BORIS TASLITZKY

Cent onze dessins faits à Buchenwald

Association française Buchenwald-Dora
Editions Hautefeuille

Cent-onze dessins faits à Buchenwald

BORIS TASLITZKY

Cent-onze dessins faits à Buchenwald

Association française Buchenwald-Dora
Editions Hautefeuille

DL-15-11-1978-30868

AVANT-PROPOS

par Marcel Paul

Les dessins de Boris Taslitzky n'ont pas à être présentés, ils sont, dans l'absolu, l'expression tellement bien connue de la sensibilité infinie de leur auteur. L'on retrouve dans ces dessins à la fois l'élan, la révolte du cœur, du grand artiste ; le courage du lutteur qui s'est jeté dans la mêlée, corps et âme, et en pleine connaissance des risques. Et cela dès les premières heures tragiques où pour l'humanité humiliée, bafouée, tout semblait perdu.

Ces dessins ont été réalisés à Buchenwald dans l'enfer de la faim, du froid, de la violence et au-delà de la violence : de la cruauté et de la mort ; ils sont en eux-mêmes d'une puissance pathétique,que personne n'a la possibilité de traduire en mots écrits ou paroles.

J'ai lu avec respect, avec émotion, l'admirable préface de Julien Cain, l'un des grands parmi les plus grands de nos Universitaires.

Julien Cain a rencontré Boris Tastlitzky à l'automne 1944, dans les "lieux d'aisance collectifs" d'un des blocs du bagne hitlérien qui portait le nom de "Buchenwald".

Je ne puis dominer le désir de dire quelques mots de cette rencontre dans l'enceinte de la mort qu'était ce Buchenwald : plus de 15.000 m2 cerclés d'une double ronce de barbelés entrelacés, chargés d'électricité ; de barbelés surmontés de miradors à angles de tirs de mitrailleuses minutieusement réglés pour permettre en quelques secondes un balayage liquidateur de tout être vivant dans l'enclos maudit.

Ensemble maudit où les SS jetaient le soir au retour du travail les 40 ou 50.000 esclaves qui y attendaient le type de mort devant échoir à chacun.

Les S.S., chiens de garde enragés de cette humanité à leur merci, à leur absolu caprice, se considéraient comme tranquilles lorsque le soir, les portes

du bagne étaient verrouillées. Alors pour eux apparemment, pas de problèmes, leurs mouchards "les verts", c'est-à-dire les criminels de droit commun disséminés dans les rangs du troupeau et à l'extérieur, autour du parc de la mort, les sentinelles SS ou Waffen SS, juchées sur les miradors pouvant sur un seul ordre réduire à un silence définitif cette masse d'hommes aux mains nues, au ventre creux que sont les prisonniers entassés dans les blocs. Ces blocs qui représentaient des moyens d'encellulements collectifs à l'intérieur du bagne qu'était le camp lui-même. Pour les chefs SS tortionnaires, pas d'état d'âme, pas de défection morale à craindre dans le mécanisme de garde, prêt à tuer à tout moment, la devise de chaque SS étant "la mort est mon métier".

Pourtant, dans cet antre de barbarie, des résistants français et autres nationalités tombés dans les griffes de l'ennemi fasciste se rassemblaient dans le "Waschraum" entre deux rangées de WC pour y parler culture.

Au-dessus de leur tête le risque de mouchardage des "verts" et, en ce cas, les conséquences atroces, c'est-à-dire la torture, le massacre qui en serait immanquablement résulté.

Donc, l'objectif de la petite Assemblée : un concours clandestin de poésie. Le caractère culturel de la rencontre si elle était dénoncée n'aurait pas risqué d'attendrir les soudards SS de la division Das Reich (tortionnaires d'Oradour sur Glane et de Tulle) qui assuraient la garde du camp de Buchenwald et la suite du mouchardage aurait été la mise en action de la gestapo, laquelle était à la recherche de tout ce qui pouvait être considéré, malgré les apparences, comme l'action d'une organisation de résistance.

La composition de la petite Assemblée : autour de l'universitaire honoré, homme repu de science, Directeur de la Bibliothèque Nationale, Julien Cain, et alors d'un jeune artiste passionné d'idéal dont le nom était déjà connu dans les milieux artistiques de qualité, Boris Taslitzky ; deux hommes différents de tant d'aspects qui se rencontraient ainsi avec d'autres amis de la poésie, de la prose et du dessin. Leur objectif : lancer dans ce lieu d'épouvante un appel à vivre, un appel à tenir, un appel à l'Humanité, et par conséquent un appel à la Résistance.

Je voudrais savoir moi aussi dessiner pour les montrer dans cet enclos du crime, *face à face :* ces hommes, ces penseurs, ces artistes, ces savants, soldats de la noble cause de la Culture, de la Beauté, de la Civilisation, de l'Humanisme et le monstre fasciste botté, le revolver, la mitraillette ou le goumi à la main, terrorisant, assassinant hommes et femmes et aussi des enfants seulement coupables de ne pas appartenir à la prétendue race supérieure.

