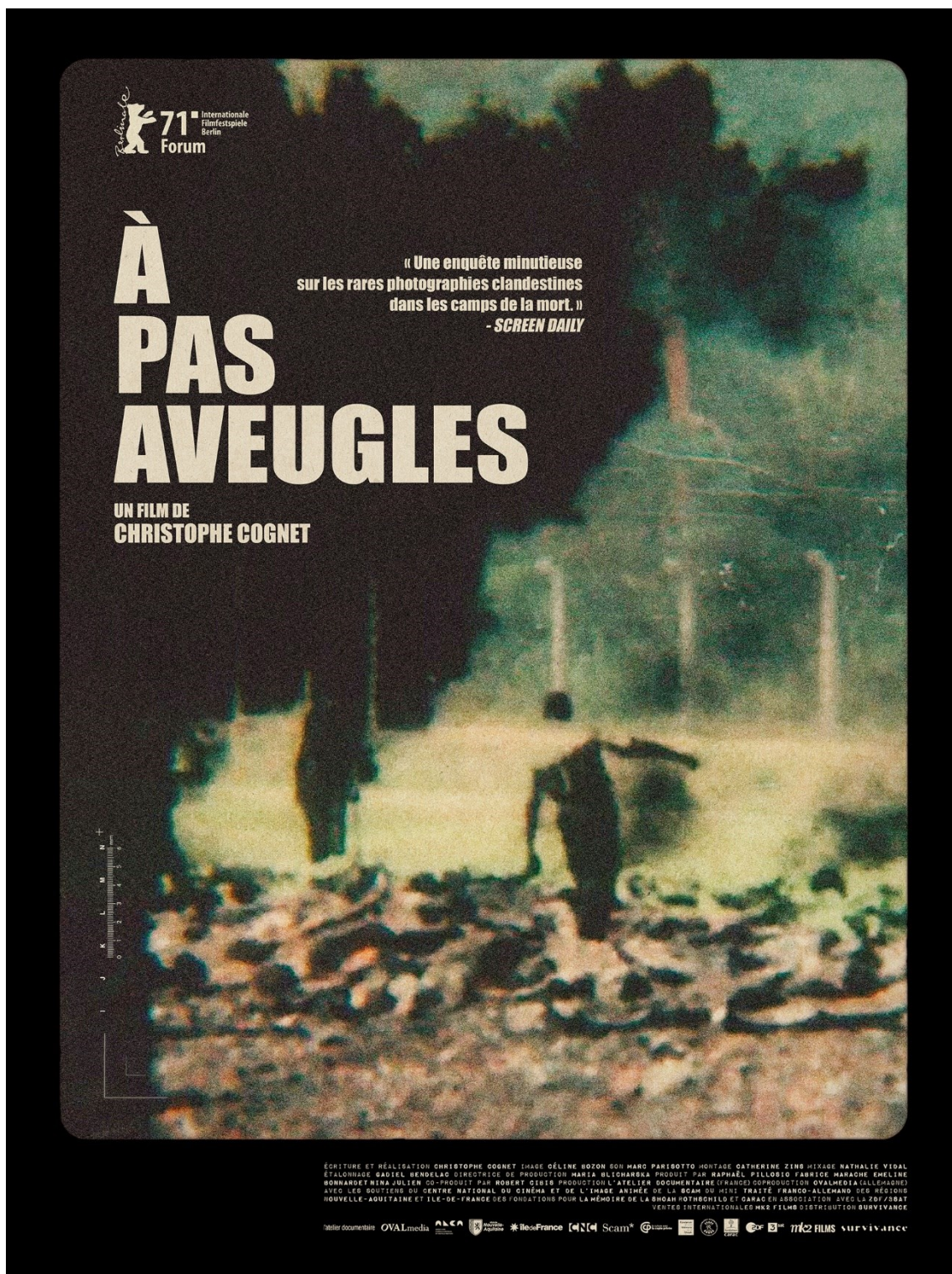


DOSSIER DE PRESSE



2021 – FRANCE & ALLEMAGNE – DOCUMENTAIRE – 1.85 – 5.1
FRANÇAIS, POLONAIS & ALLEMAND – 109'

