

SORTIE LE 5 MARS 2014



Jour21ème présente

acid
ASSOCIATION DU
CINEMA
INDEPENDANT
POUR SA DIFFUSION



Parce que j'étais peintre

L'art rescapé des camps nazis

un film de **Christophe Cognet**

LA HUIT présente un film réalisé par CHRISTOPHE COGNET écrit par CHRISTOPHE COGNET, JEAN BRESCHAND, PIERRE-FRANÇOIS MOREAU, NARA KED KOSAI, SON GRACIELA BARBAULT, NICOLAS PATURLE, BRUNO EL HINDI, MICHÉLE CATHERINE ZINS, MICHÉLE SON, DIDIER CATON, MICHÉLE JEAN-MARC SCHICK, PRODUCTEURS ASSOCIÉS GILLES LE MAO, LAURENCE MILON, CAROLINE HELEURD, DIRECTEUR DE PRODUCTION FRED DUJUEZ, ALAIN BASTROE, ELSA BARTHELEMY, UNE CO-PRODUCTION FRANÇOIS ALLEMANDE, EN CO-PRODUCTION AVEC AUGENSCHEIN FILMPRODUKTION, JONAS KATZENSTEIN ET MAXIMILIAN LEID, AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE EN LA FILMPRODUKTIONSANSTALT AN LA KULTURELLE FILMFÖRDERUNG MECKLENBURG-VORPOMMERN DE LA FONDATION POUR LA MÉMOIRE DE LA SHOAH DE LA FONDATION ROTHSCHILD AVEC LE SOUTIEN DE L'ANCOA-ARCOA AVEC LE SOUTIEN DU PROGRAMME MEDIA DE L'UNION EUROPÉENNE AVEC LE SOUTIEN DE EURIMAGES DE LA HUIT / AUGENSCHEIN FILMPRODUKTION - 2013



PARCE QUE J'ÉTAIS PEINTRE

L'ART RESCAPÉ DES CAMPS NAZIS

UN FILM DE **CHRISTOPHE COGNET**

FRANCE - ALLEMAGNE / 2013 / 1H44
SORTIE LE 5 MARS 2014

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.

LISTE TECHNIQUE

Écrit par : Christophe Cagnet, Jean Breschand, Pierre-François Moreau - **Réalisation :** Christophe Cagnet - **Image :** Nara Kéo Kosal - **Son :** Graciela Barrault - **Montage :** Catherine Zins - **Montage son :** Didier Catin - **Mixage :** Jean-Marc Schick - **Conseillère historique :** Annette Wieworka

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

PRODUCTION

La Huit

Stéphane Jourdain
stephane.jourdain@lahuit.fr

DISTRIBUTION

JOUR2FÊTE

www.jour2fete.com



Dina Gotlibova, Détail du visage d'une tzigane, aquarelle faite sous la contrainte du Docteur Mengele, Auschwitz. © Jour2Fête

CELUI QUI FAIT

CHRISTOPHE COGNET
CINÉASTE

Primo Lévi s'inquiétait, dans *Les Naufragés* et *les Rescapés*, « du fossé qui existe, et qui s'élargit d'année en année, entre les choses telles qu'elles étaient « là-bas » et telles qu'elles sont représentées dans l'imagination courante, alimentées par des livres, des films et des mythes approximatifs. »

Quelles sont les images à notre disposition après un tel désastre ?

Il y a les sites des anciens camps et les objets trouvés qui sont conservés comme autant de reliques ; il y a les récits, les témoignages des survivants, la langue produit elle aussi des images ; il y a les photographies faites par les S.S. dont le caractère de propagande ne fait aucun doute. Et il y a les photographies et les films faits au moment de la libération par les Alliés.

Mais de quoi ces images sont-elles la figuration ? Qu'est-ce qu'elles nous montrent vraiment ?

Là est le fond de la question de l'image des camps, de l'image de la catastrophe – de l'image de toute catastrophe. Toute illustration est fausse, mensongère, grotesque. Il ne s'agit donc pas d'illustrer, mais de montrer, de figurer – littéralement « donner une figure » – de rendre présent, même un vide ou une impossibilité.

C'est la fonction des œuvres d'art.

Ce film part donc au contact de ces œuvres produites clandestinement dans les camps nazis entre 1933 et 1945. Après *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, qui a justement situé les enjeux liés aux images et aux vestiges des camps. Après *Shoah* de Claude Lanzmann qui affirme l'incongruité de tout effort de figuration de l'Holocauste.

Avec ce film, je voulais voir si ces œuvres clandestines peuvent aider à repenser cet impossible et réduire ce fossé, dans ce rapport que j'essaie de tisser entre le savoir, les sites, les œuvres et la longue fréquentation que j'en ai eu. Il s'agit d'être à l'épreuve de ces visages, de ces corps et de ces paysages, de mener cette quête insensée : questionner la part documentaire de ces œuvres réalisées en enfer et tenter d'en éprouver la tragique beauté.