C'est dans ce cadre dantesque où s'affrontaient l'Esprit et la Bête que Boris Taslitzky a croqué ses immortels dessins, qui, pour un si grand nombre d'entre eux, sont et resteront éternellement bouleversants.

Ces dessins projetés, ces dessins réalisés, achevés, témoignages à tout jamais irrécusables d'un drame inimaginable pour la raison humaine, dans lequel le fascisme avait projeté les descendants des soldats de l'an II, symbole de l'amour de la liberté et de l'honneur de l'homme.

Il faut posséder les dessins de Boris Taslitzky, les montrer à la ronde, les faire acheter par les amis, par les gestionnaires des Etablissements d'Enseignement, par les Cercles, par les Maisons de la Culture.

Une œuvre de cette qualité, symbole de la grandeur de l'homme, de sa capacité de combattre, de souffrir dans les pires conditions pour les idéaux qui poussent l'humanité en avant, appartient aux peuples ; en particulier, à ce peuple de France, qui fait tant pour qu'un jour triomphe enfin la société des hommes ; société des hommes où la Culture, la Science, les Arts, constitueront la nourriture morale d'une nation qui aura brisé toutes les chaînes de la servitude, lesquelles portent en elles-mêmes celles de la bestialité dominatrice.

Honneur à Julien Cain, scientifique français élevé aux plus hautes dignités, qui alors, malgré son âge et avec le plus grand mépris du danger, quittait la Bibliothèque de la France qu'il dirigeait avec tant de talent pour prendre sa place dans le combat du cœur, de l'esprit et de la nation de ce peuple de France dans les rangs duquel il a tenu à se placer parce qu'il fallait abattre le monstre fasciste, afin que l'homme puisse revivre.
Honneur à Boris Taslitzky pour son talent immense et pour le courage qu'il a montré, qu'il montre toujours pour pousser notre société sur les rails d'une Humanité nouvelle apportant aux hommes, la Culture, la Sécurité de leur être humain, c'est-à-dire le bonheur, la joie de vivre, la possibilité de bâtir un destin où il y aurait pour les hommes, suivant la si belle image : du pain et des roses.

Merci Boris de ton magnifique combat !

Marcel PAUL
l'un des responsables de l'organisation
clandestine du combat contre la bête nazie
dans l'enfer hitlérien.
Mars 1978

PREFACE

par Julien Cain

JE revois ma première rencontre avec Boris Taslitzky à Buchenwald, à l'automne 1944, au premier étage du block 40, dans le lavabo ou « waschraum » qui nous servait ce jour-là de lieu de réunion. Il s'agissait d'organiser parmi les Français du camp un concours de poésies, de récits en prose et de dessins. De ce concours devaient sortir des œuvres émouvantes et sincères, quelques-unes pathétiques, d'autres simplement charmantes. Le « jury » avait estimé que ce premier et timide effort vers une vie spirituelle collective dans ce camp de mort devait être expliqué et commenté par un manifeste. Boris Taslitzky avait été chargé de le rédiger. Il le lut d'une voix à la fois timide et assurée. Il définit avec précision une sorte d'Art poétique dont les formules vigoureuses me frappèrent, et il termina en nous lançant comme un défi les vers du *Lancelot* d'Aragon que je ne connaissais pas encore :

Vous pouvez me frapper en voici la saison
Riez de mon silence et souillez ma figure
Je ne pratique pas le pardon des injures
Lorsque je ne dis rien c'est que j'ai mes raisons

Depuis ce jour, j'ai revu bien souvent Boris Taslitzky. Je l'ai vu travailler. Je l'ai vu devant ses modèles, composant sans hâte des portraits de détenus, ses camarades, — on en verra quelques-uns dans ce recueil — que son crayon approfondissait peu à peu et qu'il chargeait d'expression. Je l'ai interrogé. J'ai voulu connaître sa formation, celle de l'artiste et celle de l'homme. Et j'ai compris comment, sans l'avoir recherché peut-être, par le jeu naturel des forces qui étaient en lui, Boris Taslitzky était devenu l'incarnation même de l'artiste révolutionnaire.

Il ne manque pas, dans l'histoire de notre art français, de personnalités puissantes auxquelles cette qualification a été appliquée, — bien souvent, il faut le dire, confusément. Et qui pourrait nier, par exemple, que cet authen-

