



# Parce que j'étais peintre

L'art rescapé des camps nazis un film de Christophe Cognet

**DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUE**

*Zéro de conduite*.net

## CRÉDITS DU DOSSIER

Dossier rédigé par David Larre pour Zérodeconduite.net, en partenariat avec Jour2Fête.

Pour tout renseignement et pour l'organisation de projections avec vos classes : [info@zerodeconduite.net](mailto:info@zerodeconduite.net) / 01 40 34 92 08

## SOMMAIRE

Crédits et sommaire	p. 2
Introduction	p. 3
Dans les programmes	p. 5
Fiche technique du film	p. 6
■ Activités Philosophie	
1 : L'art est-il nécessaire pour tout exprimer ?...	p. 11
2 : L'œuvre d'art a-t-elle une valeur historique ?	p. 14

# INTRODUCTION

Dans le documentaire *Parce que j'étais peintre*, l'art rescapé des camps nazis, fruit d'un travail de réflexion et de recherche de plus d'une dizaine d'années, le cinéaste Christophe Cognet s'est penché sur la question des œuvres d'art réalisés, le plus souvent clandestinement, dans les camps de concentration et d'extermination du régime nazi durant la Seconde Guerre Mondiale.

Le cinéaste filme ces œuvres magnifiques, avec respect et tendresse ; il nous emmène sur les lieux, aujourd'hui vides mais pleins du tragique de l'Histoire, où elles ont été créées ; il part à la rencontre des quelques artistes survivants et des conservateurs des œuvres, d'Israël à la Pologne.

A tous ceux-là, il pose des questions à la fois fondamentales et dérangeantes : pourquoi et comment les artistes déportés ont-ils pu continuer à produire des œuvres d'art ? Quelle est la valeur, historique, mémorielle, artistique, de ces dessins ? La beauté peut-elle exister au sein même de l'horreur ? Christophe Cognet se place sous les auspices du grand peintre slovène Zoran Music (déporté à Dachau), dont une citation sert d'exergue au film, permettant de confronter divers points de vue sur le caractère artistique du travail légué à la mémoire des générations. Music exprime une « nécessité intérieure absolue » de représenter l'ignominie des exécutions de masse. Cette nécessité relève à la fois d'une vocation personnelle et d'une exigence de l'histoire. Entre subjectivité et objectivité, l'art trouve toute sa noblesse, il rappelle la grandeur de l'homme face à la tentative extrême de déshumanisation. Au-delà de cette nécessité qui peut faire consensus, Music décrit, avec gêne mais fermeté, ce qu'il a dessiné ou peint : « la beauté atroce, tragique, incompréhensible » des monceaux de cadavres qu'il a vus. Ce point de vue est évidemment plus polémique, tant la crainte morale nous saisit d'effroi devant la représentation de cette forme de mort.

Si le film de Christophe Cognet porte sur une période largement abordée dans les programmes d'Histoire (voir p.4), il nous semble que c'est dans le cadre du cours de Philosophie en Terminale que son étude sera la plus pertinente. Ce film a l'intérêt de poser une passerelle entre différentes parties de programme : l'art, l'histoire, la vérité, la morale. L'artiste est ici un témoin, et son œuvre peut et sans doute doit être considérée comme une archive, valant non pas toujours en elle-même (l'image est lacunaire, elle n'exprime qu'un point de vue), mais plutôt en complément d'un texte (les dessins étaient souvent annotés) et demandant à être remise en contexte. Le point de vue subjectif des artistes et des interprètes appelle donc une analyse historique visant à une certaine objectivité. Les repères subjectif/objectif du programme peuvent ainsi être mobilisés en lien avec la question de l'interprétation aussi bien de l'œuvre dans son caractère esthétique que de l'archive comme matériau historique. L'audace de témoigner contre l'oubli, la difficulté à voir se heurtent peut-être par ailleurs à certaines limites morales et historiques : peut-on représenter l'énigme de l'horreur ? En a-t-on le droit ? Ou y a-t-il dans la Shoah, et notamment dans la mort par le gaz (représentée par un seul dessin réaliste, mais imaginé, de Wiktor Siminski), de l'inimaginable qui disqualifierait les images ? Tous les artistes représentés, sans parler des disparus qui ont légué à la postérité des « images survivantes » (selon l'expression de Georges Didi-Huberman), semblent bien rejoindre Zoran Music dans la reconnaissance d'une nécessité irrépressible de représenter, rendant caduque l'opposition établie par Claude Lanzmann (auteur de Shoah) entre (image d')archive et témoignage. L'image n'est pas un leurre fascinant qui empêche le travail de mémoire (et nie le caractère irréductible de l'expérience des camps), elle apparaît comme le meilleur témoin de ceux qui avaient le crayon comme principal instrument d'investigation du réel.

