



Jour2fête présente



# Parce que j'étais peintre

L'ART RESCAPÉ DES CAMPS NAZIS

UN FILM DE CHRISTOPHE COGNET

Une production La Huit - Stéphane Jourdain

En association avec Augenschein Filmproduktion - Jonas Katzenstein et Maximilian Leo

**SORTIE LE 5 MARS 2014**

DOCUMENTAIRE - 1H44 - FRANCE / ALLEMAGNE - MAI 2013  
FORMAT 2.38 (CINÉMASCOPE)

## **PRESSE**

Annie Maurette  
01 43 71 55 52  
annie.maurette@gmail.com

## **DISTRIBUTION**

JOUR2FÊTE - Sarah Chazelle & Étienne Ollagnier  
7 rue Ambroise Thomas - 75009 Paris  
01 40 22 92 15 / contact@jour2fete.com

Dossier de presse et photos téléchargeables sur [www.jour2fete.com](http://www.jour2fete.com)

« Je n'ose pas le dire. Je ne devrais pas le dire,  
mais pour un peintre, c'était d'une beauté incroyable. »

Zoran Music, déporté à Dachau

## Synopsis

Ce film mène une enquête inédite parmi les œuvres réalisées clandestinement dans les camps nazis.

Il dialogue avec les rares artistes déportés encore vivants et avec les conservateurs de ces œuvres : des émotions qu'elles suscitent, de leur marginalisation, leurs signatures ou leur anonymat, de leur style, ainsi que de la représentation de l'horreur et de l'extermination.

Surtout peut-être, il contemple longuement les dessins, croquis, lavis, peintures, conservés dans les fonds en France, en Allemagne, en Israël, en Pologne, en Tchéquie, en Belgique, en Suisse...

Dans ce voyage parmi ces fragments d'images clandestines et les ruines des anciens camps, il propose une quête sensible entre visages, corps et paysages, pour questionner la notion d'œuvre et interroger frontalement l'idée de beauté.

L'enjeu en est dérangeant, mais peut-être ainsi pourrions-nous mieux nous figurer ce que furent ces camps, appréhender les possibles de l'art et éprouver ce qu'est l'honneur d'un artiste – aussi infime et fragile que soit le geste de dessiner.

## Entretien avec Christophe Cognet

**Parce que j'étais peintre est un film qui vient de loin, plus de dix ans de vie et de travail. Peux-tu raconter cette genèse ? Qu'est-ce qui t'a amené à cette question difficile de la beauté dans les camps nazis ?**

Le point de départ est relativement fortuit : en 2000, des amis me présentent Boris Taslitzky, un peintre communiste important, formé par Aragon, qui accompagne le Front populaire et participe à la création du premier syndicat de peintres dans les années 30. Résistant, il est déporté à Buchenwald, où il fait des dessins clandestins qui sont devenus assez connus. Boris était un très grand dessinateur. Un livre a été publié, qui s'appelle *Dessins faits à Buchenwald*. Je fais un film sur toute sa vie. Le film s'appelle *L'Atelier de Boris*, car je choisis de ne pas quitter l'atelier, comme un endroit d'où on voit le monde entier. Car après Buchenwald, Boris a peint d'autres grands événements du siècle : les massacres de Sabra et Chatila, la chute de Pinochet au Chili – sans y être allé, depuis son atelier, dans une continuité du réalisme. Or, Boris m'avait dit deux choses. Premièrement, qu'ils étaient une dizaine d'artistes à Buchenwald, à dessiner ou peindre clandestinement. Deuxièmement, lorsque je lui demande si ça vaut le coup que j'aie à Buchenwald, il me répond : « Il n'y a plus rien à voir là-bas, mais si vous n'y allez pas vous ne pourrez pas comprendre. » Cette phrase me frappe, je vais à Buchenwald, et j'ai ce choc du vide. Je perçois un rapport entre tous les récits entendus, toutes les peintures que j'avais vues, de lui et des autres, et le vide : Buchenwald est une immense plaine vide – même s'il reste le crematorium, la porte d'entrée et l'Effekten-

Kammer, l'endroit où étaient consignées les affaires des prisonniers, qui a été transformé en musée. Je réalise alors qu'il y a une compréhension du corps, une appréhension des lieux par le corps. Tant que le corps ne s'est pas déplacé dans l'espace, il y a quelque chose de l'événement qui y a eu lieu qu'on ne comprend pas. Il faut toujours ramener un événement à cette dimension corporelle des choses. Ce n'est pas seulement intellectuel, ni même visuel. Pour moi le cinéma est très lié à cette question des corps qui se déplacent. Je me dis qu'il y a un film à faire à partir de cette intuition. Mais je n'aborde pas l'art comme un moyen pour me représenter ce qu'ont vécu les gens dans les camps. C'est plutôt : comment puis-je combler un peu le gouffre entre mon corps qui se déplace et pense reconnaître quelque chose dans ces espaces vides, et ces images, ces récits.

Je fais un premier film pour la télévision, qui s'appelle *Quand nos yeux sont fermés*, mais qui me laisse beaucoup de frustration. Donc je me dis que je dois faire un film plus ambitieux et plus large, pour le cinéma. Je commence à trouver l'idée fondatrice du film en lisant les entretiens avec Zoran Music menés par Jean Clair, et en me rappelant cette phrase de Boris disant qu'il avait découvert la beauté en entrant dans le « petit camp » de Buchenwald. C'est-à-dire le pire endroit du camp, surtout en février 1945, puisque c'est là que sont parqués les juifs évacués d'Auschwitz, qui y arrivent après le séjour à Auschwitz et plusieurs semaines dans des convois horribles – Jorge Semprun raconte comment, à l'ouverture des portes des wagons, les cadavres tombaient, même à Buchenwald ils n'avaient jamais vu ça. Boris voit ça, lui qui est déjà dans le camp depuis un moment, et il parle de beauté à propos des formes, de la couleur, il parle de « Cour des miracles », il dit qu'un regard de peintre ne peut qu'être frappé par ça. Cette question-là est restée tout le temps, dans toutes mes démarches, dès *Quand nos yeux*



sont fermés, mais je n'osais pas l'aborder car pour le faire il faut travailler, il faut nourrir la pensée pour oser parler comme ça, aller à l'épreuve de plusieurs endroits, voir beaucoup de dessins, lire beaucoup, les livres de Georges Didi-Huberman, de Jacques Rancière, de Jean-Luc Nancy, de Ziva Maisels, une historienne israélienne que j'ai rencontrée, etc. Il me fallait travailler pour pouvoir dire « oui, effectivement, il y a des artistes qui parlent de la beauté de ces cadavres, oui la jouissance esthétique est tout à fait possible et même nécessaire » – d'abord pour résister, mais pas seulement, aussi pour transcender quelque chose.

