

Réalisation : **Jonathan Glazer**
 Scénario : **Jonathan Glazer**,
 d'après l'œuvre de **Martin Amis**

Chef-opérateur : **Lukasz Zal**
 Ingénieur du son : **Johnnie Burn**
 Chef monteur : **Paul Watts**
 Musique : **Mica Levi**
 Cheffe décoratrice : **Joanna Maria Kus**
 Production : **Ewa Puszczyńska**
James Wilson

Christian Friedel (Rudolf Höss)
Sandra Hüller (Heidwig Höss)

Royaume-Uni, Pologne, États-Unis
Couleur, 2023, 1h45.



Résumé

Le commandant d'Auschwitz, Rudolf Höss, vit avec sa femme, Heidwig, et leurs cinq enfants dans une luxueuse et spacieuse maison jouxtant le camp de concentration. C'est un père aimant et un mari dévoué. Chaque matin, il part au travail et en revient le soir, satisfait du devoir accompli. Madame Höss, elle, entretient leur magnifique jardin, s'occupe du bébé et boit le thé avec ses amies. Leur vie est paisible et en apparence nullement troublée par les bruits inquiétants émanant de l'usine de la mort attenante.

MOTS-CLEFS	Shoah	hors-champ	Banalité du mal
	biographie	camps de la mort	devoir de mémoire

Représenter la Shoah

En 1960 sort *Kapò*, second long métrage du réalisateur italien Gillo Pontecorvo. Le film relate l'histoire d'Edith, une jeune fille juive de 14 ans internée dans un camp de concentration qui, sur les conseils d'un médecin bienveillant, prend l'identité d'une détenue non juive récemment décédée. C'est pour elle l'assurance de ne pas être gazée. Elle se lie d'amitié avec Terese, qui arbore elle aussi le triangle noir qui distingue les criminels de droit commun. Peu à peu, la jeune fille adopte les règles de la survie, se prostitue, entretient une liaison avec un officier allemand et gravit les échelons jusqu'à devenir kapò, une surveillante du camp. Elle rencontre un prisonnier soviétique, Sascha, et

une idylle se noue entre les deux. L'homme et quelques-uns de ses codétenus envisagent une évasion à grande échelle. Alors que celle-ci se prépare, Terese se suicide en se jetant sur la clôture électrique et Edith, qui s'apprête à s'évader, est à son tour touchée par une balle. Dans un dernier souffle, elle récite la prière juive *Chema Israël* et recouvre ainsi son identité juive.

Le film connaît dans un premier temps un succès critique et public avant que la polémique n'enfle à la suite d'un article, intitulé « De l'abjection », écrit par Jacques Rivette en juin 1961 dans *Les Cahiers du Cinéma*. Il y aborde notamment la question du réalisme de la représentation des camps qui est à ses yeux impossible à atteindre, et donc immoral. « Tout essai de reconstitution ou de maquillage [est] dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du "spectacle" relève du voyeurisme et de la pornographie ». Dans ce court article, Rivette s'attarde sur un mouvement de caméra en particulier et le condamne fermement. Gillo Pontecorvo esthétise le moment où Terese perd la vie en se jetant sur la clôture électrique en utilisant un travelling avant à l'issue duquel la main levée de Terese est positionnée dans le coin du



cadre. Pour Rivette, « Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est en même temps, et par la même opération, les montrer par un certain biais ; ces deux actes étant rigoureusement indissociables. »

Cet article de Jacques Rivette est un jalon important dans la réflexion sur la représentation des « camps de la mort » au cinéma et sera par la suite abondamment commenté et complété, notamment par Serge Daney et plus récemment par Antoine de Baecque. Cette représentation fut aussi au cœur des réflexions de Claude Lanzmann quand il a réalisé *Shoah*, film documentaire de 9h30 sorti en 1985 qui constitue aujourd'hui la référence absolue quand on veut évoquer l'Holocauste.