- le 15 mars au cinéma -

Contacts :

Presse : Emmanuel Vernières / emvernieres@gmail.com / 06 10 28 92 93
Distribution : Survivance / Guillaume Morel / guillaume@survivance.net / 06 74 86 38 95
Programmation : Jérémie Pottier-Grosman / jeremie@survivance.net / 06 50 40 24 00

SYNOPSIS

Dans des camps de concentration et d'extermination de la Seconde Guerre mondiale, une poignée de déportés ont risqué leur vie pour prendre des photos clandestines et tenter de documenter l'enfer que les nazis cachait au monde. En arpentant les vestiges de ces camps, le cinéaste Christophe Cognet recompose les traces de ces hommes et femmes au courage inouï, pour exhumer les circonstances et les histoires de leurs photographies. Pas à pas, le film compose ainsi une archéologie des images comme actes de sédition et puissance d'attestation.



Pour saluer À PAS AVEUGLES par Patrick Boucheron

Comme Christophe Cognet, je suis né vingt ans après la libération des camps. Vingt ans seulement : il y a désormais plus de temps qui nous sépare des attentats du 11 septembre. Mais ce calcul est bien trop théorique, ce n'est pas ainsi qu'il faut dire. Car si j'appartiens à une génération qui a ouvert les yeux sur ce que Susan Sontag a appelé « l'épiphanie négative » d'un événement-monstre rendant la mort de masse à la fois parfaitement visible et rigoureusement incompréhensible, c'est à travers l'écran du cinéma. Et plus précisément : par *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1956), que l'on projetait aux écoliers alors qu'ils avaient souvent moins de dix ans. Ce fut mon cas, et aussi celui de Christophe Cognet. Nous sommes donc de cette génération ainsi exposée, littéralement *exposée*, à la nuit noire de l'histoire.

Cela, je ne le savais pas, puisque je ne connaissais pas Christophe Cognet avant qu'il ne fût invité au Banquet du Livre de Lagrasse en août 2021 pour y présenter à la fois son film, *À pas aveugles*, et son livre, *Eclats. Prises de vue clandestines des camps nazis* (Seuil, 2019). J'avais lu ce dernier, avec effroi, admiration et surtout reconnaissance : car si je reconnais, j'allais dire les yeux fermés, celles et ceux qui appartiennent à ma génération exposée, cela redouble ma dette envers celles et ceux qui ont su rester fidèles à ce rendez-vous avec l'avenir passé dans les salles obscures de notre enfance. Je suis devenu historien, mais historien d'autre chose, et je l'ai longtemps vécu comme une lâcheté. Mais cet autre chose ne peut-être que criblé de ces éclats, comme lorsque la pluie mouille la terre gorgée des morts dans la poignante scène d'ouverture d'*A pas aveugles*.

Si bien que la démarche du cinéaste, et des éminents et admirables spécialistes de la Shoah qui dans son film l'escortent avec tant de tact, ne peut être pour moi qu'emblématique de l'opération historiographique en général, dès lors qu'elle est conduite avec prévenance et exactitude, comme un art des points de vue, une manière de prendre position devant le motif, une recherche permanente du bon angle. Enquêtant sur l'action photographique comme résistance et sédition, le film de Christophe Cognet est une leçon de méthode qui est tout sauf didactique, puisqu'elle se situe sur cette arrête vive où l'on ne choisit plus entre transmettre un savoir et partager une émotion. Alors, l'image peut se hérissier d'une puissance poétique qui ne déroge en rien aux exigences de la discipline historique (cadrer, monter : c'est toujours la même histoire), puisqu'il faut entendre ici la poésie comme une leçon d'exactitude.

