

DE QUOI L'IMAGE EST-ELLE TÉMOIN ?



© Jaur/Fête

CARTOUCHE Des déportés dans les camps nazis sont parvenus à réaliser clandestinement des œuvres. Le cinéaste Christophe Cognet mène une enquête pour reconstituer les conditions pour ainsi dire impossibles dans lesquelles ces œuvres ont rendu la réalité concentrationnaire représentable. Comme si l'art – n'en déplaie à certains – allait bien au-delà du témoignage.

– Franciszek Jazwiecki. 114 portraits faits à Buchenwald, Gross-Rosen, Sachsenhausen et Auschwitz (1943-1945), conservés dans les réserves du musée d'Auschwitz-Birkenau.

Les artistes que vous interrogez précisent que le témoignage n'est pas leur objectif.

Christophe Cognet : J'ai voulu faire le film à partir du moment où je me suis rendu compte qu'il ne s'agissait pas *d'abord* de témoignages, et que la question était autre : une sorte de nécessité. Les conditions étaient tellement difficiles pour faire œuvre qu'il n'y a pas eu par exemple de vocation artistique. Les artistes que j'ai rencontrés ne m'ont jamais parlé de témoignage. Ce n'était pas leur but premier. À partir de là, le film pouvait commencer.

Je pose l'hypothèse que ce sont là des œuvres, alors qu'avant on disait : « ce sont des témoignages dans lesquels il y a peut-être une part artistique qui

peut être intéressante. » Or si ce sont des œuvres, de quoi témoignent-elles, de quoi sont-elles le document ? C'est ça qui est problématique. Je peux donner au moins deux exemples.

Boris Taslitzky, quand il arrive au camp de Buchenwald en juillet 1944 est déjà relativement connu, parce que c'est un peintre du Parti communiste. Il est placé assez vite au bloc 34 où la vie est moins dure que dans d'autres parties du camp. La résistance interne qui avait réussi à s'imposer à Buchenwald et donc à gérer une partie de l'administration s'organise pour lui fournir du papier et des crayons afin qu'il témoigne. Mais Boris, lui, a toujours dit que ce n'était pas d'abord son problème de témoigner. Il disait qu'un ●●●

●●● artiste ne fait pas un jour un dessin d'artiste et le lendemain un dessin de témoin ; il est toujours artiste et tout ce qu'il réalise fait partie de son œuvre.

Le deuxième exemple concerne l'une des activités les plus importantes dans l'ensemble des camps de concentration : les portraits de camarades. Il n'y avait pas de miroir, ou très très peu. Pour avoir une image de soi, pour qu'il reste une trace de soi, quand un artiste était « repéré », les camarades voulaient des portraits. Or, la plupart des artistes ont témoigné qu'ils arrangeaient les traits de leurs camarades pour qu'ils aient moins l'air au seuil de la mort. Donc, nous, quand on regarde ces œuvres, on voit bien qu'il y a un problème avec le témoignage : on nous montre des images qui sont arrangées par rapport à l'état de ces personnes si elles avaient été photographiées.

Je préfère donc parler de « documents ». La première chose que ces œuvres documentent, c'est leur aspect en tant qu'objets. Elles sont la trace de quelque chose, des vestiges de ces endroits. Quand on retourne des dessins comme je le fais dans le film à un moment donné, on voit que ce sont des formulaires SS, on a une documentation. On a la preuve que le papier circulait dans ces endroits, contrairement à ce que l'on a pu croire. On apprend là ce que furent les conditions matérielles plus que par un portrait griffonné au verso, ou dans les blancs d'un journal.

L'autre question à propos de ces images, c'est celle des connaissances que l'on a sur leurs auteurs, leurs conditions d'effectuation et de conservation. Là aussi, la question du témoignage est hautement problématique parce qu'on n'a souvent que le dessin.

En dessin – et c'est vraiment une question de cinéma – se pose la question du point de vue. Est-ce que les gens qui dessinent ont vu ce qu'ils dessinent ? Il y a cet exemple qui n'est pas dans le film : la sculpture de papier intitulée *Tunnel* d'Edmund Polak [http://www.buchenwald.de/975/], réalisée à Buchenwald sur le camp de Dora. L'artiste est plus un écrivain qu'un artiste plasticien. Il y a un poème sur chaque face des dessins. On s'est rendu compte en faisant des recherches sur ce déporté qu'il n'avait jamais mis les pieds à Dora. Donc il a fait cette œuvre sur la base de témoignages des camarades qui revenaient de Dora.

L'autre question est celle des dessins de l'intérieur d'une chambre à gaz. Il y en a très peu. C'est un point de vue qu'on ne peut évidemment pas avoir.