Plus délicat à appréhender est le sentiment esthétique éprouvé par Zoran Music devant les couleurs nuancées des cadavres. Son propos sur la beauté, même tragique, de l'horreur est parfois vigoureusement contesté par d'autres artistes et témoins (Samuel Willenberg). Il est parfois simplement ramené au regard du peintre non à la réalité peinte (José Fosty). C'est qu'il ne se joue pas ici simplement une bizarrerie du beau (voir *Une Charogne* de Baudelaire), mais un scandale de la beauté qui renvoie à l'horreur morale. Il ne s'agit pas simplement de dissociation entre beau et bien, mais d'association entre la beauté et les conséquences de l'ignominie.

## DANS LES PROGRAMMES

Enseignement	Niveau	Dans les programmes
■ Philosophie	Terminale (toutes séries générales)	L'art, la vérité, la morale
■ Philosophie	Terminale L / S	L'histoire, l'interprétation
■ Histoire	Terminale ES / L	Les mémoires, lecture historique : L'historien et les mémoires de la Seconde Guerre mondiale en France.
■ Histoire	Première ES / L / S	Thème 2 - La guerre au XX <sup>ème</sup> siècle (16 -17h) Guerres mondiales et espoirs de paix Thème 3 - Le siècle des totalitarismes (10 -11h) Genèse et affirmation des régimes totalitaires (soviétique, fasciste et nazi)



# Parce que j'étais peintre

## L'art rescapé des camps nazis

Un film de Christophe Cognet

Scénario : Christophe Cognet, Jean Breshand, Pierre-François Moreau

Image : Nara Kéo Kosal

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

Année : 2013

Pays : France, Allemagne

Durée : 104 minutes

Distribution France : Jour2Fête

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 déroutant, 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.

# SÉQUENCIER

Minutage	Descriptif des séquences / Œuvres montrées dans le film
0:00:00	Générique puis vue du mémorial de Treblinka, vaste champ de pierres dressées (17 000) correspondant au nombre de juifs assassinés en une journée dans ce camp par les nazis.
0:01:41	Lecture d'un entretien avec Zoran Music déporté à Dachau : description de cadavres par le peintre et témoignage de Walter Spizer (déporté à Buchenwald à 17 ans). Dessin de cadavres de Zoran Music.
0:05:25	Suite lecture et 2 <sup>ème</sup> témoignage avec José Fosty déporté à Buchenwald qui explique que l'on vit pour toujours avec ces images de morts. Dessin de cadavres.
0:08:50	Témoignage de Samuel Willenberg déporté à Treblinka. Témoignage de Michal Gans, historienne. Affirmation qu'il n'y a pas d'esthétique des camps de la mort.
0:11:00	<i>Ghetto Fighter's House</i> (Israël) avec Evelin Akherman, administratrice du musée, et Kochi Levy, responsable de la conservation des œuvres Dessins de Josef Richter, dont on sait peu de choses. Ces dessins et leurs légendes sont des témoignages précieux en particulier du camp d'extermination de Sobibor dont il n'existe qu'une seule photo prise de l'extérieur.
0:15:45	Témoignage de Yehuda Bacon, déporté à Terezin, Auschwitz-Birkenau et Mauthausen. Il présente ses dessins Membre d'un commando disciplinaire qui circulait partout dans le camp il a pu dessiner, après-guerre, tous les lieux, même les crématoriums. Images d'Auschwitz aujourd'hui.
0:26:35	« Le carnet d'Auschwitz » retrouvé dans les fondations d'un baraquement du camp. (MM. Artiste inconnu 1943). Il est présenté par Agnieszka Sieradzka, responsable des collections artistiques du musée d'Auschwitz. Ces dessins montrent les deux fonctions du camp (concentration et extermination) et représentant tout le processus, de l'arrivée des déportés jusqu'à leur extermination, en passant par le travail forcé pour une partie d'entre eux. Images de l'« hôpital des détenus » du « camp des femmes » à Birkenau et dessins de l'époque de leur activité. Images de l'étang des cendres des Krematoriums IV et V.