Une autre manière de te répondre serait celle-ci : j'ai compris pourquoi je faisais ce film, moi, et pas quelqu'un d'autre. J'ai découvert le cinéma et les camps en même temps, en classe de cinquième, lorsqu'un professeur nous a montré *Nuit et Brouillard*, sans aucune explication ni du cinéma ni de ces événements. Et je sais profondément que ce jour-là j'ai pris rendez-vous. Je pensais avoir pris rendez-vous avec ces événements, mais j'ai compris ensuite que j'avais pris rendez-vous aussi avec le cinéma, avec les deux. D'une certaine façon, quelque chose en moi me dit que je ne pouvais me considérer comme cinéaste qu'une fois que j'aurais fait un film sur ce sujet. Ce n'est pas une dette, je n'avais pas de dette, mais disons plutôt que j'ai honoré mon rendez-vous. C'est pourquoi j'ai été tellement touché en tombant sur le texte de Susan Sontag où elle dit que, la première fois que tu rencontres ces événements, tu prends conscience d'un deuil que tu n'auras jamais fini de porter. Ça, je l'ai vraiment ressenti avec *Nuit et Brouillard*. C'était le début d'une chose qui allait me poursuivre tout le temps.

Si on m'avait montré un autre film, je n'aurais peut-être pas voulu être cinéaste. J'ai senti confusément qu'il y avait quelque chose qu'on ne me

disait pas dans ces travellings, dans le rapport du noir et blanc et de la couleur. Le film vient de tout cela.

**Le film provient donc de cette concomitance, dans ta vie, de la découverte du cinéma et de celle des camps nazis. Comme s'il s'agissait, en faisant ce film, de comprendre ce qui peut relier le cinéma comme art et l'événement des camps. Parce que j'étais peintre travaille cette concomitance.**

Oui, car l'arrière-fond du film est cette façon d'envisager l'histoire du cinéma, celle d'une innocence perdue du cinéma une fois qu'il s'est confronté aux images issues des camps filmées par Samuel Fuller, le signal corps, les armées alliées, etc. J'ai compris cela instinctivement, sans avoir beaucoup lu, en pensant à ce que j'avais vécu jeune adolescent à l'école. Mais mon film déplace la question, puisqu'il ne s'agit pas de ces images cinématographiques ou photographiques, mais de l'art, du dessin, de la peinture. C'est une question connexe mais ce n'est pas la même, et c'est peut-être ce qui m'a rendu les choses supportables : de passer par l'art, par la figuration, car il y a une stylisation, une transcendance dans le moindre croquis, qui n'est pas toujours dans l'image photographique ou filmique.

**Peux-tu préciser en quoi, selon toi, dessiner ou peindre dans les camps est un acte de résistance ? Qu'est-ce qui poussait ces artistes à pratiquer leur art, dans de telles conditions ?**

Je pense que la jubilation esthétique fait partie intrinsèquement de l'humanité. C'est quelque chose qui résiste en nous, qui est tout le temps là. Dessiner ou peindre dans les camps, c'est aussi un combat politique,



Copie informatique d'un dessin clandestin de Joseph Richter, résistant polonais, conservé à la Ghetto Fighter's House – qui possède l'une des plus vaste collection d'œuvres issues des camps nazis.

qui consiste à affirmer une certaine forme d'art contre la politique culturelle des nazis. Chercher à représenter, à figurer, c'est enfin faire oeuvre de combat, de résistance active puisque c'est figurer des lieux qui ne sont pas supposés l'être, qui sont conçus pour ne pas l'être. Il y a là un point de contact entre eux et nous, car pour nous non plus ce n'est pas figurable. Il y a du vide, quelque chose qu'on ne comprend pas, qu'on ne verra jamais. Mais en même temps, quand un déporté est pris comme individu dans cette masse de boue, de cris, de survie permanente où tu risques la mort tout le temps et partout, avoir une compréhension globale de ce qui se passe, même visuelle, est extrêmement compliqué. Le travail des artistes est celui-là : arriver à comprendre, parfois par fragments, parfois de manière plus générale, ce qui est en train d'arriver, autour d'eux. Dessiner c'est tracer un trait, tracer un trait c'est séparer, et séparer c'est comprendre. Tous les peintres que j'ai rencontrés m'ont dit ça : être artiste, tracer un trait, c'est commencer à faire des partitions, c'est donc disséquer, schématiser, donc faire un effort de pensée. Le dessin permet cela, et la plupart des oeuvres réalisées dans les camps sont des dessins. Certes souvent pour des raisons matérielles, car certains auraient aimé faire de l'aquarelle, de la grande peinture.

Le film cherche à éprouver quelque chose au tournage, mais aussi beaucoup au montage, dans ce rapport que j'essaie de tisser entre l'expérience, le savoir, les sites et les oeuvres, et un corps qui se déplace – le mien mais aussi celui des gens que l'on voit dans le film. Il y a une expérience corporelle, j'y insiste, et j'aimerais que ce film crée aussi des sensations physiques.

**Quand on réalise un tel film, on se pose forcément la question de sa place, de la manière dont on se situe par rapport à l'image, au récit.**

**Ta présence est affirmée, elle conduit le film comme une expérience personnelle, mais en même temps tu restes au bord, à la marge.**

Cette position est le résultat d'un tâtonnement. En réfléchissant au film avec Stéphane Jourdain le producteur, et avec Jean Breschand, qui m'a beaucoup aidé à le penser, on s'est dit qu'il fallait absolument qu'il y ait quelqu'un dans l'image. Alors prendre un acteur ? Pour quoi faire, lui faire jouer quoi ? Or, on reste dans le domaine du documentaire, c'est-à-dire de la rencontre. Pour moi, le documentaire est vraiment un rapport physique entre celui qui filme et ce qui est filmé. Quelqu'un m'a dit un jour que la bonne place pour un documentariste, c'est lorsque celui que tu filmes peut te mettre son poing dans la figure si ça ne lui plaît pas d'être filmé, ou si il n'aime pas la manière de le filmer. J'aime beaucoup cette définition, et quand on me demande, je dis oui, c'est ça : un documentariste, c'est quelqu'un qui peut prendre un coup de poing dans la figure. Il y a un corps-à-corps permanent qui est essentiel. Il y a aussi une évidence des événements, quelque chose de tellement imposant que toi, face à ça, tu ne peux être que d'une discrétion absolue. C'est la place que j'ai cherchée.

**Cette dimension d'expérience personnelle tient aussi à la manière de travailler la matérialité de l'enquête. Cette matérialité recouvre beaucoup d'aspects. Par exemple celui de la présentation des oeuvres dans le film. Elles sont constamment présentes comme des objets qu'on manipule. Quel était ton parti pris ?**

Il était de me dire que je n'étais pas face à ces objets, ces oeuvres, pour qu'elles témoignent de ce que furent les camps. Et si elles témoignaient, je voulais problématiser à l'extrême cette dimension documentaire des



Les 114 portraits faits de 1943 à 1945 par l'artiste polonais Franciszek Jazwiecki à Buchenwald, Gros Rosen, Sachsenhausen et Auschwitz, conservés dans les réserves du Museum d'Auschwitz-Birkenau.