Birkenau, site du « camp des familles » ou « camp des Tchèques de Terezine » - février 2013. © Jour2Fête

CELUI QUI REGARDE

REZA SERKANIAN
CINÉASTE DE L'ACID

« Parce que j'étais peintre et parce que j'étais là, à ce moment précis de l'Histoire, vulnérable et désespéré, confronté à la mort au quotidien, « dans cette situation déchirée, insoutenable qu'on appelle la condition humaine » selon les mots de Sartre, j'ai ressenti l'impérieuse nécessité d'observer, de faire quelques dessins modestes dans mon coin, seule manière d'exprimer mon indignation, loin de me douter pour autant que par cela, j'adressais un message à l'humanité. »

Parce qu'il est cinéaste et qu'il se penche depuis 10 ans sur ce pan de l'Histoire, Christophe Cognet réussit à proposer une lecture cinématographique inédite de ces œuvres clandestines. Le film parle du mouvement là où il ne reste que quelques images figées. Il parle de la vie là où la mort règne. Il parle de la beauté là où la cruauté s'est imposée. La caméra s'attarde sur les détails des dessins et les caresse avec une tendresse égale à la sensualité qu'elle nous y fait découvrir.

Le cinéaste nous emmène sur le lieu de naissance de ces dessins, des espaces vides mais pleins de tragique, pour nous mettre dans la peau des artistes inconnus, pour nous faire éprouver leur solitude et adopter leur regard sur le monde. C'est un exemple sublime du regard d'un artiste sur le ressenti et l'engagement d'un autre artiste. La pensée d'Albert Camus continuera à retentir : « L'art et la révolte ne mourront qu'avec le dernier homme ».

« Je dessinais tout ça parce que j'étais peintre. C'était une nécessité intérieure. De toute façon je n'aurais pas pu faire moins. J'étais peintre. Je suis un peintre. Ce n'est pas que je voulais témoigner. Mais la chose était tellement énorme. Je n'ose pas employer le mot d'énorme. Monumental, d'une beauté atroce, terrible. Quelque chose d'incroyablement, d'énormément tragique, d'incompréhensible, pouvoir assister à un paysage de mort, un paysage de ce genre-là. Alors un peintre qu'est-ce qu'il peut faire ? (...) C'était une nécessité absolue de reproduire, de représenter ça, de garder ça pour la suite. »

Zoran Music

CELLE QUI MONTRE

MARIE-PIERRE
DUHAMEL MULLER
PROGRAMMATRICE,
FESTIVAL DU FILM DE ROME

À l'abyssale question de la « beauté » de ces dessins, peintures et sculptures, le film ne veut pas donner de réponse. Son enjeu, obstinément tenu, est de poser la question. Aux survivants, aux conservateurs des musées, aux textes, à ce qui reste des camps. Et à nous. Seuls un immense travail, un grand engagement et une attention rigoureuse au cadre, aux mouvements d'appareil, aux textes et au savoir rendent possible le dialogue que, peu à peu, le film engage avec son spectateur. Il est rare de pouvoir (et vouloir) ainsi interroger un film, anticiper ses questions; l'emmener, presque, de séquence en séquence. Il est rare qu'un montage soit ainsi, sans jamais jouer de rien, l'équivalent d'un cheminement. C'est ce que le film propose : cheminer prudemment, douloureusement parfois, parmi ces images qui ne cesseront jamais d'être des documents. Avec une proposition majeure : prendre la mesure de ce que nous voyons. Entrevoir la force des gestes, la résistance des yeux, la volonté de tracer, de trouver le papier et la couleur, et de rien lâcher d'une double exigence : l'expression et l'exactitude. Le film continue son travail. Il est certain, et c'est heureux, qu'il ne finira pas.



Franciszek Jazwiecki, 114 portraits faits à Buchenwald, Gros Rosen, Sachsenhausen et Auschwitz, conservés dans les réserves du Museum d'Auschwitz-Birkenau – 1943 à 1945. © Jour2Fête

INVITATIONS AU SPECTATEUR

Voici quelques thèmes que nous vous proposons d'aborder lors des rencontres avec les cinéastes qui accompagneront le film.

La matérialité - Œuvre et document

Les œuvres d'art sont fréquemment convoquées dans les films historiques pour leur valeur illustrative, figurative.

