s'appelait « le Retour au Sujet », c'était un mouvement qui se bagarrait contre le restant du cubisme.

Il y a eu toute une organisation qui s'est appelée « La Maison de la Culture ». Nous faisons beaucoup d'expositions, mais surtout nous participions aux grandes manifestations publiques et nous avons, les uns et les autres, sans nous en rendre compte, créé l'expression plastique du Front Populaire. Cette expression plastique, nous l'avons fait surgir de panneaux que l'on trimbalait dans des manifestations. Comme nous étions totalement désintéressés, à la fin de la manifestation, nous laissions les panneaux sur place... Et puis, on en faisait d'autres. Ces panneaux avaient nécessairement trait aux questions qui se posaient à l'époque, c'est-à-dire qu'on pratiquait une espèce d'art, avec sa part de propagande, qui traitait des problèmes non seulement contemporains mais même quotidiens : les grèves, un assassinat... et pour beaucoup d'entre nous, c'était l'occasion de faire des tableaux. *Le Meeting* d'Édouard Pignon, avec la forme de Pignon à l'époque,

c'était une manifestation concernant sa vie, ce à quoi il était mêlé, ce qu'il aimait, ce qu'il voulait défendre. Aussi, ce magnifique tableau de Gromaire, *Le Chômeur*, qu'est-ce que c'est d'autre ? Les peintures de Goerg contre la guerre (qui ont complètement disparu), et tous les tableaux que nous avons faits à cette époque, comme par exemple *Défilé au Père Lachaise*, tous, étaient liés à notre vie quotidienne, à la vie quotidienne de la Nation, au mouvement du Front populaire et à la lutte antifasciste. Ça n'a pas disparu, mais dans les Salons le sujet était un prétexte. Pour nous, le sujet était un tremplin. Il fallait trouver la forme de ce sujet pour arriver à exprimer le contenu de ce sujet. Donc, le sujet n'était plus un prétexte. Et puis je crois que c'est une invention de littérateurs qui s'occupent d'arts plastiques. Le sujet, ce n'est jamais sans contenu, jamais. Même s'il devient une forme totalement abstraite, cela part d'une pensée et vise à un contenu.

Nous, notre contenu était évidemment politique. Je crois que si on nous a tellement insultés, ce n'est pas tant pour la forme par laquelle c'était exprimé, mais vraiment à cause des sujets.

*Oui, mais quand vous parliez de la Maison de la Culture, il y avait tout de même eu tous les débats autour de la question du « réalisme ».*

Ces débats autour du réalisme ne sont pas nés d'autre chose que du fait qu'un certain nombre d'entre nous, (quel que soit leur âge, ce n'étaient pas seulement des jeunes) avaient le désir profond d'exprimer ce à quoi ils croyaient et de le communiquer aux autres. Il n'y avait pas moyen de le communiquer autrement que dans une forme lisible. Quand je dis lisible, moi j'ajoute comestible.

Sans quoi, il n'y a pas de contenu. Vous pouvez avoir le sujet et ne pas traduire le contenu de ce sujet, alors là, c'est vrai que cela dépend de la forme. On nous a emmerdés en nous disant que nous séparerions la forme du contenu. Cela n'est pas vrai. Peut-être que nous n'avions pas l'habileté suffisante, le talent suffisant, mais notre démarche n'avait jamais été de séparer l'un et l'autre. D'ailleurs, je me demande comment on pourrait séparer la forme et le contenu.

Est-ce que l'on peut obtenir une couleur toute seule ? Vous ne pouvez l'avoir que par rapport à d'autres couleurs. Vous ne pouvez pas évacuer le contexte d'une couleur. Je voudrais qu'on m'explique comment techniquement on pourrait représenter une couleur toute seule. À partir du moment où l'on fait une toile, on crée des rapports constants. Avons-nous le talent pour créer ces rapports constants de façon à ce que cela soit suffisamment puissant pour que le sujet soit exprimé au moyen de la forme. Il n'y a pas moyen d'exprimer un sujet autrement



qu'au moyen d'une forme et nous, nous étions accusés de ne pas nous occuper de la forme. C'est une sottise. Nous avons beaucoup souffert.

*Vous dites que vous avez participé à trois Salons des « Peintres Témoins de leur Temps » pourquoi pas à tous ? Il y a un problème d'invitation, bien sûr.*

C'est un problème d'invitation.