œuvres. Or c'est souvent l'évidence dans les films d'histoire : on se sert des œuvres comme d'illustrations, de figurations, on ne se pose pas beaucoup la question de leur matérialité : d'où elles viennent, qui les fait, etc. Je ne voulais surtout pas faire ça. Mon hypothèse, c'est qu'une œuvre est toujours et avant tout une matière : une dimension, un grain, un toucher, du bruit... Par exemple, j'avais été très touché en découvrant les œuvres de Léon Delarbre, qui sont pour moi parmi les plus belles faites dans les camps. Delarbre est passé par cinq camps. À Dora, il arrache aux tuyaux en amiante de l'usine des gaines qui vont lui servir pour dessiner, une sorte de papier calque avec un bruit particulier. Au cours de mon enquête, j'ai toujours cherché à entendre le bruit que font ces objets. Justement parce que mon hypothèse est que si elles témoignent de quelque chose, c'est peut-être d'abord en tant que fragment matériel issu des camps, davantage que pour ce qu'elles représentent. Et ce qu'elles représentent ne témoigne peut-être pas tant du camp, mais d'autre chose : du regard du peintre, d'un acte de résistance, d'un imaginaire. Il fallait donc absolument replacer ces œuvres dans leur matérialité et dans leur extension.

La matérialité, c'était donc d'abord un lien avec ces artistes, mais aussi avec les gens qui avaient conservé leurs œuvres, et c'était très important de montrer ça : qu'on était dans le concret, dans le réel le plus simple, trivial. Que ces œuvres, il fallait les conserver, les manipuler, ce qui ne se fait pas n'importe comment. Et que, dans la manière dont Kochi Lévy les soigne à la Ghetto Fighter's house, avec ces gestes d'une très grande élégance, on peut voir qu'on en prend soin, que c'est fragile, que ce n'est pas rien. Aussi parce que ces fragments de papier n'ont pas été pris très au sérieux au début. Je voulais qu'on entende cela, suggérer qu'il y a une histoire de leur découverte, de leur conservation, que tout cela n'allait pas de soi. Ce parti

pris de matérialité, c'est aussi pour dire aux spectateurs : on va vraiment à la découverte des choses telles qu'elles sont, là où elles sont. Il s'agissait donc de questionner la notion de document. Si ce sont des œuvres, en quoi sont-elles des documents ? De quoi ? Il ne s'agissait pas d'opposer simplement l'art au document. Au contraire, l'hypothèse de l'art, en la questionnant, permet d'interroger encore plus profondément la question du document, de la valeur documentaire.

**Le fait de considérer ces dessins d'abord comme des œuvres et non comme des documents ne signifie pas pour autant que le film en reste à la dimension esthétique. C'est une autre manière d'aborder la question du témoignage, et la relation de ces objets à l'histoire.**

Oui, et je pense même que cet angle, cette manière d'aborder la question est plus prometteuse. Prenons la séquence du dessin de Sobibor. Evelyn – la conservatrice – nous dit : « On a une photo de Sobibor mais on n'y voit rien, mais il y a ce dessin. » On voit le dessin mais on ne voit rien de Sobibor sur le dessin, sinon que les chambres à gaz étaient cachées par un mur de branches. C'est ce que montre le dessin, et c'est passionnant, parce que ce dessin est peut-être plus le document d'un résistant polonais qui a réussi à se cacher pour le faire, que de Sobibor en lui-même. C'est ce mouvement de pensée qu'il faut faire à chaque fois.

Dans les autres séquences du film, le parti pris de matérialité permet à chaque fois de dire que tout ce qu'on voit est placé dans un contexte matériel, dans un paysage. Il n'y a pas d'objet en soi. Il y a toujours un environnement. Cette question de l'environnement implique que, quand je vais dans les sites, on se pose la même question et on « entre » dans les œuvres en se posant toujours la même question : celle de leur rapport entre



Le visage du père de Yehuda Bacon dans la fumée du crematorium de Birkenau au moment de son exécution dans la chambre à gaz – copie d'un dessin fait sur place et détruit, faite au retour à Prague en 1945

ce qu'elles et ils figurent et leur épaisseur, leur matérialité, leurs manques, leurs béances même parfois, qui brouillent, opacifient et complexifient ce dont ces œuvres et ces sites sont censés témoigner, porter la trace.

**Le film s'intéresse autant à ce que les œuvres représentent qu'à l'expérience dont elles sont le reste, ou la trace. Ou bien disons qu'il s'intéresse à la relation entre les deux.**

Il s'intéresse aux deux. Les premiers dessins que l'on voit sont ceux de Zoran Music et on entre vraiment dans l'image, puis c'est le tas de cadavres dessiné par José Fosty. On est dans leur fiction, dans ce qu'elles représentent.

Quand on est dans les œuvres, la caméra est attentive aux accidents des traits, elle scrute les imperfections. D'ailleurs c'est une caméra qui souvent hésite, passe par des flous. On en parlait beaucoup avec Nara Keo Kosal, mon opérateur, et Sylvain Viriciel, son assistant, qui était pointeur, proposait parfois de refaire ces plans. Or non, car les flous participent de cette recherche d'abord hésitante. Je ne voulais pas avoir un regard assuré, jamais. C'est un regard qui cherche les lignes, qui ose à peine les suivre... Les figures apparaissent et disparaissent, c'est comme ça qu'on a voulu les filmer. On se pose ainsi la question de ce que ça montre : un visage, un cadavre, une baraque... Cette hésitation, ces imperfections créent le rapport esthétique, un rapport qui fait qu'on se demande si les lignes forment quelque chose qui a une harmonie, bref, toutes les questions relatives au beau. Boris Taslitzky disait qu'aucun peintre normalement constitué ne fait un jour un dessin de circonstance et un autre jour une œuvre d'art. Non, tout ce qu'il fait relève d'une recherche continue. Si ce sont des peintres, des artistes, tous les dessins qu'ils font, absolument tous, sont des dessins

d'artistes. À aucun moment ils se disent « là j'arrête d'être artiste pour devenir journaliste »... Après, il y a différents degrés de qualité des œuvres, certains sont des artistes amateurs. Or ce n'était pas mon but de faire une collection de chefs d'œuvre, le film ne cherche pas à montrer les sept plus beaux dessins faits en camp, ce n'est pas du tout la question. Il faut bien interroger aussi les gens qui ont moins de talent que d'autres. Ou quelqu'un comme Kristina Zaorska, qui était une gamine de quatorze ans, qui avait un sacré coup de crayon mais qui n'est pas du tout devenue artiste ensuite. Ses dessins sont très émouvants par leur contenu, par ce qu'ils montrent. Et juste après je montre les dessins de Maria Hispanska-Neumann, qui sont parmi les plus beaux : ces dessins de femmes portant des enfants, qui sont extraordinaires.