Le *Carnet d'Auschwitz* est peut-être un exercice de témoignage. Parce qu'on voit qu'il y a un aspect très



« dessin de presse ». On ne sait rien de son auteur. Le carnet a été retrouvé dans la dernière partie du camp, « l'hôpital », juste à côté du « Canada » et des *Krematoriums* IV et V. Mais apparemment, il n'est pas allé dans cette zone de mise à mort. Les dessins de Yehuda Bacon servent au procès Eichmann. C'est un support à témoigner. Mais il n'y a pas de preuve par l'image avec les dessins. Par contre, ça peut être un support de communication.

Ce qui à ce propos est très frappant dans le film, c'est le moment où Samuel Willenberg s'appuie sur ses œuvres pour amorcer son témoignage.

Christophe Cognet : C'est vrai. J'ai demandé à tous les gens que j'ai rencontrés s'ils étaient d'accord pour faire un dessin qui correspond à leur expérience. Trois ont accepté. Je me disais : « est-ce qu'il y a une mémoire de la main ? »

J'amène le matériel à Willenberg à Treblinka sur sa commande. Et il commence à faire ce dessin sans me dire ce que c'est. Il fait ces lignes entrelacées dont je ne perçois pas la figure. Ce qui m'intéresse d'abord

c'est qu'il fait une image qui raconte l'impossibilité de l'image parce que très vite je comprends que la Shoah n'est pas quelque chose de figurable mais que, par contre, on peut figurer l'impossibilité de la figuration. Le film est sans arrêt à la recherche de formes qui ne sont pas encore des formes. Les pierres au début, qui pour moi n'ont pas de formes : ça m'intéresse de partir de cette question-là. Par parenthèse, c'est le monument, le mémorial le plus émouvant que je n'ai jamais vu. Cette forêt de pierres non sculptées, en souffrance, qui figurent les 700 000 (ou même pour certaines estimations 900 000) morts de Treblinka.

Quand Willenberg fait cela, je me dis : « voilà un truc que je ne comprends pas, que je ne sais pas lire. » Et il me dit : « Mais ça figure le moment où je me suis évadé. » Et c'est après, quatre ou cinq mois après, dans son atelier de Tel Aviv, qu'il s'aide de sa sculpture [qui est semblable au dessin] pour nous raconter l'évasion. Ce qui m'intéresse c'est que le dessin raconte le moment qui lui permet de rester en vie, et donc de me raconter qu'il ne peut pas figurer. C'est pour cela que c'est à la fin du film parce que ça boucle bien une des recherches du film qu'est cette question de la figuration de la Shoah.

Je n'avais pas de dogmes contrairement à Lanzmann sur cette question. Par contre, au bout du voyage (je n'ai pas vu les collections en Russie, mais je crois avoir une vision juste de l'ensemble des collections d'Israël, des États-Unis et de l'Europe occidentale), je me dis que Lanzmann n'a pas tort. Il n'y a sans doute pas de représentation possible de l'intérieur d'une chambre à gaz et de l'extermination, mais pas pour des raisons morales, pour des raisons pratiques, et sans doute éthiques. Il y a quelque chose là qui achoppe. Par exemple, on se dit : « comment je peux dessiner 900 000 corps ? »

Vous avez prononcé plusieurs fois le mot « trace », y a-t-il une volonté de laisser, de constituer une trace ?

Christophe Cognet : Pour moi, le cinéma est vraiment aussi une question de traces. Je pense qu'une des dimensions importantes d'un film sur ces questions-là consiste dans un travail de l'image comme archéologie. Je pense que ces œuvres sont de cet ordre-là. Sachant qu'un artiste ne dessine pas de la même façon en fonction des matières. Boris racontait avec émerveillement qu'on lui avait apporté six feuilles de Canson dans le bloc 34 de Buchenwald. C'est pour ça que le cinéma insiste autant sur les matières, les graviers, les feuilles,

sur les sons. La matière est très sonore. J'ai travaillé le 5.1 avec des effets d'expansion et de contraction sonore. J'avais demandé au tournage une prise de son en double stéréophonie avec cinq micros (dont un central) qui permet de faire un travail spatial à 360°. J'avais pris l'exemple dans *Elephant* de Gus Van Sant. Ça permet cet ancrage très important dans le présent et dans la matière. Ça permet de resituer ces images dans un contexte actuel. Ma question n'est pas de recréer les images et les sons tels qu'ils étaient avant, mais de voir comment nous, maintenant, pouvons nous figurer ce qui s'est déroulé avec les éléments dont nous disposons aujourd'hui, sans tordre ces traces, sans leur faire jouer des choses qu'elles ne peuvent pas jouer.

Dans votre film, vous avez emblé refusé une construction thématique. Avez-vous éprouvé des difficultés à garder une structure fragmentaire, à ne pas glisser dans le narratif ?