De son livre et de son film, Christophe Cognet parle du même ton, posé et précis, mais ce que j'avais admiré à Lagrasse en août 2021 c'est la manière dont il leur assigne leurs fonctions respectives. L'un et l'autre sont justes et beaux en ceci que le livre accomplit ce que seul un livre peut faire dans le partage irréductible d'une expérience de lecture, tandis que le film met toute sa confiance dans les moyens du cinéma. Ce que l'on y voit, et c'est bouleversant, est le travail même de la contemporanéité. En enquêtant sur les dessins des déportés dans *Quand nos yeux sont fermés* (2006) et *Parce que j'étais peintre* (2011), le cinéaste fouille le temps qui passe entre la chose vue et le trait dessiné. En faisant de même avec leurs photographies clandestines, il tente au contraire de saisir l'éclat d'un instant, ou d'une instantanéité, entre le corps photographié et celui du preneur de vues, cet éclair du temps où ils furent, l'un et l'autre, coprésents. Ce temps est passé, mais en mesurant les ombres, en refaisant les gestes, en parcourant les lieux, en marchant dans leurs pas, aveugles, on peut sinon les retrouver, du moins les évoquer, à nouveau, de nouveau. Et qu'est-ce que cela sinon cette opiniâtre besogne humaine qu'on appelle le travail de l'histoire ?

ENTRETIEN

entre Christophe Cognet, réalisateur et Cyril Neyrat, critique

Cyril Neyrat : Après *Parce que j'étais peintre* (2013), consacré au dessin et à la peinture pratiqués clandestinement dans les camps nazis, *À pas aveugles* prend pour corpus les photographies prises dans ces mêmes camps et dans les mêmes conditions de clandestinité, donc d'extrême danger. Qu'est-ce qui, d'un médium à l'autre, change le plus fondamentalement quant aux enjeux de l'enquête historique et à la manière de la conduire ?

Christophe Cognet : Je pensais que *Parce que j'étais peintre* serait le dernier film que je consacrerai à ce sujet des images clandestines des camps nazis. Je connaissais la plupart des photographies dont il est question ici pour les avoir vues lors de mes recherches. J'avais hésité à les inclure alors, mais quelque chose me retenait, sans pouvoir le désigner clairement. Et je suis allé à la présentation du numéro de la revue *Ligne de risque* consacrée au livre de Leïb Rochman, *À pas aveugles de par le monde*. Là, quelque chose s'est déclenché : je savais que nombre de ses photographies avaient été prises à l'aveugle, sans être visées. Et « Les pas » du titre du livre suggéraient l'idée d'un corps en déplacement. Je me suis rendu compte que photo et dessin avaient deux rapports différents au regard et au corps : pour faire un dessin, il faut avoir regardé l'être ou la chose représentée, mais il n'est pas nécessaire d'être en leur présence pour réaliser le dessin : cela peut être fait de mémoire, le soir, dans le block par exemple, comme ce fut le cas pour de nombreuses œuvres faites dans les camps. Alors que pour prendre une photo, il faut être présent physiquement. Il n'est pas nécessaire de regarder ce que l'on photographie, mais il faut être en face, en sa présence, partager ensemble un temps et un espace. Une photographie est toujours la trace d'une rencontre. Je me suis dit qu'il y avait là matière un nouveau film qui consisterait à partir à la recherche de ces actes photographiques de ces prises de vues, de ces « coups », avec à chaque fois une histoire, une dramaturgie. Corps, visages, regard, espace, durée, temps, rencontre, dramaturgie, point de vue : il y avait là l'essence même de ce qui fait le cinéma.

Votre corpus rassemble des photographies prises dans cinq camps différents. Est-il exhaustif, et sinon, qu'est-ce qui a déterminé sa composition, le choix des photographies retenues ?

Il est impossible de se prétendre exhaustif en la matière : un fond quelque part dans un grenier, dans les étagères d'un musée ou d'un mémorial, une pellicule impressionnée sous le sous-sol d'un block peuvent être découverts, retrouvés. De plus mon corpus se limite aux camps administrés par les nazis – camps de concentration et d'extermination. Si l'on découpe autrement les camps durant la seconde guerre mondiale, le corpus sera différent : en incluant les camps de transits par exemple, et les ghettos. Mais en prenant en compte ce découpage – dont je pourrais évoquer la pertinence et la logique, mais ce serait peut-être trop long ici –, les séries de prise de vues dont il est question dans le film sont les seules que j'ai rencontrées : je n'ai pas fait de choix, si ce n'est à l'intérieur de chacune d'elles dont toutes les photographies ne sont pas nécessairement montrées dans le film.