**Comment as-tu pensé ta propre approche esthétique, la qualité de ton image cinématographique ?**

**Comment la forme y travaille-t-elle la matière ?**

Une question qui est revenue au sujet du film est celle de la maîtrise. On me dit que c'est un film très maîtrisé, y compris pour me le reprocher, comme si tout était storyboardé... Certains voient un hiatus ou une contradiction entre cette espèce de maîtrise de l'image et mon propre côté hésitant dans le film.

**Pourquoi te le reprocher ? Cela produit une tension singulière, qui définit notre place de spectateur face au film. La beauté peut venir de ce genre de contradiction assumée, et non d'une supposée cohérence formelle absolue.**

Non seulement j'assume mon côté hésitant, mais il est parfaitement volon-



\* Une planche du « carnet d'Auschwitz » devant les vestiges de « l'hôpital » du « camp des femmes » de Birkenau, en juillet 2012.

taire, et je ne fais pas semblant. Pendant la prise, j'improvise à moitié – j'ai des choses à dire, mais j'improvise. Je veux surtout arriver à chaque fois à une révélation, qui peut advenir soit dans ce que dit mon interlocuteur, soit dans ce que montre la caméra, idéalement dans les deux, mais surtout pas par moi. Ce n'est jamais à moi d'affirmer les choses. C'est pourquoi j'ai ce côté hésitant.

**Chaque plan a sa propre dramaturgie sur le vif, au présent. Ta démarche est celle d'un essayiste, ton film est plus proche de l'essai que du documentaire orthodoxe : il assume une dimension fragmentaire, de recherche, tout le contraire d'une démonstration. Ton attitude, dans ces plans de discussion, va aussi dans le sens de ne surtout pas faire du film une leçon.**

Je n'ai pas à affirmer mon point de vue. Prenons la séquence avec Walter Spitzer, dans son atelier, avec cette grande peinture faite en 1961 qui représente l'intérieur d'une chambre à gaz, qu'il nous décrit fièrement. Je n'aime vraiment pas ce tableau, je le trouve difficile à défendre moralement. C'est justement pour cela qu'il est dans le film. Car je veux questionner jusqu'au bout cette problématique de la beauté, de la figuration d'un moment impossible, un moment aveugle que quasiment personne n'a vu sauf quelques commandants SS qui regardaient par un trou, dans certaines chambres à gaz et pas dans toutes. Donc ce tableau, au moins pire c'est le regard d'un bourreau, et au pire c'est un regard absolument impossible pour des raisons éthiques évidentes. J'essaie de tourner autour de cela avec Walter Spitzer, mais je ne me sens pas, moi – où j'en suis dans ma vie mais je crois aussi que ce n'est pas le rôle d'un cinéaste –, de lui dire « vous n'avez pas le droit de faire ça. » Là, je pouvais transformer mon film en

tribunal, le cinéma a le dispositif pour ça.

**Un des partis pris du film est aussi de dire : moi qui aujourd'hui vais faire des plans dans ces camps, je dois également me poser la question de la beauté, de la relation esthétique. Quelle expérience esthétique as-tu fait dans ces lieux, en tant que cinéaste ?**

Le film pose au départ la question de la beauté et s'achève sur celle de la justesse. Si au bout du compte il doit dire quelque chose, c'est : ce qui est beau, c'est ce qui est juste. Donc ma question dans les camps est : comment filmer justement ? C'est-à-dire sans rien appuyer, mais tout en essayant de tracer des chemins sensibles dans ces endroits. C'était le pari. Si bien qu'il y a un plan un peu limite, pour moi, c'est le premier plan dans la neige du « camp des familles » à Birkenau, un plan très graphique, trop sans doute, on dirait presque un tableau. D'ailleurs un ami, le cinéaste Vincent Dieutre qui passait dans la salle de montage me dit : « Tiens, tu fais du Anselm Kiefer... ». Outre le compliment, c'est précisément la limite.

**Il semble que tu aies voulu affronter cette limite. Dans ta manière de filmer les camps, tes plans posent la question de la beauté, entre justesse et obscénité plastique. Est-ce une beauté juste ou obscène ? La justesse te préserve de l'obscénité. Mais je reviens au tableau que tu n'aimes pas. Tu dis ne pas t'être senti légitime pour dire « c'est obscène ». Mais il me semble que ton montage le suggère. C'est par le montage que tu construis ta position. Venant comme il vient, le tableau de Walter Spitzer apparaît de lui-même comme obscène, en tout cas il amène de lui-même cette question de l'obscénité.**

Pour moi ce mouvement du film monte depuis Sobibor, qui est un camp



Depuis le site de l'ancienne place d'appel de Buchenwald, avec un dessin en transparence de Paul Goyard fait en 1944 ; au fond l'ombre du crematorium.

d'extermination où tu ne vois rien. Après on voit quelqu'un qui était à Birkenau, qui dit qu'il est allé se réchauffer dans les chambres à gaz, ce qui n'est quand même pas rien. Il dit qu'il a fait des dessins mais qu'il a dû les détruire, puis qu'il les a refaits après la guerre, donc on voit ses dessins mais finalement pas grand-chose – et en même temps ces dessins ont servi dans des procès après la guerre. Après on passe au « carnet de croquis d'Auschwitz », qu'on a retrouvé mais on ne sait rien de son auteur. Lui a dessiné sans doute ce qu'il a vu, car là où il était dans le camp il a pu voir le Krematorium IV, le Krematorium V, mais on ne voit que l'extérieur de la chambre à gaz. Puis on arrive à Sachsenhausen, un camp de concentration où il y a eu peu d'exécutions en chambre à gaz, et c'est pour ça que l'artiste polonais Siminsky fait ce dessin, parce que c'est un événement, et il s'agit de femmes dans un camp d'hommes. Et là ça devient obscène, d'abord parce qu'il dessine l'intérieur de la chambre à gaz, ensuite à cause de cette question de l'exactitude que d'une certaine façon ce dessin nous oblige à nous poser, enfin parce qu'il dessine des corps nus de femmes, avec des courbes sensuelles ; et je suis sûr que c'est cela qui ne me plaît pas dans ce dessin, parce que je sens que là il ne dessine plus des cadavres ou des mourantes mais des femmes nues. Mais là aussi je ne me sens pas de le dire comme ça, et Mr Mörsch, grand historien, le directeur du mémorial, avec qui je discute, évite ces questions-là. Après il y a Walter Spitzer, qui avec sa naïveté, son culot, n'évite pas ces questions. C'est encore plus obscène car il se sert de ces événements pour essayer de gagner un concours et j'ai l'impression aussi pour avoir le plaisir de dessiner des femmes nues. Et après il y a Samuel Willenberg, à Treblinka, qui dit que c'est obscène de dessiner une chambre à gaz – il parle de « fantaisie ». Il dit deux choses, tout de suite après. Premièrement : je ne peux pas dessiner

la chambre à gaz car je n'y étais pas. Deuxième chose : je ne peux pas dessiner Treblinka en couleurs. Mon point de vue articule tout ça, tout ce mouvement. On a l'impression qu'on passe à autre chose avec Samuel, mais en fait, venant après Walter, il lui répond très clairement. Et quand on voit son dessin, filmé dans le paysage de Treblinka, la justesse du film est de cadrer de manière à ce qu'on voit, lorsque la caméra monte au-dessus du dessin, la partie manquante : ce monument qui ressemble à un menhir qui marque l'emplacement de la chambre à gaz. Et lui dit à ce moment-là : « je ne pouvais pas dessiner car je n'y étais pas allé, c'était ma chance ». Donc pour moi il répond à Walter.