Mais la question de leur provenance ou de leur auteur, leurs qualités intrinsèques en tant qu'objet sont souvent reléguées au second plan. Or au fil des séquences, *Parce que j'étais peintre* nous les fait découvrir dans toutes leurs dimensions : aussi bien ce qu'elles figurent que leur matérialité, proposant ainsi une véritable expérience sensible, car ces œuvres sont aussi un grain, un toucher, un bruit... C'est ce qu'on nomme en esthétique « la double réalité de l'image » : la réalité de la matière de l'image (celle de notre monde à nous qui la regardons), et celle de ce qu'elle représente (le monde représenté auquel nous n'avons pas accès physiquement). L'hypothèse dont nous fait part le cinéaste est que si ces œuvres témoignent de quelque chose, c'est d'abord en tant que fragment matériel issu des camps. Et ce qu'elles représentent ne témoigne peut-être pas que du camp, mais aussi et peut-être surtout d'autre chose : du regard du peintre, d'un acte de résistance, d'un imaginaire. Pour le cinéaste, cette matérialité, représente donc d'abord un lien possible avec les artistes, mais aussi avec les gens qui ont conservé les œuvres. La manière par exemple dont Kochy Lévi les soigne à la Ghetto Fighte'rs house, avec ces gestes précis et attentifs, en évoque la fragilité. Souligner le travail des conservateurs est d'autant plus important qu'au début ces bouts de papiers n'ont pas été pris au sérieux : il y a une histoire de leur découverte, de leur conservation.

Aussi, la question de leur part artistique est souvent reléguée au second plan, voire niée. L'autre grande hypothèse du film est de considérer ces objets d'abord comme des œuvres d'art – voulant être fidèle en cela aux paroles de Zoran Music et d'autres artistes comme Boris Taslitzky, qui affirmaient avoir d'abord voulu faire des œuvres avant de penser à témoigner.

Si ce sont des œuvres, en quoi sont-elles des documents ? De quoi ? Il ne s'agit pas d'opposer l'art au document. Au contraire, l'hypothèse de l'art, en la questionnant – en méditant sur la question de la beauté – permet d'interroger encore plus profondément la question du document, de la valeur documentaire de ces dessins, aquarelles, peintures, lavis, croquis, issus des camps.

Un questionnement en mouvement

Dans sa démarche, le cinéaste assume une dimension fragmentaire, de recherche, à l'opposé d'une démonstration. Sa présence dans certaines séquences, son attitude durant les discussions, tout dans sa posture nous invite à partager ses questionnements plutôt qu'à recevoir un point de vue catégorique. Il ne s'agissait pas pour lui de faire un film de « savants » et de spécialistes d'où le spectateur serait exclu. Cette approche est particulièrement sensible au montage, qui nous donne à suivre le mouvement d'une pensée. Le film se déploie ainsi en spirale, en s'enroulant autour d'un gouffre, autour de cet axe qu'est la question de l'irreprésentable. Dans ce mouvement, le montage fonctionne de proche en proche. Le film commence par poser d'emblée la question de la Beauté : peut-on évaluer ces œuvres en faisant appel à des critères esthétiques ? Cette question sera déclinée dans les séquences suivantes en proposant trois réponses complémentaires, voire contradictoires. Cela problématise immédiatement le film, et invite les spectateurs à se questionner et se positionner eux-mêmes. La ligne n'est pas tracée dès le départ, comme c'est souvent le cas en documentaire ou en fiction... La problématique est posée dans sa complexité et ses tensions, que le cinéaste nous invite à côtoyer au plus près, en variant les approches. Il nous convie ainsi dans ce cheminement, à partir de formes sensibles, entre ressenti et réflexion, afin que chacun se



Boris Taslitzky, Détail d'une aquarelle du « petit camp », Buchenwald – février 1945. © Jour2Fête

acid
ASSOCIATION DU
CINEMA
INDEPENDANT
POUR SA DIFFUSION

14, Rue Alexandre Parodi
75010 Paris - France
Tél: + (33) 1 44 89 99 74

POUR PLUS D'INFOS : www.lacid.org

L'Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion a été créée en 1992 par des cinéastes afin de promouvoir les films d'autres cinéastes, français ou étrangers et de soutenir la diffusion en salles des films indépendants. Chaque année, les cinéastes de l'ACID accompagnent une trentaine de longs-métrages, fictions et documentaires, dans plus de 250 salles indépendantes et dans les festivals en France et à l'étranger. Parallèlement à la promotion des films auprès des programmeurs de salles, au tirage de copies supplémentaires et à l'édition de documents d'accompagnement, l'ACID renforce la visibilité de ces films par l'organisation de nombreux événements. Près de 350 débats, lectures de scénarios, concerts, dans des salles françaises, des festivals et des lieux partenaires à l'étranger offrent ainsi la possibilité aux spectateurs de rencontrer les cinéastes et les équipes des films soutenus. Afin d'offrir une vitrine aux jeunes talents, l'ACID est également présente depuis vingt ans au Festival de Cannes avec une programmation parallèle de 9 films pour la plupart sans distributeur. Depuis sa création, plus de 500 films ont ainsi été promus et accompagnés par les cinéastes de l'ACID.