tique et très conscient aristocrate que fut Eugène Delacroix ait su exprimer l'âme des foules parisiennes dans sa *Liberté sur les barricades* de 1831 ? Que Jean-François Millet, peintre du labeur paysan, ait tracé en 1848, de *la République* et de *l'Egalité* des figures inoubliables ? Qu'Edouard Manet, dandy raffiné, par son *Exécution de l'Empereur Maximilien,* dont l'exposition fut interdite en 1868, comme par ses deux lithographies *Guerre civile* et *La Barricade* de 1871, ait donné de l'insurrection des masses et de sa répression l'image la plus saisissante, celle qui devait le plus profondément se graver dans l'esprit des hommes ? Les accents souverains que les uns et les autres, — et nous n'avons pas parlé du grand Daumier, dont l'œuvre est le reflet de la vie publique en France pendant un demi-siècle — ont trouvés dans leur rencontre avec la tragédie populaire, n'ont point leur origine plus ou moins lointaine dans une médiation sur la condition politique ou sociale de leur temps, dans une inquiétude particulière, dans une volonté impérieuse de justice. Il n'y a là pour eux qu'une réalité exaltante, une source de lyrisme. Personne n'a compris cela mieux que Baudelaire, le plus grand écrivain d'art français : « Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. Une passion immense, doublée d'une volonté formidable, tel était l'homme. » La passion qui s'exprime dans la *Liberté sur les barricades,* c'est celle des *Massacres de Chio,* de *Sardanapale* ou des *Croisés.*

Le choix d'un sujet ne saurait donc à lui seul conférer une valeur révolutionnaire, plus précisément une valeur de choc, à l'ensemble de l'œuvre d'un artiste. Le plus bourgeois des peintres du XIXe siècle, Meissonnier, ne composa-t-il pas lui aussi ses *Barricades ?*

L'artiste révolutionnaire moderne, conscient du but qu'il poursuit, assuré dans sa doctrine, s'il veut chercher dans le passé des origines, une filiation, c'est vers Jacques-Louis David qu'il doit se tourner. Personne mieux que lui n'a défini ce que doit être un art de propagande. Le 23 mars 1793, il déclare à la tribune de la Convention : « Chacun de nous est comptable à la patrie des talents qu'il a reçus de la nature ; si la forme est différente, le but doit être le même pour tous. Le vrai patriote doit saisir avec empressement tous les moyens d'éclairer ses concitoyens et de présenter sans cesse à leurs yeux les traits sublimes d'héroïsme et de vertu. » Il n'y eut, il ne pouvait y avoir qu'un David, un seul *Serment du Jeu de Paume,* un seul *Hommage à Lepelletier Saint-Fargeau,* un seul *Marat assassiné.* Mais il aurait pu y avoir plusieurs ordon-

nateurs de la Fête de l'Unité ou de la Fête de l'Etre Suprême, plusieurs créateurs d'une imagerie ou de motifs décoratifs nouveaux. Nous n'avons pas retenu leurs noms, car l'oubli a recouvert bien des œuvres inspirées du plus pur esprit civique.

Il y eut en tout cas plusieurs Evariste Gamelin, et le héros, sensible et grave, du roman de France, est réellement un prototype, plus complet, plus vivant pour nous que la plupart des artistes qui ont traversé cette époque unique. Evariste Gamelin, peintre, élève de David, membre de la Section du Pont-Neuf, précédemment Section Henri-IV, devait devenir, en l'an II, juré au Tribunal Révolutionnaire et membre du Conseil Général de la Commune de Paris. Ecoutons-le, tandis qu'il mêle aux plus tendres baisers qu'il échange avec la citoyenne Blaise, la belle Elodie, ces paroles de feu : « Nous sommes précipités ; notre œuvre nous dévore. Nos jours, nos heures sont des années... Terreur salutaire, ô sainte Terreur !... Je suis impitoyable pour que demain tous les Français s'embrassent en versant des larmes de joie. » Et, dans de vastes compositions, dont les sujets sont animés de l'esprit républicain le plus accompli, il met toute son ardeur, cette ardeur dont il va mourir. Il n'accepte pas de céder au désir infini de paix et de solitude qu'il sent entrer dans son âme. « Te souviens-tu quand, à la vue des champs, tu désirais être juge de paix dans un petit village ? Ce serait le bonheur. » Quand, le 9 Thermidor, les troupes de la Convention passent comme une avalanche devant Evariste, et qu'il voit Robespierre tomber la mâchoire fracassée, il tente de se donner la mort ; mais il n'échappe pas à la guillotine. Et voici son oraison funèbre prononcée par son sceptique ami, le graveur Desmahis : « Ce pauvre Gamelin ! Il aurait eu peut-être un talent de premier ordre s'il n'avait pas fait de politique. »

Boris Taslitzky n'est ni Jacques-Louis David ni Evariste Gamelin, mais il a retenu leur leçon. Il a mis son art au service de ses idées. De 1935 — il avait alors vingt-quatre ans — jusqu'à la guerre, il fut le secrétaire de l'Union des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture, et c'est à cette époque qu'il aborda la grande peinture monumentale et décorative. Il s'y était préparé, à la sortie de l'Ecole des Beaux-Arts où il déclare n'avoir rien appris, — il ne se reconnaît débiteur que du seul Jacques Lipchitz — en copiant au Louvre, Rembrandt *(Vénus et l'Amour, Le Bon Samaritain)*, Watteau *(La Séré-*

nade), Poussin *(Pyrrhus sauvé, La Peste à Rome)*, et ceux qui furent ses maîtres véritables: Zurbaran *(La Mort de l'Evêque)*, Delacroix *(La Barque de Don Juan, La Mort de Sardanapale, La Liberté)*, Courbet *(L'Atelier)*, Géricault enfin dont la fougue, l'élan retenu ont eu sur lui une influence décisive. Mais je retiendrai surtout l'application et le zèle avec lesquels il voulut copier, sans en négliger aucune, toutes les toiles qui forment l'ensemble le plus important du Louvre : la série des Rubens consacrée à Marie de Médicis, et il est amusant de noter qu'il y voit une entreprise de propagande en l'honneur de la Régente.