Donc sur la question plus générale de l'irreprésentable, après avoir fait l'enquête, je peux dire qu'il y a de l'irreprésentable, au moins parce que physiquement, tu ne pouvais pas y être et en revenir pour dessiner. C'est évident mais il faut le réaffirmer. Par contre il y a beaucoup de représentable autour : dans les camps de concentration, dans les sévices faits, dans les convois, sur les rampes, il y a bien des dessins qui tentent de figurer aussi une partie du sort réservé aux juifs parce que se sont croisés dans l'histoire les déportés politiques et les déportés raciaux. C'est par exemple le fameux « carnet de croquis d'Auschwitz ».

### Cherches-tu à être topographe ?

Je cherche d'abord à restituer les dimensions. À donner la sensation juste de l'espace. Ce que disait Boris : tant que vous n'y êtes pas allés, vous ne pouvez pas comprendre. La sensation d'un corps qui se déplace, et je pense que le cinéma peut ça. Mais je ne le réussis pas tout à fait. Je pense que si tu y allais, tu serais étonné par certaines distances, que le cinéma ne rend pas, que seule l'expérience individuelle peut donner.



Dessin fait pour le film par Samuel Willenberg à l'entrée du site de l'ancien camp de Treblinka – souvenir de la révolte de 1943.

Mais il était impératif de rendre la perception des dimensions pour regarder les dessins.

**Ton film aborde concrètement la question de l'irreprésentable, par l'enquête de terrain, et il la relie à celle de la beauté. S'il y a du représentable, alors se pose la question de la beauté, nécessairement. La possibilité de représenter est inséparable d'une expérience esthétique. C'est indissociable. De même que l'intérieur de la chambre à gaz étant irreprésentable, il ne saurait y avoir de beauté, la question esthétique ne se pose pas.**

Je suis d'accord, c'est je crois le mouvement du film. Tous les artistes disent cela. Et quand tu poses une caméra, tu te poses forcément la question des équilibres, c'est une question esthétique, de forme, même minimale.

**Parlons du montage. Quel est ton parti pris ? C'est un montage qui suit la pensée, qui ne restitue pas un trajet, une expérience personnelle. Il donne à suivre un raisonnement, un mouvement de la pensée.**

C'est ça. Avec au moins un mouvement général, en spirale. J'ai pris conscience à un certain moment qu'on s'enroule autour de ce gouffre dont on parle : il y a quelque chose que je ne pourrai jamais me figurer, mais je peux m'en approcher, plus ou moins. Le film s'enroule autour de l'axe de cet infigurable, de ce partage d'expérience impossible, par le texte comme par l'image. Dans ce mouvement, le montage fonctionne de proche en proche. On commence en posant la question de la beauté en la déclinant en trois réponses complémentaires. Et j'aime bien que Samuel, le troisième, dise

tout de suite « mais non il n'y en a pas », car cela problématise d'emblée le film, et invite les spectateurs à se positionner eux-mêmes. Les deux sont possibles : vous pouvez décréter comme Samuel qu'il n'y a pas de beauté possible dans ces endroits et regarder tout ce qui va suivre avec ce principe en tête, ou bien comme José penser qu'on peut avoir une jouissance des formes, des couleurs, même face à des cadavres, donc à fortiori face à des bâtiments, etc. La ligne n'est pas tracée au spectateur dès le départ, comme c'est souvent le cas en documentaire ou en fiction. On sait juste qu'on va tourner autour d'un questionnement, mais sans la promesse d'une réponse.

**Le montage nous fait suivre un raisonnement de proche en proche parce que le film ne cherche pas à répondre à une question, mais à tourner autour d'un problème. Une fois posée la problématique dans sa complexité et ses tensions, on ne fera que travailler ces tensions, fouiller la problématique, en variant les approches.**

Oui, tourner autour d'une question, mais aussi de sensations, par effets de proximité. Par exemple, on évoque quelqu'un qui a peint 114 œuvres, toutes aux mêmes dimensions, sans jamais vendre un seul de ces portraits à ses modèles, même pour un bout de pain ou de saucisson, et quand on sait ce que ça représente dans ces endroits... Et juste après on voit un dessin échangé contre un bout de saucisson, puis son auteur nous dit comment il trouvait le papier en déchirant des sacs de ciment. Ce n'est qu'un exemple, mais ce montage évoque cette activité de portraitiste, comme ils disaient « pour gagner leur vie », qui était très répandue, car dès que tu étais peintre tu pouvais parfois vivre mieux pour cette raison-là. Dans les camps de concentration, tu pouvais portraiturer les gens ; dans les



camps d'extermination non, c'était absolument impossible évidemment. Mais le soir dans les baraques, même un peu ou très fatigué, en une demi-heure contre une ration de pain, il y en a eu. Le film aborde ça, mais sans le thématiser directement. On ne passe pas d'un thème à l'autre, par exemple : comment on se procure le papier, comment on dessine, etc. Je pense que toutes ces questions sont dans le film, mais il ne les décline pas, il ne les traite pas thématiquement. Aussi parce qu'on ne peut pas faire de généralité, affirmer par exemple : il fallait faire comme ça pour se procurer du papier, comme ceci pour cacher les œuvres... Non, chaque expérience est singulière, on ne peut pas thématiser de la sorte. Le film est plus une méditation sur la beauté, la justesse, l'irreprésentable, ces questions-là. En même temps il y a de la praxis : qu'est-ce que c'est que dessiner, très concrètement.

Je me suis inspiré des peintures de Bruegel, en particulier évidemment du tableau *Le Triomphe de la mort*, mais pas seulement. D'abord pour la lumière – c'est un peintre qui parvient à « décoller » les personnages du fond sans utiliser de contraste, en même temps, chaque figure, chaque motif s'intègre au fond. C'est très étrange. Mais surtout, pour le montage, le récit, la construction d'ensemble : chaque personnage ou groupe de personnages porte sa propre histoire – on pourrait faire de chacun un tableau singulier – et en même temps à eux tous ils composent un ensemble. C'est à la fois foisonnant, touffu, fragmentaire, et il y a une réelle harmonie d'ensemble. C'est ce que j'ai tenté de refaire en cinéma, avec ce mouvement en spirale qui traverse le film.