*Ainsi, vous n'avez été invité qu'à trois d'entre eux, ou bien avez-vous refusé de participer d'autres années ?*

Non, non, je n'ai été invité qu'à trois, sauf au premier Salon où j'étais invité, auquel j'ai refusé de participer parce que Jean Cassou faisait partie des organisateurs. (C'était l'affaire de Yougoslavie, l'affaire Tito). On s'était mis à considérer Cassou comme une espèce de traître à la cause du socialisme... une sottise !... J'étais très content, des années après, d'être invité, pour « Le Portrait » ou pour « Le Travail », je ne sais plus.

*Le premier, c'est « Le Travail », le deuxième « Le Dimanche », il y a ensuite « L'Homme dans la Ville », « Le Bonheur », et « La Réhabilitation du Portrait ». Le premier de ces Salons auquel vous participez est « La Réhabilitation du Portrait ».*

Ah bon ! Et bien, j'étais très content d'être invité, d'abord parce que le sujet m'intéressait. J'ai alors eu une discussion avec Kischka qui m'a dit : « Je crois que tu ne sais pas peindre, mais en tout cas, tu sais dessiner ». C'était gentil !!!...

*Quelles étaient vos relations avec Kischka ? Le connaissiez-vous bien ?*

Non, je ne le connaissais pas du tout. Quand j'ai refusé la première fois, c'était au téléphone et en lui expliquant pourquoi.

Après le portrait d'Elsa Triolet et de Louis Aragon, j'ai présenté à un autre Salon des Peintres Témoins de leur Temps, une toile représentant un sidérurgiste d'après des dessins que nous avons faits à Denain, avec Jean Amblard en 1947. C'était finalement le portrait d'un sidérurgiste. Là, j'ai eu du mal, parce que j'avais fait des tas d'esquisses qui ne me contentaient pas.

*Vous rendiez-vous au Salon lorsque vous n'y exposiez pas ?*

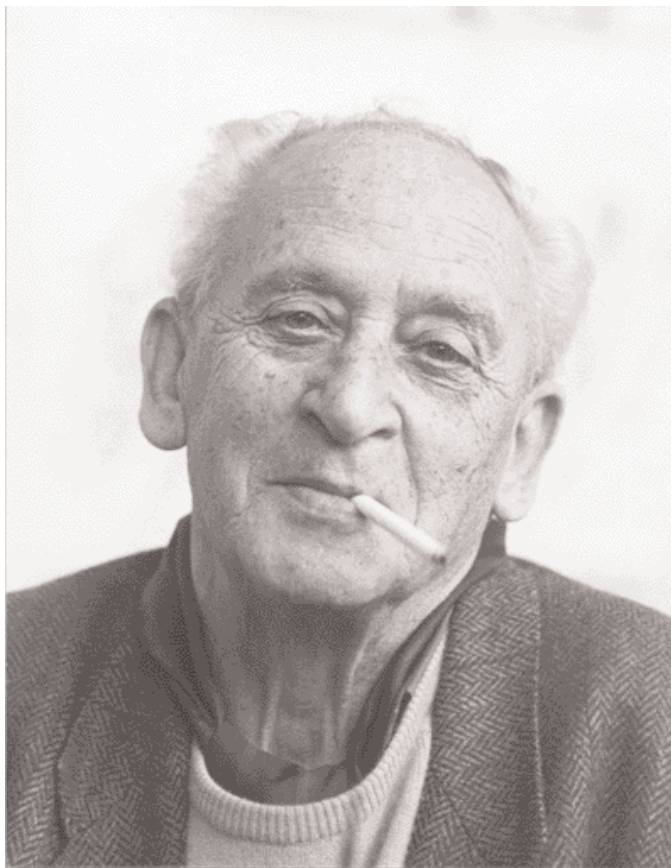
Non, jamais. La dernière fois où j'ai été invité, c'était pour « la vie paysanne », l'un des derniers Salons, mais je ne m'en souviens plus guère.

C'est à peu près tout ce que je peux vous dire sur le Salon des Peintres Témoins de leur Temps, qui ne m'a pas marqué.

**Isabelle Rollin-Royer**

Entretien réalisé le 4 mars 1996

[Extrait de la thèse présentée en Histoire de l'art soutenue le 24 juin 1998 à l'Université de Paris I]



Boris Taslitzky par Isabelle Rollin-Royer