Hitler, et les nazis à sa suite, souhaitent l'anéantissement du peuple juif et son effacement par la destruction de toutes les preuves actant ce terrible génocide. Tant et si bien que les documents d'archives sont rares et donc, de fait, extrêmement lacunaires. Les alliés ont filmé et photographié les camps lors de leur libération, mais les nazis l'ont très peu fait. Et même s'ils l'avaient fait, présenter leur point de vue aurait constitué une faute morale aux yeux de Claude Lanzmann, qui a donc décidé de ne pas utiliser d'images d'archives dans son film. Il a interviewé des survivants des camps de concentration, des habitants des alentours de ces camps et même d'anciens SS et a aussi filmé les lieux de l'horreur et notamment Auschwitz-Birkenau. Il était aussi hors de question d'avoir recours à de la reconstitution historique sous forme de fiction. Ainsi, en 1994, à la sortie de *La Liste de Schindler* (Steven Spielberg), il l'explique de cette manière : « L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation ».

Claude Lanzmann représente donc aujourd'hui, même s'il est décédé, une autorité morale incontournable pour quiconque ambitionne de raconter en images ce que fut la Shoah. Steven Spielberg fut vigoureusement mis en cause pour avoir rendu trivial et spectaculaire le cadre des camps de la mort. C'est notamment le suspense mis en place autour d'une chambre à gaz supposée que Lanzmann a dénoncé, tout en reconnaissant l'habileté de conteur du cinéaste américain. Roberto Begnini osera lui aussi, en 1997, représenter un camp dans sa fable humaniste *La Vie est belle* et les critiques ne seront pas moins virulentes, notamment par rapport au recours à une forme de happy end.

Le cinéaste hongrois László Nemes a lui été adoubé par Lanzmann pour son film de 2015, *Le Fils de Saul*, dont la radicalité est peut-être issue en partie des préceptes posés par le réalisateur de *Shoah*. Le film retrace la vie d'un membre du Sonderkommando, ce groupe de prisonniers juifs tenus d'assister les nazis dans leur œuvre d'extermination, en conduisant les déportés jusqu'à la chambre à gaz et en transportant ensuite les dépouilles jusqu'au four crématoire. Alors que Saul se prépare à emporter des cadavres, il reconnaît son fils parmi eux. Dès lors, il n'a qu'un but : soustraire son corps à la promesse des flammes et lui offrir une sépulture décente. La singularité du film tient dans ses choix formels, très immersifs, où l'horreur des actes perpétrés est reléguée soit dans le hors-champ, soit dans un flou suggestif, ou alors véhiculée par le son.

Les contraintes sont souvent stimulantes dans le domaine artistique et les interdits moraux pesant sur la représentation de la Shoah ont conduit Jonathan Glazer, à la suite de László Nemes, à explorer un mode de narration original, en évoquant le camp sans jamais vraiment le montrer.

La banalité du mal



La « banalité du mal » est un concept philosophique développé par Hannah Arendt dans son ouvrage *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*. En 1961, la philosophe juive, d'origine allemande, réfugiée aux États-Unis, propose au magazine *The New Yorker* de couvrir le procès à Jérusalem du dignitaire nazi Adolf Eichmann. Mais elle est surprise de découvrir que ce criminel de guerre notoire est un être falot, insignifiant, qui a abandonné toute capacité de pensée pour se soumettre aveuglément aux ordres de sa hiérarchie. Il est devenu incapable de distinguer le bien du mal et d'avoir le moindre jugement moral sur les atrocités qu'il a commises ou commandées. Ce qui caractérise cet individu est plus sa médiocrité que sa malveillance foncière. Il ne s'agit pas toutefois selon elle d'un phénomène

ordinaire, et pourtant il s'observe dans le comportement des gens ordinaires.