Dans le même temps il s'habitue à concevoir et à exécuter rapidement, en vue de manifestations et de fêtes, comme le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo, d'immenses panneaux décoratifs ou symboliques. A côté de ces productions éphémères, ce sont des tableaux plus longuement étudiés tels que *Le Mur des Fédérés,* au Père-Lachaise, *Les Grèves de juin 36, Les Massacres de chômeurs à Haïti,* et ces deux œuvres d'un mouvement si entraînant : *Le Jeudi des enfants d'Ivry et L'Hommage aux jeunes morts de la Liberté,* depuis Bara jusqu'à Henri Vuillemin.

De la guerre, qu'il fit durement et qui se termina pour lui par une captivité suivie d'une évasion, il devait tirer des œuvres d'une singulière puissance. Je retiens surtout cet hommage à son chef, le capitaine Kaigre, tué à Pisseloup dans la Marne, le 12 juin 1940, qu'il représente dans sa résistance forcenée, Don Quichotte épique enveloppé dans une toile de tente. Je note également certains épisodes de la débâcle, et d'atroces visions de la vie des prisonniers au camp de Melun.

Une année de travail fécond s'écoula ainsi, cependant qu'il se cachait, d'abord à Aubusson, auprès de Jean Lurçat, puis dans les Pyrénées-Orientales, auprès de Raoul Dufy. Il sut traduire la flore étrange et puissante des campagnes du Roussillon. Et son goût des vastes compositions, largement ordonnées, se satisfaisait aussi bien dans les cartons de tapisserie qu'il préparait avec minutie, pour Jean Lurçat comme pour lui-même, que dans l'*Hommage aux fusillés de Châteaubriant,* qui fut la dernière œuvre de sa période de clandestinité.

Arrêté le 13 novembre 1941, condamné à deux ans de prison, Boris Taslitzky est devenu un captif ; il le demeurera jusqu'en avril 1945, successivement à la prison centrale de Riom, au camp de Saint-Sulpice-la-Pointe, à trente kilomètres de Toulouse, puis, après sa déportation, en Allemagne, à Buchenwald.

A Saint-Sulpice, entre la prison française et le camp allemand, il connut

la joie de vivre au milieu d'amis. Une véritable émulation s'est emparée de tous ces hommes, qui sont des détenus politiques. Il s'agit de lutter contre le lent écoulement des heures, contre l'envahissement de l'esprit par l'oisiveté corruptrice, d'affirmer une volonté d'apprendre et de comprendre. Une petite Université s'établit ainsi, où le savoir de chacun, quel qu'il puisse être, est mis à la disposition de tous. Dans la bibliothèque que l'on parvient à constituer, il y a les produits les plus rares, les plus authentiques de la culture, aussi bien littéraires que scientifiques. L'idéologie qui anime ces prisonniers a trouvé son expression dans la série des sept fresques que Boris Taslitzky exécuta sur les cloisons des baraques en bois. Dédiées à la gloire des plus purs héros français, des figures immenses surgissent sur la nudité des murs et, environnées d'inscriptions et d'appels, s'envolent vers une nouvelle Liberté. Voici, dans la chapelle, sur un fond tricolore, l'image douloureuse d'un Christ debout devant sa croix, les mains liées, entre une vieille femme, qui doit être la Vierge, et un homme en sabots. Aragon et Jean Cassou ont, les premiers, compris l'importance de ces œuvres dont ils ont souligné l'inspiration unique. Et ils ont obtenu la promesse qu'elles seront transportées au Musée de la Résistance qui doit être organisé à Toulouse.

En 1944, Boris Taslitzky et ses compagnons de Saint-Sulpice quittent le camp français, qu'ils ont su organiser en un lieu de retraite studieuse, pour le camp allemand où, derrière l'ordre apparent créé par la méthode, tout est misère, folie et mort.

Et d'abord, le voyage lui-même. C'est la première des épreuves du déporté. Nous l'avons tous connue. Elle a pour but de nous placer d'un seul coup dans le climat nouveau qui doit être le nôtre. Dans un wagon clos de tous côtés et dont la porte, aussitôt qu'il est rempli, est refermée, puis scellée, cent dix à cent trente hommes sont entassés. La plupart vont rester debout pendant les trois ou quatre jours que va durer le voyage ; un petit nombre pourront s'accroupir ; quelques rares privilégiés pourront s'allonger. Les plus sages, les plus clairvoyants tentent, dans l'obscurité totale où l'on est plongé, d'en appeler au calme, au silence, de créer une apparence d'ordre. Comment pourraient-ils être entendus, surmonter les plaintes sourdes ou les cris forcenés que la fatigue et la lente montée de l'asphyxie arrachent à ces corps qui ne se maintiennent debout qu'en s'arc-boutant l'un à l'autre ? La réalité s'évanouit peu à peu.