## SÉQUENCIER

0:35:28	Témoignage de Gunter Morsch, président des mémoriaux de Sachsenhausen et Ravensbrück. Dessins de Wiktor Siminski (résistant Polonais resté de 1940 à 1945 au camp) « Dans la chambre à gaz de Sachsenhausen » 1944 Représentation terriblement réaliste du gazage d'un groupe de femmes déportées. Analyse précise du dessin
0:45:15	Témoignage de Samuel Willenberg Dessin de Treblinka réalisé en 1970 Il raconte ses discussions sur l'art avec un déporté employé comme peintre par les nazis, et comment l'arrivée au camp avait été maquillée en vraie gare polonaise (dessin)
0:50:53	Vue de l'entrée d'Auschwitz (« Arbeit macht frei ») Témoignage de Dinah Gottliebova, juive tchèque survivante employée comme dessinatrice par Josef Mengele. Portrait de Tziganes juste avant leur assassinat puis leur autopsie par Mengele dans le cadre de ses expériences (Auschwitz, 1944) Piotr Cywinski, Directeur du musée d'Auschwitz-Birkenau Débat sur les droits d'auteurs de ces dessins.
0:55:40	2 dessins de Jozef Szajna « L'appel dure trop longtemps, mes pieds hurlent » Buchenwald. 1944 « Notre curriculum vitae »
0:56:30	114 portraits réalisés par Franciszek Jazwiecki entre 1943-45 à Auschwitz, Gross-Rosen, Sachsenhausen et Buchenwald. Agnieszka Sieradzka, responsable des collections artistiques, analyse cette série de portraits de déportés dont un autoportrait de 1943, un de 1944 puis de 1945.
1:02:53	Sur quel support dessiner ? « Souvenir du portrait d'un garde fait en échange d'un bout de pain et de saucisson » à Blechhammer en 1944.
1:04:40	Témoignage de Yehuda Bacon. Portrait d'un « musulman » (dans l'argot des camps, déporté très affaibli, qui va bientôt mourir) puis autoportraits faits au retour en 1945.
1:08:06	Lecture de <i>La peinture à Dora</i> de Francois le Lyonnais déporté à Buchenwald et Mittelbau-Dora. Ce texte relate les rêves et les discussions sur l'histoire de l'art entre deux déportés.

## SÉQUENCIER

1:10:25	Témoignage de Léon Delarbre, déporté à Auschwitz, Mittelbau-Dora et Bergen-Belsen. Croquis et dessins de la place d'appel ainsi que de pendus.
1:11:25	Vue sur le krematorium de Dora. Pochoirs (auteur inconnu) réalisés sous l'ordre d'un commandant SS du krematorium de Mittelbau-Dora représentant diverses fleurs.
1:14:35	Vues de Ravensbrück. Témoignage de Krystyna Zaorska, déportée à Ravensbrück, avec sa fille Katarzyna Recht et Monika Herzog responsable des collections du Mémorial. Dessins de châlits dans les baraquements puis de sujets légers extérieurs au camp (afin de s'évader de cette réalité sordide).
1:18:56	Maria Hiszpanska-Neumann déportée à Ravensbrück auteure de 400 dessins réalisés dans le camp entre avril 1942 et avril 1945 dont la majeure partie a disparu. Portraits de femmes et d'enfants déportés.
1:21:44	Dessin d'un entassement de cadavres. Vue de Buchenwald Explication sur les conditions dans lesquelles étaient réalisés les dessins. Dessin d'un chariot contenant des corps.
1:26:23	Paul Goyard, dessins préparatoires à un diorama sur Buchenwald. Mai 1944-avril 1945 Portrait de Paul Goyard par Boris Taslitzky. Portrait de José Fosty par René Salme. Portrait de René Salme par José Fosty. Puis celui de Taslitzky par Roman Jefimenko.
1:31:35	Lecture de <i>Tambour battant</i> de Boris Taslitzky, déporté à Buchenwald. Vue puis dessins du « petit camp ».
1:33:26	Récit de la révolte et de l'évasion. Dessin et sculpture représentant cette scène.
1:35:40	Dessin de Léon Delarbre « un camarade mort sur le bord de la route 9 avril, Bergen-Belsen ».
1:37:20	Générique de fin.





Niveau et place dans le programme : Terminales générales : l'art, la morale, la vérité, Terminales L et ES : l'interprétation.