Selon Hannah Arendt, Adolf Eichmann a totalement perdu sa capacité de penser ses actes à partir de la conférence de Wansee, en 1942, où a été entériné le principe de la « Solution finale », de l'éradication totale des Juifs d'Europe. Ce constat posé par la philosophe lui a valu bien des critiques, d'aucuns considérant que, par de tels propos, elle déresponsabilisait, voire excusait l'officier SS. Elle s'en est défendue en arguant que tenter de comprendre ne signifiait en aucun cas excuser. Eichmann en était venu à considérer ses actes criminels comme des actes banals exécutés dans le cadre d'un travail imposé par sa hiérarchie.

A l'instar de Rudolf Höss que Jonathan Glazer décrit comme un personnage banal, comme un homme ordinaire qui, dans le cadre inédit de l'Allemagne nazie, accomplit des actes monstrueux, tout en veillant bien, le soir venu, à édifier moralement ses filles en leur lisant le conte Hansel et Gretel.

Le dispositif filmique

La « Zone d'intérêt » désigne par euphémisme les 40 kilomètres carrés autour du camp d'Auschwitz-Birkenau mais la majeure partie du récit a pour cadre la résidence des Höss. Le tournage ne s'est pas déroulé dans la véritable demeure occupée par l'obersturmbannführer Höss mais dans une maison située à quelques dizaines de mètres de là. Nous ne voyons du camp, dans certains plans, que le mur d'enceinte, le mirador et quelques bâtiments à étages et il est la plupart du temps relégué dans le hors-champ. A l'exception de quelques scènes à l'extérieur (pique-nique, pêche, promenade à cheval), d'une scène dans son bureau du camp, d'une autre à la rampe de sélection, et de la séquence finale, le réalisateur britannique a choisi de nous présenter la famille Höss dans son banal quotidien et dans son humanité. Ce ne sont pas des monstres. Nous avons beaucoup de points communs avec eux, aussi dérangeante cette idée puisse-t-elle paraître.

Mais il ne choisit pas pour autant de nous faire adopter leur point de vue. En délaissant les gros plans, il laisse les membres de la famille Höss à distance respectable. En plaisantant, le cinéaste reconnaît avoir souvent employé l'expression « Big brother chez les nazis » pour décrire son dispositif filmique. En effet, dix caméras Venice de chez Sony ont été installées dans la maison et le jardin, à l'instar de ce qui se fait dans les émissions de télé-réalité. La plupart des plans sont fixes et la définition en est très importante, le chef-opérateur Lukasz Zal optant pour de l'hyper-netteté. Ce dispositif original se caractérise aussi par son extrême froideur malgré le beau temps qui règne dans la plupart des scènes de jour. Les scènes sont traitées de manière réaliste, le cinéaste et son chef-opérateur privilégiant l'éclairage naturel et n'utilisant qu'un seul éclairage aditionnel quand cela était nécessaire. Les axes de prise de vue sont souvent parallèles aux murs et perpendiculaires entre eux. Tout cela participant à créer un environnement clinique et rigide.

Ces caractéristiques de mise en scène ne permettent pas d'éprouver d'empathie, ou plutôt permettent de ne pas en éprouver à l'égard des membres de la famille Höss. Nous n'en aurions d'ailleurs pas le temps car les signes allusifs de l'activité du camp se multiplient au fil du récit (sang sur les bottes, dents avec lesquelles joue le fils aîné, cendres dans le jardin, etc.) ou quand le son se charge d'explicitier les horreurs qui y sont commises. L'intention

première du réalisateur était de créer un contraste saisissant entre une personne « qui se verse un café dans sa cuisine et quelqu'un en train d'être assassiné de l'autre côté du mur, la coexistence de ces deux extrêmes. »

Le son

Cinq années après avoir travaillé ensemble sur *Under the skin*, Jonathan Glazer a confié au sound designer Johnnie Burn le scénario de son nouveau projet : *La Zone d'intérêt*. Celui-ci a interrogé le réalisateur sur ses idées par rapport au son et celui-ci lui a répondu que le son serait ce qu'il y a de plus important. L'ingénieur du son a alors promis qu'il créerait une bande-son de 24 heures. Un an de recherches ont été nécessaires pour consigner tout ce qui pouvait s'entendre à Auschwitz en 1943. Johnnie Burn a alors produit un document de plus de 600 pages recensant tous ces sons, avant de s'atteler à leur collecte ou à leur enregistrement le cas échéant, ce dont il témoigne :