Les plus conscients mêmes, ceux qui ont préparé leur évasion, qui ont tenté de l'exécuter, tombent dans un demi-sommeil dont ils ne sortent que sous l'effet d'une poussée plus rude ou d'une clameur plus déchirante. « Le bruit et la fureur » : je me répétais indéfiniment ces deux mots que Shakespeare place dans la bouche de Macbeth, et que William Faulkner a donnés pour titre à un roman qui décrit une humanité étrange où nous ne pouvons nous reconnaître. Mais nous reconnaissions-nous nous-mêmes, et reconnaissions-nous nos plus chers compagnons ? Les heures, les journées passaient. Une seule fois — ce fut à Trêves — la porte du wagon s'ouvrit ; on nous fit descendre ; on nous distribua en hâte une pâtée sans visage et sans nom qui devait seulement rendre plus insupportable notre soif, puis brusquement, à coups de gourdins, de lanières et de bottes, on nous fit remonter...

Je suis arrivé à Buchenwald plusieurs mois avant Boris Taslitzky. Mais je pense — car l'imagination des SS est courte, et c'est en série qu'elle travaille — qu'avec quelques variantes son voyage et le mien ont été semblables. Il n'a pas voulu laisser aux mots seuls le pouvoir d'écrire ce prologue à la tragédie. Il l'a retenu dans ses yeux et fixé ensuite avec son pinceau. On ne peut plus oublier, si on les a vus une fois, ces fantômes : dans un coin du wagon ils se dressent désespérément dans une aspiration vers l'air, vers la lumière qui n'arrivent que par une petite ouverture à peine perceptible derrière les barbelés. Une sorte de folie collective paraît les posséder, cependant que d'autres, qui sont déjà des ombres, couchés à terre, s'abandonnent.

Quant à la tragédie elle-même, Boris Taslitzky n'en a pu retenir que les principaux épisodes. Qu'on n'imagine pas le peintre devant son modèle, ou même le dessinateur couvrant les feuillets de son carnet. Se procurer du papier, des crayons, de mauvaises couleurs, autant de problèmes pour lesquels il faut chaque fois inventer des solutions. Et c'est le plus souvent debout, dans l'entassement du block, ou dehors, pressé, bousculé par les groupes qui vont et viennent, que l'artiste, d'un crayon rapide, a tracé ces notes.

Voici l'homme réduit à sa condition primitive. Il a été dépouillé de tout ce qui lui appartenait — vêtements, livres, lettres, montre, et jusqu'à cette petite alliance par laquelle il restait rattaché à un être chéri. Après l'avoir dénudé, on a promené sur son corps la tondeuse électrique, on l'a plongé dans un bain scientifiquement dosé d'où il sort les yeux brûlants, on l'a revêtu d'une chemise, puis de haillons, et on l'a livré brusquement aux éléments, à la mor-

sure du froid ou du soleil. Le voilà dépersonnalisé. Boris Taslitzky nous le montre dans ce premier état d'hébétude, au « petit camp » ou sont parqués les nouveaux arrivants, pendant le temps de la quarantaine, et aussi les invalides. Lorsque le temps est beau, et que chacun tente d'échapper à la puanteur et à l'entassement des blocks, c'est une véritable Cour des Miracles. Des groupes se font et se défont, des colloques s'établissent. A quel kommando de travail, la quarantaine terminée, sera-t-on affecté ? Et pourra-t-on éviter l'enfer redouté de Dora ?... Appuyés sur leur bâton, les invalides circulent entre les blocks, lentement, et font penser à de petits retraités ; mais tout à coup, n'écoutant que leur lassitude, ils s'étendent de tout leur long sur le sol, et pendant plusieurs heures ils ne se relèveront pas.

Les amateurs de pittoresque pourraient là se satisfaire. Ils pourraient se croire transportés de Thüringe dans quelque cité d'Orient, à la porte de quelque bazar, où la misère s'étale. Et les tentes qui se dressent au-delà des baraques de bois ne créent-elles pas le décor d'un vaste campement où des hommes venus des coins les plus divers d'Europe ont été rassemblés ? Il pourrait y avoir là prétexte pour l'artiste comme pour l'écrivain à des développements. On évoque les premières pages de *Salammbô :* « Il y avait là des hommes de toutes les nations... » Quoi de plus tentant que de décrire tous ces types humains rassemblés à Buchenwald ? Russes et nationaux de l'immense U.R.S.S., Polonais, Tchèques, Hongrois, Serbes et Croates, Tziganes, Grecs, Italiens, Espagnols, Hollandais, Belges, sans parler des très rares Anglais et de l'unique Américain, Français enfin : autant de groupes, plus ou moins autonomes, plus ou moins mêlés les uns aux autres, et que domine, par son ancienneté et aussi son autorité presque souveraine, la masse des Allemands, politiques — les rouges — ou non politiques — les verts. Boris Taslitzky a fait un choix dans cette foule. On retiendra quelques beaux types de républicains espagnols, quelques exemplaires inquiétants d'enfants gitans.