### 1. L'art comme « nécessité intérieure » ou nécessité sociale :

- Selon le peintre Zoran Music, dessiner les cadavres, représenter ce qu'il a vu dans les camps était « *une nécessité intérieure absolue* ». Expliquez cette expression. Qu'ajoute l'adjectif « *absolue* » à l'expression : trouvez des synonymes de cet adjectif.
- Le poète Rainer Maria Rilke pense également que toute vocation artistique est liée à une nécessité radicale. Il écrit ainsi à un apprenti poète :

*« Rentrez en vous-même. Cherchez la raison qui, au fond, vous commande d'écrire ; examinez si elle déploie ses racines jusqu'au lieu le plus profond de votre cœur ; reconnaissez-le face à vous-même : vous faudrait-il mourir s'il vous était interdit d'écrire ? Ceci surtout : demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : dois-je écrire ? Creusez en vous-même vers une réponse profonde. Et si cette réponse devait être affirmative, s'il vous est permis d'aller à la rencontre de cette question sérieuse avec un fort et simple « je dois », alors construisez votre vie selon cette nécessité ».*

*Lettres à un jeune poète, 1<sup>ère</sup> lettre du 17 février 1903, traduction Claude Mouchard et Hans Hartje, Livre de Poche, 1989, p. 35.*

### Questions :

- Rilke évoque une nécessité personnelle de devenir poète. Cette nécessité subjective est-elle valable pour tout autre art ?
- Music évoque une nécessité de représenter l'horreur tragique : peut-on parler dans ce cas de nécessité objective, liée à l'objet plus qu'au sujet ?
- Peut-on dire qu'il s'agit en fait d'une nécessité à la fois subjective et objective ? Pourquoi ?
- On peut aussi penser que l'artiste répond à une nécessité de la société : pourquoi avons-nous besoin des artistes ? Par ailleurs, on peut penser que l'histoire de la Shoah a besoin de ces œuvres : dans quelle mesure ?



## 2. L'artiste a-t-il le droit de représenter l'horreur ?

- L'art a pendant longtemps été soumis à des règles morales l'empêchant de tout représenter (par exemple la règle de bienséance dans la tragédie classique française empêchait la représentation du crime sur scène). Pourquoi éprouve-t-on le besoin d'associer le bien et le beau, et répugne-t-on à apprécier esthétiquement ce qui est moralement condamnable ?

Ces règles morales valent-elles face à un devoir de représenter les effets de la barbarie nazie éprouvé par les artistes détenus dans les camps ? Pourquoi ?

- Ce qui peut choquer moralement, c'est aussi le constat que fait Zoran Music, d'une beauté « atroce, tragique, incompréhensible » des cadavres. Cette beauté paradoxale, à quoi est-elle due selon le peintre ?

Peut-on rapprocher le propos de Music de l'idée chère à Baudelaire selon laquelle « le beau est toujours bizarre » ? Le poème *Une Charogne* dans *Les Fleurs du mal* illustre cette idée. Il y a par ailleurs dans la peinture du XIX<sup>ème</sup> siècle une tradition du « beau cadavre » (les préraphaélites anglais) qui a des échos en poésie (Rimbaud, *Le Dormeur du val*). En quoi est-il toutefois différent ou équivalent de parler de beauté pour ces amas de cadavres humains et pour un corps d'animal ? Y a-t-il une règle morale qui nous empêche d'assimiler les deux ?

- Comparez les réactions différentes de José Fosty et de Samuel Willenberg face à l'affirmation de beauté de la part de Zoran Music : que nous apprennent-elles sur le rapport entre l'esthétique et l'horreur des camps ?



### 3. L'art et les limites de son pouvoir d'expression.

- Certains peintres ont manifesté une grande force d'expression pour représenter l'horreur, notamment celle de la guerre (Goya, *El Tres de mayo*, Picasso, *Guernica*) alors que leurs toiles étaient essentiellement œuvres d'imagination ; recherchez des reproductions de ces toiles ; le travail de Goya ou de Picasso est-il ou non comparable à celui des peintres des camps ? Pourquoi ?
- Ce poème de Charlotte Delbo (déportée à Auschwitz) décrit une scène violente des camps en insistant sur le défi à toute imagination qu'elle représente pour qui n'a pas vécu lui-même la réalité des camps :

*Un homme qui ne peut plus suivre. Le chien le saisit au fondement. L'homme ne s'arrête pas. Il marche avec le chien qui marche derrière lui sur deux pattes, la gueule au fondement de l'homme.*

*L'homme marche. Il n'a pas poussé un cri. Le sang marque les rayures du pantalon. A l'intérieur, une tache qui s'élargit comme sur du buvard.*

*L'homme marche avec les crocs du chien dans la chair.*

*Essayez de regarder. Essayez pour voir.*

Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 138.

- Peut-on dire que le témoignage des mots disqualifie ou dévalorise les informations données par les images des camps ?
- En quoi le spectateur de ces images ou le lecteur de ce texte a-t-il encore à faire un effort d'imagination ou de compréhension pour s'approcher du vécu des victimes de la barbarie nazie ?