« J'ai bénéficié d'un budget confortable. J'ai pu me procurer des véhicules d'époque. Avec une équipe de trois personnes, nous avons rendu visite à un monsieur en Estonie qui possédait une certaine moto avec le moteur d'origine. Nous avons enregistré des coups de feu tirés avec les armes adéquates à 140 mètres, la distance entre le Todesblock 11 [un édifice à Auschwitz qui servait de lieu de punition et de torture, ndlr] et le jardin des Höss. J'ai dessiné une carte pour établir les dispositions et les distances entre les différentes nationalités dans le camp, comprendre jusqu'où, et comment leurs voix portaient. Nous avons voyagé dans plusieurs capitales à travers l'Europe, pour enregistrer des passants la nuit dans différents états d'excitation ou de souffrance, sur le Reeperbahn à Hambourg, pendant des manifestations à Paris. Nous sommes allés voir des matchs de football en Allemagne pour enregistrer des jeunes hommes crier avec agressivité. Tout ce qui, une fois assemblé, pourrait représenter fidèlement le son du meurtre de masse. Quand Jonathan a commencé à filmer, les équipes polonaises lui ont demandé : « Quand allez-vous filmer l'horreur ? » Il leur a répondu : « Johnnie va s'occuper de l'horreur, avec le son. »

Aleksandra

Les séquences en caméra thermique marquent des ruptures dans le récit. Elles fonctionnent sur le mode de l'interlude mystérieux. Le fait que la voix de Rudolf Höss narrant *Hansel et Gretel* s'y superpose lui donne aussi valeur de conte. A la première occurrence, les images en caméra thermique suivent immédiatement la scène où Rudolf Höss, lorsqu'il va se coucher, découvre sa fille, Inge-Brigit, en pleine crise de somnambulisme, assise sur un banc au bout du couloir, occupée à regarder à travers le rideau de la porte-fenêtre. Quand il lui demande ce qu'elle fait là, elle répond qu'elle distribue du sucre. Et à la question « à qui ? », elle rétorque : « je cherche ». Puis nous voyons donc cette jeune fille filmée en caméra thermique qui dépose des pommes sur le tas de terre ou de sable du chantier des prisonniers du camp. Dans un premier temps, nous sommes disposés à croire qu'il s'agit de la fille Höss ou, tout au moins à imaginer qu'il s'agit de son rêve. Alors nous entendons un son mystérieux, qui évoque à la fois une alarme par sa cyclicité et un cri grave provenant des entrailles de la terre. Puis nous entendons la voix-off de Rudolf Höss qui lit *Hansel et Gretel*.

Cette première partie du conte des frères Grimm présente les frère et sœur auxquels viennent en aide un petit oiseau blanc et un grand cygne majestueux. Le commandant d'Auschwitz nous est alors montré allongé près de sa fille, achevant la lecture. Et la séquence se conclut par un plan nous présentant la petite fille qui s'éloigne dans la perspective. Ce montage alterné donne une valeur particulière à Inge-Brigit, visiblement travaillée inconsciemment par ce qu'il se passe près de chez elle. On peut d'ailleurs noter que Jonathan Glazer offre un statut particulier à deux membres de la famille Höss : Inge-Brigit d'une part et Hans d'autre part. Au début du film, alors que le canoë vient d'être offert à son père, le petit frère monte l'escalier extérieur de la maison quand son attention est attirée par le son de deux coups de feu émanant du camp. Il tourne la tête dans cette direction. Les autres membres de la famille, à l'exception de la mère d'Heidwig, semblent totalement indifférents à ce qui se passe derrière le mur et n'entendent rien. Hans, lui, entend, et c'est ce que souligne la mise en scène à ce moment-là. Plus tard dans le récit, son attention est attirée par une scène se déroulant dans le camp. Alors que l'on rapporte à son père qu'un détenu s'est battu pour une pomme, celui-ci ordonne que l'on noie l'homme dans la rivière. Hans se détourne de la fenêtre et dit : « Ne fais plus jamais ça. » sans que l'on sache s'il s'adresse à son père, au malheureux voleur de pomme, ou à lui-même. Il est à noter qu'un récent documentaire intitulé *L'Ombre du commandant* (Daniela Völker) s'intéresse à la figure de Hans Jürgen Höss, âgé de 87 ans en 2024. Dans ce film, la réalisatrice met en scène la rencontre de ce dernier avec une survivante du camp d'Auschwitz.