**Le film peut dérouter ceux qui auraient des attentes académiques ou journalistiques, car il cherche une approche proprement**

**cinématographique de sa matière. Je crois qu'il faut aimer vraiment le cinéma pour aimer ton film : il faut être sensible à cette manière intuitive, associative, de méditer, à partir des formes sensibles, sans affirmation.**

Oui, mais c'est aussi parce que je ne me sens pas le droit d'être affirmatif. C'est un film de cinéma, et la question du cinéma n'est pas directement celle de la connaissance, c'est un autre rapport aux questions abordées. Mais même du point de vue de la connaissance, mon travail relève d'une nouvelle approche des camps, par la question esthétique. Il n'y a pas encore eu de grande recherche systématique, mon travail et mon film défrichent un terrain encore assez vierge.

**C'est important : du point de vue de la discipline historique, ton film s'aventure en terrain nouveau. Ne serait-ce que parce que le corpus des œuvres n'a pas été constitué.**

Chaque mémorial commence à avoir une idée précise des artistes qui étaient là, du nombre de dessins qui ont été faits, des œuvres officielles ou clandestines. Mais ce n'est que le début. Par exemple Léon Delarbre a été déporté à Auschwitz, Buchenwald, Dora, Bergen-Belsen. Comme beaucoup de déportés, il est transporté d'un camp à l'autre. Il a fait des dessins à Auschwitz. Mais comme il est Français, en rentrant de la guerre il a donné ses dessins là où il vivait, à la citadelle de Besançon. Et à Auschwitz, ils ignoraient que Léon Delarbre, qui est pourtant sur les registres, y avait fait des dessins. Par contre, ils ont des dessins d'artistes polonais qui n'ont pas été à Auschwitz, mais dont les familles ont donné les archives à la fin de la guerre. Presque personne n'a systématiquement pensé ces œuvres



Un dessin des châlots de Ravensbrück fait en 1944 par Kristina Zaorska

dans leur globalité. Mais il faut d'abord définir cette globalité, ce qui n'est pas simple car chaque pays a sa façon d'envisager l'histoire.

**Il t'a donc fallu constituer ton propre corpus, à partir de tes propres critères.**

Oui, et le film suggère aussi comment je vais à l'épreuve de ces images, comment je fais le déplacement, donc c'est fragmentaire car le corpus est forcément fragmentaire, à l'échelle d'un cinéaste. Il faut aller voir. Et in fine, ce qui me décidait à insister sur tel ou tel dessin, c'était l'émotion, la sensation, qui n'est pas qu'une sensation plastique, qui tient évidemment à ce qu'il raconte. Prenons l'exemple des portraits faits par Dina Gottliebova à Auschwitz. Quand on regarde un dessin, un portrait d'une belle jeune femme, et qu'on te dit que cette jeune femme a été peinte une heure avant sa mort par une artiste déportée, obligée par le docteur Mengele à faire ce portrait, l'émotion qui vient avec le savoir relatif à cette œuvre est évidemment beaucoup plus importante que si tu n'as pas ce savoir. Le film travaille aussi cette question-là. Souvent on pense que la jubilation esthétique est que tu dois trouver une œuvre belle sans rien en savoir, peut être juste avec une éducation basique à l'image, une sensibilisation, et que la beauté devrait en quelque sorte te sauter aux yeux. Outre que cette approche est fautive historiquement, pour ce qui concerne les camps, beaucoup de gens pensent que le contenu est tellement écrasant par rapport à la jouissance esthétique que tu pourrais éprouver, qu'elle risque de masquer les conditions d'exécution de l'œuvre, sa forme, etc. Le film essaie de déconstruire ces idées. Et je pense que le cinéma peut le faire par le cadre, le montage, par le fait de filmer les choses différemment, dans des contextes différents...

**La manière de construire une séquence détermine effectivement ce déploiement. Tu peux commencer par donner à voir l'œuvre, en faire éprouver la beauté, puis donner le contexte, du savoir, pour ensuite revenir à l'œuvre. Tu peux restituer l'expérience que l'on a de l'œuvre, entre ressenti et réflexion. Ce rapport de la beauté et de la connaissance est au cœur du film, mais là encore pas de manière théorique ou didactique : tu nous donnes à éprouver ce rapport pour nous conduire à l'interroger.**

C'est fondamental. C'est la question de la manière d'aborder chaque œuvre. Elle se pose au tournage, puis au montage. Par exemple, pour la séquence Gottliebova, cette question était déterminante, et avec Catherine Zins la monteuse on a essayé les deux logiques de montage. On a choisi de monter d'abord le commentaire, puis de donner à voir les œuvres, qui sont filmées de façon à favoriser une méditation. À l'inverse, dans le crematorium de Dora, je ne dis rien et je laisse éprouver quelque chose. On sait où on est rien que par l'espace, sans rien dire, et on comprend que ces pochoirs ont été faits dans un crematorium. Mais on ne sait rien de plus. Je ne dis rien parce qu'on n'en sait rien. Quelqu'un m'a dit « mais on aimerait en savoir plus ». Moi aussi, mais on ne sait pas ! La seule information qu'on a, ce sont les dix mots donnés dans le film, et qu'il y avait d'autres pochoirs dans le mur d'en face qui ont été effacés, mais après la libération et pour restaurer le crematorium. Comme ce type qui fait le « carnet de croquis d'Auschwitz », on ne sait pas dans quelles conditions il dessine. On reste avec des interrogations. Parfois on a du mal à aller au bout d'un sentiment parce qu'il manque des informations, et le film essaie aussi de méditer cela, je crois. Y compris pour une jouissance esthétique, ces informations sont importantes pour comprendre ce à quoi tu as à faire. J'essaie de déployer



Vestiges de la place d'appel du camp de Mittelbau-Dora, juillet 2012

cette question.

Et le film m'a servi à cela : à constater que malgré tous ces voyages le gouffre était toujours là, mais quand même, par fragments, on arrive à percevoir des choses même infimes. Malgré tout. Par l'image. Il y a une connaissance intime par l'image, comme on peut avoir une connaissance d'un paysage par la sensation de l'image, et le chemin en valait la peine. Mais il y a bien un irréconciliable, de l'irreprésentable. Ce n'est pas juste du dogme. Je ne le savais pas avant de faire le film.

**Cela rejoint la question de la justesse. Si la beauté est justesse, il faut bien un contexte, car il n'y a pas de justesse en soi. C'est un rapport.**

Une tension. Et jamais une affirmation. Mais c'est aussi mon caractère. Travailler le doute jusqu'au bout, y compris ses propres sensations, qu'il faut réinterroger sans cesse.