Niveau et place dans le programme : Terminales générales : l'art, la vérité. Terminales L et ES : l'histoire, l'interprétation

### 1. L'image, entre immédiateté et incomplétude.

- En quoi chacune des images montrées représente-t-elle un point de vue partiel, subjectif et unique sur la réalité des camps ?

- Le dessin est-il comparable alors à une photographie du réel prise sur le vif ?

On peut par exemple comparer les dessins produits à Auschwitz - Birkenau avec les quatre photographies laissées par un « *commando spécial* » en témoignage de la réalité des chambres à gaz (voir l'ouvrage de Georges Didi - Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, 2003, chapitre I, p. 24 - 27).

- Prenez un exemple de dessin ici ou là dans le documentaire, analysez-le, et précisez ce qu'on en apprend (image - archive) et ce qui manque comme information (image - lacune).

- Le montage du film, un peu comme dans *Shoah*, le documentaire « monumental » de Claude Lanzmann alterne les plans sur les dessins, les témoignages, les paysages des camps aujourd'hui.

Quels sont le sens et la valeur de ces images disjointes ? Que nous apprend le décalage entre l'hier et l'aujourd'hui ?



## 2. L'image et le témoignage oral ou écrit.

- Qu'est-ce qui est, selon vous, le plus marquant dans le film ? Les dessins ou les témoignages ? Pourquoi ?
  - Dessinateurs, peintres et photographes internés ont laissé des camps des images accompagnées de textes précisant les lieux, les dates, les faits. Pourquoi ce besoin de précision ? Qu'ajoute le texte à l'image ?
  - Le témoignage reconnaît parfois ses propres limites. Robert Antelme, dans *L'Espèce humaine*, rappelle qu'à ses propres yeux de survivant des camps, ce qu'il a vécu était aussi inimaginable qu'à ses auditeurs, mais qu'il lui fallait pourtant continuer à le faire imaginer (*L'Espèce humaine*, Gallimard, 1957, p. 9).
- Comment expliquer ce paradoxe ? Peut-on dire qu'il y a, malgré les limites de tout témoignage comme de toute image, quelque chose à imaginer pour comprendre la réalité historique des camps ?
- Jorge Semprun raconte que, rescapé de Buchenwald, il s'est retrouvé dans une salle de cinéma face à des actualités lui rappelant, alors qu'il croyait la fuir, la réalité des camps :

« Les images avaient été filmées dans différents camps libérés par l'avance alliée, quelques mois plus tôt. A Bergen-Belsen, à Mauthausen, à Dachau. Il y en avait aussi de Buchenwald, que je reconnaissais. Ou plutôt : dont je savais de façon certaine qu'elles provenaient de Buchenwald, sans être certain de les reconnaître. Ou plutôt : sans avoir la certitude de les avoir vues moi-même. Je les avais vues pourtant. Ou plutôt : je les avais vécues. C'était la différence entre le vu et le vécu qui était troublante ».

(Jorge Semprun, Gallimard, 1996 (2<sup>ème</sup> édition), p. 258, propos rapportés par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, op. cit., p. 111).

Jorge Semprun passe du vécu subjectif à la représentation plus objective des camps. Pourquoi cela produit-il en lui un effet d'étrangeté pareil ?

Les peintres survivants qui parlent dans le documentaire n'ont pas le même décalage entre ce qu'ils ont vécu et ce qu'ils ont représenté : dans les deux cas, il s'agit de la traduction d'un vécu subjectif. Que serait pour eux l'objectivité des faits ? Qui peut l'établir ?



### 3. L'image comme pièce d'archive.

- Qu'est-ce qu'une archive ? Montrez que ce n'est pas un fait brut, une image détachée de tout contexte, mais bien au contraire, un document identifié, daté, classé, soumis à une certaine logique historique.
- Y a-t-il trace d'un événement historique dans ces dessins ? Ou bien y a-t-il seulement des faits quotidiens consignés (sur la vie des camps), voire une incapacité de représenter un événement pourtant connu (la chambre à gaz) ?
- En quoi ces images sont-elles pourtant nécessaires pour documenter la réalité des camps ?
- En quoi toute image laissée comme pièce d'archive demande-t-elle à être interprétée ? Est-ce le travail du seul conservateur des images ? Comment l'historien peut-il utiliser un tel matériau ?

## POUR ALLER PLUS LOIN

### **Bibliographie**

Didi - Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

Nancy Jean-Luc, *L'Art et la mémoire des Camps. Représenter exterminer*, Paris, Le Seuil, coll. Le genre humain, 2001.