La seconde séquence en caméra thermique intervient au bout d'une heure de film environ, dans des circonstances similaires. Rudolf Höss récupère sa fille dans le couloir et la porte jusqu'à sa chambre. Le son guttural et grave évoquant une bête étrange se laisse entendre plus tôt, avant que l'on ait vu la jeune fille, qui collecte des poires. La voix du père de Inge-Brigit se superpose aux images de celle-ci. La séquence en caméra thermique perd sa dimension onirique quand nous voyons le panneau interdisant l'entrée sous peine de mort. Le conte déploie à ce moment aussi une composante plus horripilante à travers la présence de la sorcière et surtout le sort funeste qui lui est réservé quand elle est poussée dans le four par Gretel. Les contes œuvrent à l'édification morale des jeunes lecteurs ou auditeurs et on peut se demander ce qui guide le commandant quand il choisit ce conte pour ses enfants. *Hansel et Gretel* nous enseigne que l'on parvient à surmonter les obstacles lorsque l'on s'aime et s'entraide. Ce qui donne un autre sens au parallèle que Glazer fait entre ce récit moral et celui de la jeune fille aux pommes. Mais peut-être que Rudolf Höss, lui, a une lecture plus biaisée de cette histoire d'être malfaisant littéralement réduit en cendres. La deuxième scène qui utilise le procédé de la caméra thermique se déploie plus longuement que la première et se développe de manière surprenante quand la jeune fille a franchi le seuil de sa maison et que désormais elle est filmée de manière plus classique. Nous comprenons alors que c'est une jeune résistante polonaise.

Les intentions de Jonathan Glazer sont alors plus univoques. Ces actes de résistance rachètent l'humanité en quelque sorte. À côté de la barbarie la plus odieuse luit, littéralement, la générosité pure. Et c'est peut-être l'un des sens de l'utilisation de la caméra thermique, la jeune fille brille dans l'obscurité. Les fruits aussi se détachent avec clarté du fond sombre et représentent la vie, et peut-être la survie de quelques personnes. Le réalisateur évoque aussi en interview une des raisons qui l'ont conduit à adopter ce

mode de filmage original. Une approche réaliste a été retenue par le réalisateur et son chef-opérateur Lukasz Zal et l'éclairage naturel a été privilégié. Contrairement à la plupart des tournages de films de fiction où de nombreux projecteurs participent à créer une ambiance singulière, ici, la plupart du temps, n'était utilisée qu'une seule et unique lumière pratique. Dans le même ordre d'idée, les scènes avec la jeune Polonaise ne pouvant pas être éclairées artificiellement, l'idée d'utiliser une caméra thermique s'est imposée. Cette utilisation entre aussi en résonance avec notre époque quand on sait que de telles caméras sont utilisées aujourd'hui aux frontières pour contrôler les entrées illégales.



Aleksandra Bystroń-Kołodziejczyk

Jonathan Glazer a confessé que porter ce projet a été lourd et qu'il a été tenté de renoncer à maintes reprises, découragé par tant de noirceur accumulée. Une rencontre avec une femme polonaise de 90 ans, Aleksandra Bystroń-Kołodziejczyk, a été déterminante et lui a permis de mener son projet à terme. Aleksandra avait 12 ans en 1943, à l'époque où se déroule l'histoire de *La Zone d'intérêt*. Elle a raconté au réalisateur comment elle se rendait clandestinement, la nuit, déposer des fruits sur le chantier où travaillaient les déportés.