L'enquête se développe de camp en camp, et obéit à chaque étape à la même méthode : un premier temps d'échange avec des spécialistes autour des photographies, un second temps dans les vestiges du camp, à la recherche du lieu précis où a été prise la photo. Avec, d'un temps à l'autre, le même objectif : retrouver le contexte de l'acte photographique, le plus précisément possible. Pouvez-vous parler de la genèse du film, de la manière dont cette méthode, et cette conduite narrative, se sont imposées ?

Je voulais prendre en considération ces photographies autant comme des actes que comme des images. D'où à chaque fois un temps de regard, et un temps d'exploration, qui se complètent et qui dialoguent. Mais d'une série à l'autre, l'ordre n'est pas toujours le même, parfois on commence par l'enquête dans les lieux, parfois par le regard sur les images, parfois on passe de l'un à l'autre. Et il y a toujours un troisième temps, important pour moi : le récit, même succinct, du parcours des auteurs de ces images. J'ai conçu chaque partie du film comme une variation des mêmes motifs, en s'inspirant de l'art de la composition baroque : j'ai fait écouter à l'ensemble de mon équipe la veille du tournage « La Chaconne » de la Partita N°2 de JS Bach, qui compose plus de soixante variations – je n'ai pas le nombre exact – à partir d'une basse continue constituée de quatre notes. C'est aussi ce qui nous a guidés au montage : c'est l'effet d'accumulation de ces variations, le génie de la construction de la pièce, la justesse des mélodies produites et des tempi, leurs jeux de correspondances et de différences, la répétition de la basse continue, opiniâtre, qui semble muer pas une énergie infinie, éternelle, comme sacré, la perte progressive de tout repère temporel nous plongeant entièrement, âme et corps, dans la musique, qui procurent les émotions les plus pures et les plus variées. L'expressivité ici, la sensiblerie, agirait comme un voile, un apprêt, qui justement nous empêcherait d'accéder à ce stade plus élevé et plus juste de l'émotion véritable. Ce fut donc une inspiration pour le film, tant au tournage qu'au montage.

Pouvez-vous parler du procédé de reconduction photographique, qui est au centre de votre démarche ? Comment l'idée vous est-elle venue, quelle en a été la nécessité, quelles ont été, pour vous, ses puissances ?



C'est la question de la trace physique : le procédé argentique est une empreinte, un moulage ; j'insiste : c'est une trace *matérielle*, encore une fois, d'une *rencontre*. D'où une puissance à

nulle autre pareille pour penser présence et absence, et surtout offrir la possibilité d'une perception, d'une vision de ce qui fut, des conditions de cette rencontre : ces photographies sont l'occasion de re-présenter à notre regard les personnes et les lieux qui sont photographiés. On a souvent noté que la photographie – comme le cinéma – enregistrait la « mort au travail » selon les mots de Jean Cocteau. Mais on dit moins qu'ils – la photographie et le cinéma – sont aussi l'occasion de faire renaître, de « rendre présents » à nouveau, les êtres qui y sont enregistrés – fut-ce à l'état de fantômes, d'apparitions.

C'est ce qui m'émeut et m'intéresse à ce point, je crois, dans ces images : elles portent en elle autant l'image du sujet qu'elles représentent que les marques de l'acte qui les a produites et de la position de leur auteur.

À pas aveugles : le titre semble désigner aussi bien l'acte réalisé par les photographes clandestins dans l'enfer des camps que votre démarche de cinéaste-historien dans ce qu'il en reste aujourd'hui. Ce n'est évidemment pas la même cécité. Pouvez-vous commenter ?