**Tes interlocuteurs ont souvent du mal à parler du point de vue esthétique. Comment as-tu travaillé cela ? Le film ne les juge pas, mais il cherche aussi à combler un peu ce manque, à communiquer l'idée qu'il est possible de parler de la beauté sans tomber dans l'obscénité.**

C'est même le contraire de l'obscénité. Que les gens soient gênés par cette question, qu'ils l'évitent, je le savais avant de faire le film, j'avais la certitude que c'était une question à poser, qu'elle était au fondement de mon entreprise. Au tournage, cela s'est confirmé sans cesse. Pourquoi ? Il y a deux réponses. La première, c'est la formation, actuellement, la plupart des gens qui ont la charge de ces endroits sont surtout des historiens et

non des historiens de l'art et encore moins des philosophes de l'image – il y a des exceptions surtout en Israël mais pas dans les mémoriaux des anciens camps. La deuxième, c'est le tabou : ils n'osent pas trop aller vers ces questions, ils en ont peur.

Je n'ai de leçon à donner à personne sur la beauté. Je sais que ça peut dérouter les gens qui demandent où est le cinéaste, quelle est sa position. Elle est précisément de donner ces éléments, ces matériaux, de les agencer, les réagencer, les malaxer d'une autre façon dans la séquence suivante, pour que vous ayez vous-même accès à ces matériaux, que vous développiez votre propre relation à ces questions, à partir de vos sensations auxquelles vous faites confiance, et que j'essaie de déplier au maximum. C'est ça le travail du cinéaste, ce n'est pas de donner des points.

**Je crois qu'il y a là un enjeu essentiel pour aujourd'hui : une relation non seulement possible, mais nécessaire entre science et art, entre connaissance et ressenti affectif.**

Oui, c'est fondamental à propos de ces images, de ces lieux que sont les camps. Mais je crois comme toi que cette relation est fondamentale de manière générale.

**Le premier plan du film est impressionnant. C'est un mouvement complexe, très sensuel, qui part du ciel, passe par le vent dans les arbres avant de descendre sur les pierres. Le vent dans les arbres, c'est le cinéma lui-même, son origine, sa beauté et sa sensibilité propres, comme le pensait Griffith. C'est aussi le sentiment très fort du présent comme passage, du vent qui passe ce matin-là. Ton plan affirme cela. Et il plonge vers ces pierres, vers le passé enfermé**



Détail du « carnet de croquis d'Auschwitz » (auteur inconnu) retrouvé dans le sous-sol d'une baraque de Birkenau.

**dans ces pierres. C'est un beau geste de cinéma.**

Je peux difficilement le commenter, mais je peux te raconter comment on l'a fait. On s'est levé à quatre heures et demi du matin, on est allé à Treblinka. C'était en été, et comme on est à l'est, le soleil monte très tôt. Je parcours à nouveau le camp ce matin-là et je vois une lumière, tout d'un coup une intuition arrive avec cet arbre et cette forêt de pierres. Je cherchais tout le temps de la matière et de l'infigurable. Or ces pierres, pour moi, de tous les endroits que j'ai visités, c'est le monument le plus réussi. Car il figure le nombre, l'innombrable, et en même temps l'irreprésentable, car ce ne sont pas tout à fait des tombes, plutôt des pierres en souffrance, pointues. Je voulais aussi partir du blanc, du ciel blanc, passer par cet arbre qui pleure, qui descend sur les pierres. Ça m'a paru assez simple. Après deux heures d'installation pendant lesquelles on a fait d'autres plans fixes, on est revenu et on l'a répété douze fois. Il y avait du vent, ce sont des plans très hasardeux. J'ai une bonne prise, toutes les autres sont complètement ratées. Puis quand je l'ai vu sur grand écran, j'ai compris tout de suite que c'était un plan important, mais je ne savais pas où il devait aller. En réfléchissant, je me suis dit qu'il pouvait peut-être ramasser le film, être l'emblème de ma recherche. Mais surtout il situe l'endroit du film. Il dit : c'est là-dedans qu'on cherche, dans ces pierres qui ne racontent rien, qui ne montrent rien, on part de là. Il situe une recherche, un mouvement de spirale qui cherche. La feuille blanche, le paysage, le détail. Et on cherche.

**Puis viennent les premiers mots, après ce plan : « Je n'ose pas le dire. Je ne devrais pas le dire, mais pour un peintre, c'était d'une beauté incroyable. » Comme s'il y avait à la fois une pudeur et un interdit. Ton film ose aborder la question de la beauté, mais sans**

**négliger cette pudeur ou mépriser cet interdit. Ces premiers mots sont ceux de Zoran Music, c'est toi qui les lis dans l'atelier d'un autre peintre. Music dit : « C'est parce que j'étais peintre. Ce n'est pas que je voulais témoigner. » Puis, quelques phrases plus loin : « C'était une nécessité absolue de reproduire, de conserver pour la suite ». D'un côté il ne s'agit pas de témoigner, de l'autre il faut reproduire, conserver. Dès l'entame du film, une tension est posée entre l'oeuvre et le document, entre la relation esthétique et la valeur de témoignage. Elle est posée par un peintre, par ses mots.**

Oui, mais je crois que quand il dit qu'il faut conserver, il parle pour lui, en tant que peintre. Témoigner, c'est pour les autres. Reproduire, conserver, c'est pour soi, poussé par une nécessité de peintre, « parce que j'étais peintre. » C'est en tout cas l'hypothèse que j'ai fini par formuler. C'est comme les 114 portraits de Jazwiecki. Agnieszka me dit qu'il les peint pour témoigner, mais je crois qu'avant tout il fait cela pour lui-même, comme un artiste travaille sa matière, son oeuvre, ses propres questions, ses propres collections.

Propos recueillis par Cyril Neyrat, Paris novembre 2013



Site de l'ancien camp de Treblinka, juillet 2011

## Les artistes

### Yehuda Bacon

Vit à Jérusalem. Né en 1929 en Tchécoslovaquie dans une famille juive religieuse. Déporté à Terezin avec toute sa famille, il y apprend à dessiner avec des artistes comme Léo Haas, Otto Hungar, Karl Fleischmann. Il est déporté en 1943 à Birkenau. Il y réalise des dessins clandestins – en particulier des chambres à gaz – qu’il doit détruire. Il est ensuite évacué dans une « marche de la mort », et arrive à Mauthausen, où il est libéré par l’armée américaine. Seul survivant de sa famille, il est recueilli à Prague et redessine de mémoire des répliques de ses dessins clandestins – une partie d’entre eux seront montrés au procès Eichmann, dont il est l’un des témoins. Il est devenu un artiste reconnu internationalement.