Les jours, les semaines ont passé. La quarantaine finie, le détenu a été affecté à un block du grand camp ; c'est là désormais sa maison, son foyer quand il revient du travail. Ces trois, ces quatre étages de planches qui supportent des corps serrés les uns contre les autres remplissent ce qu'on appelle un dortoir. Dans la pièce qui le précède, quelques tables et des bancs. Regardez ce croquis saisissant : *Après l'appel du soir* (n° 48), qui représente des hommes assis, leur journée de travail terminée, exténués, leur gamelle vide.

Quelques-uns dissimulent leur fatigue en sacrifiant à la vie de société. *Conversation* (n° 50) représente deux hommes assis : l'un parle, parle ; sans doute ne s'arrêtera-t-il jamais ; l'autre, le visage tendu, écoute et veut comprendre. Il y a aussi (n° 49), *Après la soupe* l'homme qui s'est pris la tête entre ses mains ; l'homme envahi par le cafard (n° 30) et tous ces traits ensommeillés, toutes ces têtes qui fléchissent, qui roulent enfin sur la table, à toute heure, le matin comme le soir, pendant les alertes, comme dans l'attente des appels. Dans *Evocation de Paris* (n° 40) nous suivons le récit sur le visage bouleversé d'un jeune garçon, au bord des larmes.

Le crayon souvent amusé de l'artiste nous promène à travers le camp. Il retient au passage telle figure, tel accoutrement bizarre, des groupes de travailleurs se chauffant autour d'un maigre feu, des rassemblements pour une corvée. Tout cela est vif et varié, tout cela eût enchanté Baudelaire, dont on ne peut se lasser d'évoquer le jugement. A propos des dessins que Constantin Guys, « le peintre de la vie moderne », envoyait aux *Illustrated London News* pendant la guerre de Crimée, Baudelaire écrit : « En vérité, il est difficile à la simple plume de traduire ce poème fait de mille croquis, si vaste et si compliqué, et d'exprimer l'ivresse qui se dégage de tout ce pittoresque, douloureux souvent, mais jamais larmoyant, amassé sur quelques centaines de pages, dont les maculatures et les déchirures disent, à leur manière, le trouble et le tumulte au milieu desquels l'artiste y déposait ses souvenirs de la journée. »

Le tragique n'est pas loin. L'étonnant *Jeune Français* (n° 29), presque élégant, sûr de lui, qui a pris la mesure des hommes et des choses du camp, peut avoir un instant surmonté sa misère ; son sourire va se figer au premier tournant, quand il tombera sur un cortège de morts ou de moribonds...

Dans cette rencontre avec la Mort, l'art de Boris Taslitzky va s'affirmer de manière décisive. Les *Danses macabres* ne manquent pas, depuis notre moyen âge ; et l'on peut, pour illustrer cet éternel sujet, puiser dans le trésor des graveurs français et allemands de la Renaissance où l'allégorie et le réalisme composent un curieux mélange. Mais la Mort, toujours et partout présente à Buchenwald, bouscule l'allégorie.

Elle apparaît d'abord furtivement dans des scènes qui représentent des demi-morts, des morts virtuels, des corps que la faim et le travail ont épuisés

et qui ne sont plus que des squelettes ambulants. Ils se serrent les uns contre les autres. Ils se rassemblent pour ne former qu'une seule masse qui se meut lentement. On se persuade que chacun d'eux, s'il venait à tomber, entraînerait tous les autres dans sa chute.

Déjà, à Saint-Sulpice, Boris Taslitzky était hanté par ce thème du moribond. De la maison centrale de Riom, il avait rapporté la saisissante scène de *La Pesée*, dont il venait de tirer une de ses œuvres maîtresses : sur la balance administrative des squelettes disciplinés se succèdent, attendant leur tour.