Christophe Cognet : C'était la condition du film. C'est apparu pendant le repérage. Il ne fallait pas de pensée totalisante, ni de *praxis* des dessins dans les camps. De l'ensemble des œuvres faites dans ces endroits, peu en sont revenues, et de celles qui sont revenues très peu sont présentes dans le film. Chaque expérience est singulière et irréductible à celle des autres. Dessiner au bloc 34 à Buchenwald n'a rien à voir avec dessiner à l'hôpital de Birkenau ni avec l'activité de portraitiste des familles des SS à Treblinka, ni avec les peintures faites sous la contrainte de Mengele par Dina Gottliebova. Le montage n'était pas trouvé avant le tournage. C'est une pensée de proche en proche. Ça décline en spirale petit à petit, et l'on tourne autour du gouffre.

Qu'est-ce qui vous a décidé à suivre les lignes des dessins comme les branches des arbres dans les paysages ?

Christophe Cognet : La volonté était de les filmer de la même façon, avec deux difficultés : celle des lieux d'abord, où j'ai senti qu'il fallait des mouvements à la grue. Tous les endroits que j'ai filmés, je les ai fréquentés avec des historiens d'abord, puis seul, sans prendre de photos mais quelques notes. Le besoin d'élévation était tout le temps là. On a passé deux jours à Birkenau avec une grue de douze mètres pour que ça dépasse les barbelés et en fait je me suis rendu compte que c'était pile la hauteur du porche d'entrée.

L'autre raison de ces mouvements dans les paysages est que le dessin vise la schématisation. Chercher les lignes et les pensées. Quand on est pris dans cette boue, ●●●



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

●●● ce bruit permanent, cette violence, on met du temps à comprendre où on est. L'envie de s'élever est là, elle était la leur, et le dessin permet cela. Pour moi, c'était une réponse en cinéma au geste de dessiner.

Ce qui est frappant dans le corpus que l'on connaît, c'est que très peu de dessins représentent une vue en plongée. On connaît celui d'Aldo Carpi réalisé à la libération de Gusen, parce qu'il est monté sur un mirador...

Christophe Cagnet : Les dessins de Goyard de Buchenwald n'en sont pas très loin. Roman Ieffimenko a fait aussi quelques dessins « vue d'en haut ». À Struthof-Natzweiler, il y a quelqu'un qui a fait comme Goyard du fait de la pente. Le besoin d'élévation correspondait aux témoignages.

Très souvent, vous ne montrez pas d'abord le dessin entier ; vous le parcourez avec la caméra avec un effet de suspens et de révélation, dans celui de Bacon et dans le *Camarade mort* de Delarbre à la toute fin du film, et l'on perd un peu le rapport de dimension, est-ce un choix délibéré de votre part ?

Christophe Cagnet : Il y a quelques dessins dans le film que l'on ne voit pas en entier effectivement, mais ils sont peu. La plupart des mouvements des scènes sont faits de manière à voir les lieux d'exposition d'abord pour rentrer dans le dessin ensuite. Si l'on n'a pas ça, la taille des grains du papier ou les mains qui passent devant donnent une idée de la dimension et de la taille.

Pour ce dessin de Yehuda Bacon, c'était l'idée de raconter le dessin. Je filme en cinémascope (un rapport de 2.35) un dessin rectangle en hauteur ; en cinémascope, le filmer en entier laisserait 80 % de l'image vide. Et je voulais d'autre part raconter la double dimension de l'image : sa réalité et sa diégèse. Si l'on voit les bords du cadre, on a cette double réalité de l'image. À chaque fois je suis à moins d'un millimètre du bord, pour rester « à l'intérieur » de sa diégèse, de ce qu'elle figure : pour raconter ce que raconte l'œuvre, il faut que je fasse ce mouvement.

C'est une façon d'insérer de la narration dans le dessin...

Christophe Cagnet : Sauf que le dessin n'est raccordé à rien d'autre qu'à lui-même... J'essaie de restituer ce qu'il raconte. Les dessins sont de formats multiples et petits parfois. On se trouve devant les limites physiques de ce qu'est un tournage.

Comment vous êtes-vous posé la question de l'émotion au départ ? Y avait-il un projet de créer de l'émotion ?

Christophe Cagnet : Je ne voulais pas de pathos. Les faits parlent d'eux-mêmes. On n'avait pas besoin de cette imagerie des camps habituelle avec barbelés en avant plans et des violons, ou de ce qu'a fait par exemple Spielberg dans certaines scènes de *La Liste de Schindler* comme celle de l'entrée dans les douches. C'est l'une

des raisons pour lesquelles je suis dans le film. On voit un corps, c'est-à-dire une personne qui fait l'enquête. Un corps passeur qui fait le pont entre le spectateur, la caméra et ce qu'on voit permet d'incarner la recherche. Ça permet paradoxalement d'éviter le pathos.