### José Fosty

Vit à Visé, près de Liège. Né en 1919 en Belgique. Etudiant les Beaux arts à Liège, il est déporté pour fait de résistance au camp de Buchenwald de mars 1943 jusqu’à sa libération, en avril 45.

Il réussit à y réaliser environ 500 dessins clandestins et y fait la connaissance d’autres artistes : le belge René Salme et les français Paul Goyard et Boris Taslitzky en particulier. Il a pu ramener 150 de ses dessins. Après la guerre, il continue une activité artistique soutenue en amateur.

### Walter Spitzer

Vit à Paris. Né en Pologne, à Cieszyn, en 1927. Enfermé dans un ghetto, il a été déporté à Blechhammer (le camp passe, durant son séjour, sous l’administration d’Auschwitz), puis à Gross Rosen et à Buchenwald, où, grâce à ses talents de dessinateur, il réussit à se placer sous la protection de la résistance interne. Evacué dans une « marche de la mort », il est sauvé par l’armée américaine. Il se lie d’amitié avec des GI ; pour eux, il dessine ce qu’il a vécu – des dessins qu’il reprendra plus tard en eaux-fortes. Il s’inscrit aux Beaux-Arts de Paris après la guerre et mène depuis une carrière d’artiste.

### Samuel Willenberg

Vit à Tel Aviv. Né en 1923 en Pologne dans une famille juive, son père était peintre. Engagé volontaire dans l’armée polonaise après l’invasion de son pays, il est placé dans le ghetto de Częstochowa avec une partie de sa famille, puis déporté à Treblinka. Il échappe à la chambre à gaz en étant le seul « prélevé » de son transport pour rejoindre le « kommando » chargé des vêtements des victimes. Il participe à la révolte du 2 août 1943. Il est l’un des 63 survivants de ce camp d’extermination. Il réalise après la guerre, en Israël, des dessins en noir et blanc et des sculptures sur Treblinka.

### Krystyna Zaorska

Vit à Gdynia en Pologne. Née en 1930 en Pologne. Suite à l’insurrection de Varsovie, elle est déportée avec sa mère à Ravensbrück. Très faible, épuisée par les travaux, elle est sauvée de justesse par une surveillante bienveillante qui la place à l’infirmerie. Douée, elle réalise des dessins pour illustrer des histoires qu’elle raconte aux autres enfants détenus pendant les longues journées où ils se cachent dans les blocks. Avant l’arrivée des soviétiques, elle est évacuée dans d’autres camps en Westphalie avec sa mère, qui y trouvera la mort.

## Les œuvres

L'objet de ce film concerne les œuvres réalisées dans les camps sous administration nazie (« camps de concentration » et « camps d'extermination »), où il était rigoureusement interdit de dessiner. Il n'y a pas d'estimation de leur nombre.

Dans une enquête menée à la fin des années 70, les historiennes anglaises Janet Blatter et Sybil Milton estimaient le nombre des œuvres effectuées de 1933 à 1948 en Europe dans l'ensemble des ghettos, camps d'internement, camps de transit et dans les camps nazis à 100 000. Elles estimaient que 30 000 d'entre-elles seraient parvenues jusqu'à nous.

Mais ces chiffres sont à prendre avec beaucoup de précaution. Chaque institution, chaque mémorial, chaque musée, procède de sa propre logique pour circonscrire ses corpus – sans oublier les collections privées, difficiles à quantifier.

À l'aide de ces estimations et au vu des collections que j'ai pu visiter, on peut affirmer que plusieurs milliers d'œuvres ont été réalisées clandestinement dans les camps nazis. Ce nombre est à mettre au regard des millions de personnes qui ont été assassinées, déportées et emprisonnées dans ces endroits – combien d'artistes parmi elles ?

## Lieux de conservations des œuvres du film

Musée National Auschwitz-Birkenau

Beith Lohamei Haghetot

Yad Vashem

Mémorial de Buchenwald

Mémorial de Mittelbau-Dora

Fondation des mémoriaux du Brandebourg  
(Mémoriaux de Sachsenhausen – Oranienburg – Ravensbrück)

Musée des Beaux-Arts de Liège - Cabinet des Estampes

Bibliothèque Royale de Belgique

Musée National de la Résistance de Champigny-sur-Marne

Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Collection privée Evelyne Taslitzky

Collection privée Walter Spitzer

Collection privée Samuel Willenberg



Deux autoportraits de Yehuda Bacon faits au retour, à Prague, 1945.

Détail du visage d'une tzigane, aquarelle faite sous la contrainte du Docteur Mengele par Dina Gottliebova à Auschwitz.

## Biographie, filmographie de Christophe Cognet



Après des études de cinéma à la Sorbonne Nouvelle (recherches menées sous la direction de JL Leutrat), il devient auteur et réalisateur : essentiellement des documentaires mais aussi des essais filmés, courts et moyens métrages. Attentifs aux traces et au travail de la mémoire, sensibles, ses films interrogent le cinéma, les formes de pouvoir et de surveillance, les mécanismes de la création et la puissance des images.

Depuis 1993 il mène une méditation filmique sur l'art aux limites de l'expérience humaine – une réflexion qui s'est accompagnée de la publication d'articles, d'ouvrages et de conférences sur ce thème.

Il est également scénariste, consultant à l'écriture et auteur d'articles sur le cinéma et l'art (dans la revue *Vertigo* en particulier).

Son prochain film, en cours d'écriture, est une libre adaptation du livre *Le Park* de Bruce Bégout.

**2013** **Parce que j'étais peintre, l'art rescapé des camps nazis**, 1h44

**2008** **Les Anneaux du serpent**, 45 min.

**2006** **Quand nos yeux sont fermés**, 55 min. (TV)

**2004** **L'Atelier de Boris**, 1h36 (TV)

**2002** **La Planète perdue**, 51 min (TV)

**2000** **L'Affaire Dominici par Orson Welles**, 52 min. (TV)

**1998** **La Mer en colimaçon**, 58 min.

**1997** **Gongonbili, de l'autre côté de la colline**, 63 min (avec S. Jourdain) (TV)

### Production

France La Huit - Stéphane Jourdain  
Allemagne Augenschein Filmproduktion - Jonas Katzenstein et Maximilian Leo

### Avec la participation

du Centre National du Cinéma et de l'Image animée,  
du Ministère de la Culture et de la Communication, de la Filmförderungsanstalt,  
de la kulturelle Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, d'Eurimages,  
de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah,  
de la Procirep et du Programme MEDIA de l'Union Européenne.

### Réalisateur

Christophe Cognet

### Avec

Yehuda Bacon, José Fosty, Walter Spitzer, Samuel Willenberg, Kristina Zaorska

### Image

Nara Kéo Kosal

### Montage

Catherine Zins

### Son

Graciela Barrault

### Montage son

Didier Cattin

### Mixage

Jean-Marc Schick

### Conseillère historique

Annette Wieworka



jour  
2 fête