Notre cécité, à nous qui arpentons ces « plaines » – pour reprendre là encore un mot de Leïb Rochman – est immense, infinie. Nous ne voyons littéralement rien là-bas. Mais s'y rendre est toujours une expérience profonde, intime, qui passe autant par notre corps que par notre esprit : par exemple, rien ne remplace la marche pour éprouver les distances. Il y a une appréhension des lieux par le corps qui est unique, spécifique. Tant que l'on ne s'est pas déplacé soi-même dans un espace, il y a quelque chose des événements qui s'y sont déroulés que l'on ne comprend pas – c'est une connaissance qui n'est pas intellectuelle, ni même visuelle. Il ne s'agit d'ailleurs pas de comprendre : « *c'est incompréhensible* » disait justement Claude Lanzmann, mais d'appréhender. Il nous faut toujours ramener un événement, une photographie aussi, à cette dimension corporelle. Le cinéma, je crois, peut éprouver et « faire éprouver » le travail très concret d'un regard en mouvement, tout autant que cette dimension corporelle, essentielle, des images photographiques qui sont forcément la résultante d'un corps au contact d'un lieu.

Frappe la qualité de silence, via l'usage notamment des textes sur cartons. Silence auquel la parole, abondante, ne cesse de retourner, comme rappelée par une nécessité de pudeur, tact, précaution. Silence aussi des panoramiques d'ouverture et de fin à Birkenau. Comment avez-vous conçu et travaillé ce rapport du silence à la parole et, de manière plus générale, la dimension sonore de votre film ?

Je ne voulais pas d'une parole professorale, de « sachant », surplombante ; mais d'une parole inquiète, qui cherche, qui dialogue, en acte, fragile, incertaine, qui tente des hypothèses et se reprend : quelque chose de vivant en somme, face à ces montagnes, ces océans de morts. Ce n'était pas facile de demander cela aux historiens, qui ont l'habitude d'être mis en position de détenteurs de vérité. On voit à des moments d'ailleurs dans le film, que certains résistent un peu, dont Tal. Cela a été possible car j'avais écrit le livre *Éclats*, et que d'une certaine façon, je connaissais mieux ces photographies qu'eux : un dialogue était possible, moi avec cette longue fréquentation de ces images, eux avec leur savoir sur les camps, sur la Shoah. Je suis de toute façon persuadé – c'est mon expérience en tout cas – que face à des images, les paroles finissent par s'épuiser et qu'on en fait jamais le tour : il y a toujours quelque chose dans une image qui résiste au langage, c'est ce qui en fait le prix. En contrepoint, l'idée était que les cartons s'inscrivent dans la matière même du film, qu'ils énoncent des faits, en silence, ou plutôt dans les sons des scènes qui les entourent.

Le silence – les ambiances dans les sites – c'est bien évidemment la condition d'une forme de recueillement, mais c'est aussi une sorte de point de contact, de hors temps : les camps étaient

très bruyants, mais les détenus ont eux aussi entendu des oiseaux, le vent, le bruissement des feuillages..., des témoignages abondent en ce sens. Pour moi ils sont aussi une matière du réel qui doit nous envelopper, comme si l'on s'y perdait. Et la parole provient de cette matière des lieux, elle s'ancre, dans ce silence des plaines.



Frappe aussi la volonté d'incarnation de l'enquête, sa dimension physique, corporelle. En premier lieu par votre présence à l'écran, que ce soit dans les lieux de conservation des images ou arpentant les vestiges des camps. En second lieu par le choix, le plus souvent, d'une caméra portée, à l'épaule. Pouvez-vous éclairer ces partis pris ? Pouvez-vous parler de votre collaboration avec Céline Bozon, votre cheffe-opératrice ?

Il fallait que cette recherche se fasse à échelle humaine, avec un corps, des corps, qui se déplacent –comme l'ont fait les photographes. J'incarne donc un personnage qui mène cette enquête, comme une sorte de passeur aussi : c'est une proposition pour le spectateur à se joindre à nous.