Le fait de filmer, c'est à la fois une expérience qui rapproche et qui éloigne. Et l'on retrouve ce que disent certains artistes : dessiner c'est à la fois s'abstraire du monde qu'on représente et être encore plus fortement en relation avec lui. Faire un film m'a protégé d'émotions trop fortes et en même temps m'a permis d'entrer en relation de manière plus intense avec ces dessins, ces lieux et ces événements.

Le plan de Birkenau sous la neige est magnifique et en même temps très dérangeant. Vous-même dites qu'il s'agit à vos yeux d'un « plan limite »...

Christophe Cagnet : Et encore à l'étalonnage, j'ai réduit les effets de lumière. Ces plans sont faits dans un état halluciné : on n'a plus d'argent. Je dis au producteur qu'il faut que j'aie filmer Birkenau sous la neige, parce que je voulais avoir plusieurs saisons et il me répond : on peut vous payer un A/R avec Nara, le chef opérateur du film. On est parti à deux et l'on a fait tous ces plans en trois heures.

Pourrait-on revenir sur le statut des œuvres de Gottliebova, évoqué dans votre film ?

Christophe Cagnet : Le mémorial d'Auschwitz a proposé à Dina Gottliebova de conserver les originaux et qu'elle ait des fac-similés. Ça interroge la question de l'œuvre : qu'est-ce qu'être l'auteur d'une œuvre quand on ne choisit ni le sujet, ni le support, ni les couleurs, ni le moment, ni les conditions, etc. On est tellement loin de ce que c'est que d'être auteur que cela devient problématique. En même temps, elle en est l'exécutante et par là elle a une légitimité d'auteur, d'artiste. Elle aurait pu demander l'interdiction d'exposer ces œuvres. Je suis incapable de trancher entre ce que je crois être une œuvre et ce que je crois être un élément d'histoire. Il y a peu d'éléments du massacre des Tziganes. Il faudrait les donner à un mémorial tzigane. D'ailleurs, elles sont dans le pavillon tzigane. Alors à qui appartiennent-elles vraiment d'un point de vue juridique ?

Est-ce que vous faites la différence entre les œuvres de commande et celles qui ont été réalisées clandestinement ?

Christophe Cagnet : Oui, il y a une différence centrale. Faire le portrait d'un enfant SS était autorisé et faire le

portrait d'un camarade ne l'était pas. Dans ce second cas, il y avait une urgence, dans le premier, au contraire, on essayait d'y passer le plus de temps possible afin de rester au chaud. Le dessin a permis de sauver des gens : Maurice de la Pintièrre raconte cela. Il était en train de mourir dans l'usine de Dora quand son *Kapo* a demandé s'il y avait un artiste dans le bloc ; il a répondu « oui, moi », et le *Kapo* lui a demandé de décorer le block. Il a fait une fresque : Blanche-Neige et les sept nains. Il était au chaud. Il dit que ça lui a sauvé la vie¹. Ce n'est pas de la résistance en l'occurrence...

Vous dites vous être inspiré notamment de Breughel, quel est votre rapport à la peinture ?

Christophe Cagnet : Les peintres ont devant les yeux dans les camps quelque chose de nouveau qu'ils doivent rapporter à quelque chose qu'ils ont déjà en tête et quelqu'un comme Siminski, comme il ne sait pas comment est l'intérieur de la chambre à gaz, se réfère à des tableaux qu'il connaît². Boris me le disait : on regarde avec sa culture. Pour moi, le rapport de la peinture au cinéma n'est pas un rapport de ressemblance. Je retrouve des formes en filmant. Je pense au *Triomphe de la mort* de Breughel³ qui justifie mon choix du fragmentaire.

Le film part avec Zoran Music sur la question de la beauté et finit sur la question de la justesse : est beau ce qui est juste. La question du rapport au cinéma est de filmer *justement* ces œuvres. ■

Propos recueillis par Luba Jurgenson et Paul Bernard-Nouraud le 28 mars 2014

→ Plus d'infos

◆ *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé des camps nazis*, de Christophe Cagnet, 2013, 1h44, La Huit production. Sélectionné au Festival International du Film de Rome 2013. Sortie : 5 mars 2014.

(1) Cf. Aussi bio de Spitzer.

(2) Ziva Amishai-Maisels décèle l'influence de *La Mort de Sardanapale* (1827, Paris, musée du Louvre) d'Eugène Delacroix dans l'œuvre de Siminski. Amishai Maisels, *Ziva, Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Londres, Pergamon, 1993, p. 45.

(3) 1562, Madrid, musée du Prado.