La réalité innerve encore un peu plus le récit quand on sait que la robe que porte la jeune Polonaise dans *La Zone d'intérêt* a été trouvée dans le grenier de sa maison, que le piano sur lequel elle joue était le sien et que le poème et la partition sont d'authentiques documents composés par Joseph Wulf lors de son internement à Auschwitz.

Discuter avec le présent

Dans l'ultime séquence du film, Rudolf Höss descend le grand escalier vierge de monde du siège des SS à Orianenburg. Arrivé à un palier, il est pris de nausées sans parvenir toutefois à vomir. Au palier suivant, il en est de même. Nous avons vu dans une scène précédente un médecin ausculter le commandant d'Auschwitz et lui palper le ventre. Il est difficile d'interpréter cela. Est-ce la mission qui vient de lui être confiée (exterminer 700 000 Juifs hongrois) qui génèrent en lui des angoisses terribles ? Ou bien somatise-t-il par rapport aux crimes qu'il a déjà perpétrés ? Höss s'est arrêté à un palier. Nous le voyons de loin. Il tourne la tête et regarde en direction de la caméra. Puis le réalisateur nous propose le

point de vue opposé, de l'autre côté du palier et là encore, Höss tourne la tête vers la caméra, à 180 degrés cette fois-ci. Glazer nous offre alors ce qu'il s'est refusé à faire jusqu'à présent, c'est-à-dire un contrechamp, le point de vue opposé, donc celui de Höss dans ce qui s'apparente à un raccord-regard. Dans la grammaire cinématographique classique, lorsque l'on voit un personnage qui regarde quelque chose, le plan suivant est consacré à ce qu'il voit. Or ici il s'agit d'un faux raccord-regard car nous ne sommes plus à la même époque mais presque 80 ans plus tard. Nous voyons une porte, sombre et une lueur en son centre. C'est un œilleton, qui permet en général de voir de l'intérieur ce qui est l'extérieur mais qui est inversé ici. Un œil apparaît dans l'œilleton, puis bientôt la lourde porte métallique s'ouvre dans un grincement glaçant quand nous prenons conscience du lieu où nous nous trouvons, une chambre à gaz.

Le sens que l'on peut donner aux regards-caméra de Höss est double. Il semble constater que nous le regardons de toutes parts, qu'il sera jugé à l'avenir pour toutes les atrocités qu'il a commises, dont le mémorial d'Auschwitz garde la trace. Le projet des nazis était double aussi. Ils voulaient faire disparaître tous les Juifs d'Europe et aussi effacer les traces de cette extermination, et par extension, de tous les Juifs. Le fait que la séquence documentaire dans le mémorial de la Shoah soit immédiatement suivie du plan sur Höss qui regarde la caméra semble accréditer cette idée.

La Zone d'intérêt s'est vu récompensé des oscars du meilleur film étranger et de celui du meilleur son lors de l'édition 2024. En cette occasion, Jonathan Glazer a prononcé un discours qui a suscité de nombreuses réactions, très contrastées. « Tous nos choix ont été faits pour nous refléter et nous confronter au présent, non pas pour dire : "Regardez ce qu'ils ont fait à l'époque", mais plutôt "Regardez ce que nous faisons aujourd'hui". Notre film montre le pire de la déshumanisation. Elle a façonné notre passé et notre présent. En ce moment même nous nous trouvons ici en tant qu'hommes qui refusent que leur judéité et l'Holocauste soient détournés pour une occupation qui a conduit à un conflit pour tant de personnes innocentes. Qu'il s'agisse des victimes du 7 octobre en Israël, ou de l'attaque en cours sur Gaza, toutes victimes de cette déshumanisation, comment résiste-t-on ? Aleksandra, la fille qui brille dans le film comme dans la vie, a choisi de le faire. Je dédie ceci à sa mémoire et à sa résistance. »



**Stéphane Ac'h, Film et Culture,
janvier 2025**