Je voulais pour ce film changer entièrement l'équipe, pour ne pas risquer d'avoir des automatismes, une forme d'habitude sur la façon de filmer les camps. Ce fut un crève-cœur de ne pas travailler avec Nara Kéo Kosal – nous avons fait 3 films ensemble – avec lequel je m'entendais parfaitement. Pour les mêmes raisons que précédemment, il fallait qu'une partie importante des plans soient tournés à l'épaule : contrairement au steadycam, qui produit une sorte de regard sans corps, fantomatique, l'épaule accomplit le déplacement physique du regard. J'avais vu le travail de Céline, en particulier à l'épaule ou en caméra portée, mais pas seulement, que j'admirais. J'ai eu la chance qu'elle accepte de faire ce film, et qu'elle soit disponible aux dates de tournages imposées par le fait que l'on devait tourner aux mêmes saisons à chaque fois que celles des prises de vues clandestines. On s'est tout de suite parfaitement « trouvés », avec elle et son équipe. On a fait des essais, de matière, pour les tirages des photos sur papier et sur les « transparents », entre le super 16 et le numérique, pour les systèmes de portage de la caméra, on a fait des repérages aussi tous les deux dans les sites, beaucoup discuté, de tout, de nous, du cinéma ; elle a travaillé aussi de son côté.

Et au tournage tout s'est déroulé dans une forme d'état second. Je n'exagère pas en disant

qu'il y avait une forme de sacré, d'énergie vitale paradoxale qui nous muait, une grande conscience très claire que ce que nous faisons, nous le faisons au nom des morts, dans une grande admiration et un grand respect pour ces femmes et ces hommes qui ont fait des images clandestines : nous aussi nous faisons des images dans leurs pas, et notre admiration à leur égard n'en était que plus grande. Céline, l'équipe tout entière me poussait – le premier plan du film, lorsque nous sommes sous un orage, tous trempés, c'est elle qui a insisté pour le faire.

LIEUX ET CORPUS PHOTOGRAPHIQUE DU FILM

Les photographies montrées dans le film correspondent à des images prises par les interné.es eux-mêmes, clandestinement dans des camps d'extermination et de concentration administrés par les nazis. Elles seules portent l'égalité de conditions entre leurs auteurs et ceux qui y sont figurés. Elles se distinguent en cela bien entendu de l'ensemble des photographies prises par les nazis eux-mêmes, de celles certains détenus au statut privilégié (« Promintern ») ou des photos prises à la libération des camps, que ce soit par les forces alliées ou plus rarement par les détenus eux-mêmes.

- **Dachau**

Le camp de concentration de Dachau, dans la proche banlieue de Munich, ouvert le 22 mars 1933, devient un modèle pour le développement du système concentrationnaire. 200.000 déportés sont immatriculés jusqu'à sa libération le 29 avril 1945 et 41.500 devaient y décéder

→ Rudolf Císar : déporté tchécoslovaque, chef du réseau de résistance et de renseignement « RU-DA » (« Continuation des Brigades internationales »), a réalisé une cinquantaine de prises de vues clandestines, entre l'été 1943 et 1944. Il était infirmier dans le camp et travaillait dans le block «Revier » (Infirmierie du camp).



Rudolf Císar, Infirmierie, circa 1943-44, Dachau

→ Jean Brichaux : déporté belge qui fut sans doute membre de la Jeunesse ouvrière chrétienne et du réseau Socrate, mouvement de résistance belge.



Jean Brichaux, « Détenu Belge J. Brichaux ayant pris ces photos en 1944 », Dachau

- **Buchenwald**

Buchenwald constitue le plus grand camp de concentration, après Auschwitz. Construit en 1937 à proximité de Weimar, près de 10 000 Juifs allemands y sont temporairement internés lors de la Nuit de Cristal. Le camp comprend également un ensemble de plus de 80 camps de travail annexes. Le camp est libéré le 11 avril 1945. Environ 50 000 personnes sur les 240 000 enregistrées y sont morts.

→ Georges Angéli : après plusieurs actes de sabotage « spontanés », il est déporté après avoir été arrêté en 1943 en voulant rejoindre les Forces françaises libres par l'Espagne. Il réalise 11 photos clandestines en juin 1944. Photographe de profession, il est employé au laboratoire photographique du camp.