Des vivants déjà morts aux cadavres que les vivants indifférents et blasés remuent par pelletées, le passage est insensible. Mais c'est dans les peintures formant la composition que nous appellerons *Le Charnier* que la Mort triomphe vraiment. Là nous pénétrons dans son domaine. Boris Taslitzky n'en a achevé que les trois esquisses qui sont reproduites dans ce recueil. Elles sont assez poussées déjà pour que nous en apercevions le développement. La scène est tragique par son sujet, elle est saisissante par son expression. Il s'agit de représenter l'enlèvement massif des cadavres. Il faut bien comprendre ce que cette opération signifie. Un seul chiffre y suffira : pendant les trois mois qui s'écoulèrent du 1er janvier au 5 avril 1945, les services du camp de Buchenwald ont dénombré quinze mille quatre cents morts. Dans certains blocks du petit camp, vivants et morts étaient mêlés. Plusieurs fois par jour, des équipes d'hommes spécialisés venaient accomplir leur besogne ; rapidement, sans formalités superflues, ils chargeaient les cadavres sur des chariots et les menaient vers le crématoire dont la fumée rougeoyante ne cessait, la nuit, d'illuminer le ciel — ou, lorsque les fours étaient occupés ou qu'à la fin le charbon manqua, — vers des fosses creusées par d'autres camarades de misère. C'est ce moment précis que l'artiste a voulu saisir. Deux grands blocks forment le décor ; entre eux, le chariot, véritable étal de boucherie humaine, haut monté sur roues, forme le centre. Tout autour, les acteurs, agiles et pressés, qui manient les cadavres sous la surveillance du Lagerschütz habillé en vert, et les spectateurs, les uns circulant entre les groupes, drapés dans leurs haillons bigarrés, à la fois misérables et glorieux comme des doges, les autres immobiles, impassibles et pourtant anxieux. Plus loin, au-delà des barbelés, la vie, la vie du camp continue.

La richesse de la composition, la force de l'invention se traduisent par la variété des groupes humains qui sont ici rassemblés. Une sorte de frénésie

anime certains personnages, qui semblent sortir d'eux-mêmes, s'étirer, se projeter en avant vers on ne sait quels abîmes. Tout cela est sorti directement de la vision et de la sensibilité d'un artiste, qui demeure lucide et qui surmonte son émotion parce qu'il a voulu apporter un témoignage.

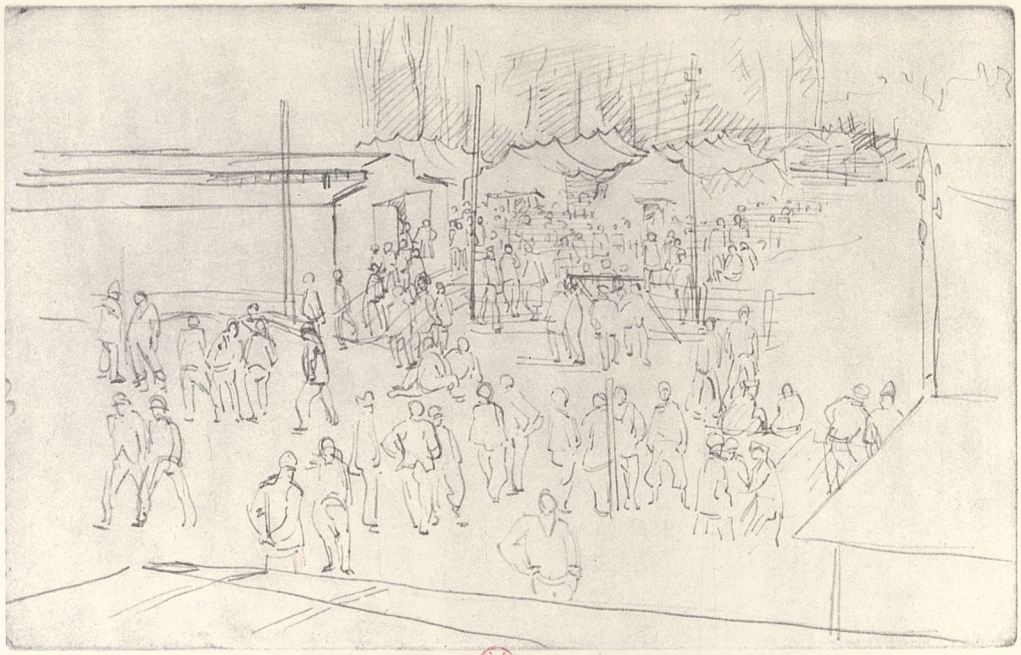
Il faut attendre l'exécution définitive du très vaste tableau (cinq mètres de largeur sur trois de hauteur) qui s'achève. Aux verts et aux jaunes qui dominent et qui lui donnent son unité picturale sont venues s'ajouter des notes vibrantes de rouge. Dans cette éclatante transcription de la réalité la plus terrifiante, qui de ce charnier réussit à faire une sorte de Carnaval fantastique qu'un premier soleil printanier colore de tous ses feux, aucune interposition de procédés ou de souvenirs d'école. Mais les maîtres dont Boris Taslitzky avait copié l'œuvre plusieurs années auparavant, étaient là pour le soutenir dans sa solitude de prisonnier et pour l'inspirer, Géricault en particulier. On pourrait noter d'autres rencontres, avec Dufresne par exemple et, dans ces longs corps tourmentés, quelque trace du Greco. Je me souviens avoir dit à Boris Taslitzky que, s'il fallait trouver à sa manière une paternité lointaine, ce serait chez un de ces artistes du Baroque qui ont fait du mouvement un des principes de leur art. Je songeais particulièrement à ce curieux Jacques de Bellange, qui travailla à Nancy à la Cour de Lorraine au commencement du XVIIe siècle, « vibrant, excessif », a-t-on pu dire, dont l'œuvre est marquée par « un griffonnage fébrile, une lumière dispersée, une animation qui devient de l'instabilité ». Mais Boris Taslitzky ne connaissait pas cet inconnu.