Georges Angéli, Crématorium, Buchenwald, 1944

- **Mittelbau-Dora**

Le camp de concentration de Dora, est un camp de concentration nazi créé en août 1943 comme dépendance du camp de Buchenwald et destiné à la fabrication d'armement notamment les missiles longue-portée V1 et V2. L'usine y était sous-terrainne pour être dissimulée. Il devient un camp de concentration autonome en octobre 1944 sous le nom de Mittelbau-Dora. Environ 60 000 prisonniers de y sont passés et on estime que plus de 20 000 y sont morts.

→ Wenzel Polak, déporté tchécoslovaque



Wenzel Polak, extension du camp de Mittelbau-Dora, 1944

- Ravensbrück

Construit dès 1938, le camp de concentration de Ravensbrück est le plus grand camp pour femmes du Reich. Un camp pour hommes y est adjoint en avril 1941. Le camp abritait un complexe industriel, notamment textile, dans lequel les détenues étaient forcées à travailler. Plusieurs ateliers dont ceux de l'entreprise Siemens aux abords du camp bénéficiaient aussi de ce travail forcé. A partir de l'été 1942 des expériences médicales sont pratiquées sur des détenues.

Environ, 150 000 détenus sont passés à Ravensbrück (dont plus de 120 000 femmes) de 30 nationalités différentes et des détenues Juives, Tsiganes et Roms. En octobre 1942 les détenues juives sont déportées à Auschwitz. En 1944, au fur et à mesure de l'avancée de l'Armée rouge, la population du camp s'accroît avec l'arrivée de détenues des camps de Pologne. Les exécutions sont de plus en plus systématiques et la mortalité augmente fortement. Une chambre à gaz entre d'ailleurs en fonction en 1945. Entre 60 000 et 90 000 détenus ont péri dans le camp.

→ Joanna Szydłowska : membre de la ZWZ, armée clandestine polonaise, elle est déportée pour résistance. A Ravensbrück, elle appartient au groupe de femmes qu'on surnommait « Les lapins » à Ravensbrück, victimes d'expérimentations médicales. Parmi ses femmes, un petit groupe s'empare d'un appareil d'une détenue arrivée par un nouveau convoi et Joanna Szydłowska réalise cinq photographies. La pellicule est confiée à Germaine Tillon qu'elle cache en permanence sur elle, jusqu'à la libération.



Joanna Szydłowska, Photographie de Maria Kusmierczuk, Ravensbrück, en octobre 1944

- Auschwitz-Birkenau

Derrière le nom d'Auschwitz, il faut en effet distinguer trois camps, Auschwitz I, Birkenau et Monowitz, qui en font le plus grand camp du système concentrationnaire nazi, ayant accueilli un nombre considérable de détenus, notamment politiques ou de droit commun. Les traces les plus nombreuses et les plus visibles qui subsistent aujourd'hui correspondent à cette dimension. C'est en son sein néanmoins qu'a été installé le plus important centre de mise à mort d'Europe. C'est ce qui rattache directement Auschwitz-Birkenau à la Shoah, à travers les ruines des chambres à gaz et les lieux de sélection qui témoignent de l'assassinat de 80 % des déportés juifs dès leur arrivée sans jamais intégrer le camp. Le bilan des victimes du camp s'élève à plus d'un million de morts, dont 865 000 Juifs gazés.

→ Alberto Errera dit « Alex » : juif grec, membre du Sonderkommando, a pris 4 photos au Krematorium V de Birkenau, début août 1944. Ancien capitaine de la marine grecque, membre important de la résistance du camp, il meurt probablement dans sa tentative d'évasion du 9 août 1944. Son identification comme l'auteur des photographies clandestines

a longtemps été inconnue et n'est établie qu'en 2002 par les historiens allemands Eric Friedler, Barbara Siebert et Andreas Kilian.



Alberto Errera, Été 1944, groupe de femmes devant le Krematorium V de Auschwitz-Birkenau

CHRISTOPHE COGNET, JALONS

Études de cinéma à la Sorbonne Nouvelle du Deug au doctorat.

Il fait ses premiers pas dans le cinéma documentaires en Afrique, notamment avec le film *Gongonbili, de l'autre côté de la colline* en 1997, sur un village de bandits et de rebelles du Burkina Faso.

Il écrit et réalise ensuite des documentaires qui interrogent le cinéma et la création, dont *L'affaire Dominici par Orson Welles*, reconstruction et analyse d'un film inachevé du cinéaste américain, montré dans nombre de festivals en France et à l'étranger.

Il publie également des articles sur le cinéma et l'art, en particulier dans la revue *Vertigo*.

En 2007, *Les Anneaux du serpent*, moyen métrage coproduit par Arte, est un essai, mi-documentaire mi-fiction, qui questionne les sociétés de contrôle, programmé au festival « dei Poppoli » à Florence. En 2017, il réalise un court métrage de fiction, *Sept mille années*, avec Françoise Lebrun et Mathieu Amalric, une adaptation d'un poème de l'écrivain américain Nick Tosches.

Depuis vingt ans, il mène une réflexion sur les images clandestines des camps de la mort, en plusieurs articles, un livre et 4 films documentaires dont :

- *L'atelier de Boris* portrait du peintre Boris Taslitzky déporté à Buchenwald (Fipa) ;
- *Quand nos Yeux sont fermés*, sur les artistes clandestins de ce même camp ;
- *Parce que j'étais peintre*, sur l'art rescapé de l'ensemble des camps nazis sorti

Son livre *Éclats, prises de vue clandestines des camps nazis*, publié aux éditions du Seuil, a été cité dans le *Monde des livres* parmi les 5 meilleurs essais de l'année 2019. Il a été écrit pendant la préparation de **À pas aveugles**.

À pas aveugles est présenté en première mondiale en 2021 à la Berlinale, section Forum.

Filmographie sélective :

- *Gongonbili, de l'autre côté de la colline* co-écrit et co-réalisé avec Stéphane Jourdain (1997, 1h03, documentaire, TV)
- *L'Affaire Dominici par Orson Welles* (2000, 52 min, documentaire, TV)
- *La Planète perdue* (2002, 51 min., documentaire, TV)
- *L'Atelier de Boris* (2004, 1 h 36 min. documentaire, TV)
- *Quand nos yeux sont fermés*, (2005, 55 min. documentaire, TV)
- *Les Anneaux du serpent*, (2007, 45 min. essai, cinéma)
- *Parce que j'étais peintre* (2014, 1h44, documentaire, cinéma)
- *Sept mille années* (2017, 15 min., fiction, cinéma, avec Françoise Lebrun et Mathieu Amalric)
- **À pas aveugles** (2021, 1h49, documentaire, cinéma)

Disponible aux éditions de Seuil

Éclats

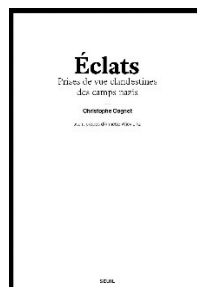
Prises de vue clandestines des camps nazis

De Christophe Cognet

Avant-propos d'Annette Wieviorka

432 pages

« *Minutieux, tenace, virtuose* » Le Monde



ÉQUIPE TECHNIQUE

Produit par Raphaël Pillosio et coproduit par Robert Cibis

Image : Céline Bozon

Étalonnage : Gadiel Bendelac

Son : Marc Parisotto

Montage : Catherine Zins

Mixage : Nathalie Vidal

Direction de Production : Maria Blicharska (Screenplay), Christophe Cognet

Conseiller historique : Tal Bruttman

Une production l'atelier documentaire

En coproduction avec Oval Media

Avec les soutiens de CNC, mini traité franco-allemand, FFA, Région Nouvelle

Aquitaine et Région Ile de France, ZDF

avec la participation de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, la Fondation

Rothschild et la Fondation Carac

Distribution française : Survivance

Ventes à l'international : mk2 films