S'il fallait dans le passé chercher pour son interprétation de Buchenwald, non point de vagues similitudes, mais une parenté plus certaine et une communauté — sans doute involontaire — d'inspiration, je la trouverais chez Daumier et dans certaines parties de l'œuvre de Goya. Du premier j'évoquerais les lithographies de la fin de sa vie : *Si les ouvriers se battent* et surtout *Les Témoins*, de 1872, où l'on voit des squelettes qui se pressent, dans un mouvement irrésistible, vers une porte au-dessus de laquelle sont inscrits ces mots : « Conseil de guerre »... De Goya je retiendrais surtout les deux grandes toiles du Musée du Prado représentant la révolte des Madrilènes contre les envahisseurs français. Au milieu de cadavres, de débris humains, de chevaux morts, les insurgés armés se dressent, les fusillades se poursuivent. La scène est extraordinaire par son intensité et son mouvement. C'est à propos de ce *2 mai 1808* qu'on a pu dire justement de Goya qu'il « est le plus grand visionnaire du réel

qui ait sans doute existé ». Il l'est bien davantage encore dans les quatre-vingt-cinq eaux-fortes qui forment la suite des *Désastres de la Guerre*. C'est un art révolutionnaire qui s'y épanouit. Rien de comparable, malgré les titres, aux planches des *Grandes misères de la guerre* que Jacques Callot, autre artiste nancéen, composait plus de cent cinquante ans auparavant ; par l'effet d'un art minutieux et raffiné, la guerre apparaît ici comme une sorte de ballet de cour bien ordonné, où des scènes comme *La Pendaison* ou *La Roue* composent de charmants spectacles qu'animent les troupes défilant avec leurs drapeaux et leurs piques. Un Supplice de Goya, c'est un corps que la foule traîne au bout d'une corde, cependant qu'une femme le frappe sauvagement ; c'est un homme empalé sur un tronc d'arbre ; c'est, sous les formes les plus diverses que la cruauté et le sadisme peuvent inventer, une vision atroce et brève que son œil a retenue. Nous possédons quelques-uns des dessins que Goya avait pris de ces scènes d'horreur, au cours des troubles qui ensanglantèrent l'Espagne de 1808 à 1814. Ils lui servirent de documents pour les planches qu'il n'exécuta qu'en 1820. Et si nous étions tentés de récuser ces témoignages, il nous suffirait de relire les titres si simples et si vrais que Goya a donnés à certaines de ses gravures : *J'ai vu cela, Et aussi cela, Et cela aussi, C'est arrivé ainsi, Cela est pire...*

De ce prodigieux recueil de choses vues, la représentation de la Mort ne pouvait être absente. *Charretées pour le cimetière, Les Morts ramassés, Les Lits de la Mort, Charité* surtout, ou l'on voit des cadavres précipités dans une fosse : autant de visions qui annoncent les spectacles que Boris Taslitzky devait traduire à Buchenwald. Visions de guerre de partisans, visions de guerre civile, visions de camps d'extermination se rejoignent ainsi dans l'horreur à plus d'un siècle d'intervalle. Et quant à ces derniers, si la reproduction photographique et cinématographique nous a apporté des documents d'une vérité qui surprend et qui bouleverse, il y a une limite qu'elle ne peut dépasser et que, par le sortilège de son art, avec son crayon et quelques couleurs, un peintre inspiré d'un seul bond franchira. Dans cette confrontation tragique avec la réalité, Boris Taslitzky, artiste révolutionnaire, n'a pas détourné la tête et l'on a vu se multiplier toutes les puissances d'invention et d'expression qui étaient en lui.

Julien CAIN
1945



1. Vue du petit camp.

2. Groupement avant l'appel.

La présente édition de
Cent onze dessins faits à Buchenwald
de Boris Taslitzky

a été tirée à 1000 exemplaires numérotés de 0001 à 1000, sur vélin pur chiffon des Papeteries Arjomari.

Il a en outre été tiré 26 exemplaires hors commerce numérotés de A à Z sur ce même papier, réservés à l'auteur et aux éditeurs.

Tous ces exemplaires sont signés par l'auteur, et constituent l'édition bibliographique de cet ouvrage.

L'édition courante a été tirée sur papier Centaure Ivoire des Papeteries Arjomari.

La photogravure a été faite par Zuliani S.A. à Montreux (Suisse) à partir de reproductions éditées en 1946, les dessins originaux étant dispersés ou perdus.

L'impression a été faite en offset sur les presses de l'imprimerie Lucien Auclair à Bagneux le 16 octobre 1978.

Edité en France par Hautefeuille S.A.
4 rue Henri le Sidaner - 78000 Versailles
Dépôt légal : 4e trimestre 1978
N° d'édition : 101 - N° d'impression : 8575