

TÉMOINS ET HISTORIENS À L'ÉPREUVE DE L'ÉCRITURE FILMIQUE  
À PROPOS DE *LA CHACONNE D'AUSCHWITZ*<sup>1</sup>

SONIA COMBE

L'histoire de l'orchestre des femmes d'Auschwitz a longtemps été méconnue. La plupart des camps de concentration avaient un orchestre d'hommes dont la fonction consistait à scander les départs et les retours au camp des commandos de travail. Pour d'autres raisons, Theresienstadt, camp à statut particulier, possédait un orchestre mixte. Mais il n'y a qu'à Auschwitz qu'un orchestre de femmes avait été créé.

Les souvenirs de ces déportées-musiciennes ont subi le même sort que ceux des autres rescapés : faute d'auditeurs au retour des camps, comme le rappellent toutes les femmes interviewées dans *La Chaconne d'Auschwitz*, ils ont été tus, enfouis pour autant qu'ils pouvaient l'être<sup>2</sup>. Très jeunes pour certaines (l'une d'elles n'avait que 15 ans, la plupart avaient autour de 20 ans), elles ont tenté de reconstruire leur vie et surtout une famille, la leur ayant été le plus souvent assassinée. Mais leur silence pouvait avoir une autre raison : à la « culpabilité » des survivants (pourquoi ai-je survécu et non mon frère, ma mère ?), pouvait s'ajouter une autre « culpabilité », celle d'avoir été des privilégiées dans l'enfer. L'orchestre des femmes d'Auschwitz se situe au cœur même de la « zone grise » de Primo Levi. Rarement évoqué dans les témoignages, quand il l'est, cet orchestre des femmes est présenté de façon négative. Ainsi, dans son livre *Aucun de nous ne reviendra*, Charlotte Delbo en parle en ces termes :

Il [le commandant du camp, Josef Kramer] aimait la musique. Lorsque des nouveaux convois de déportés arrivaient et se dirigeaient en rangs vers la chambre à gaz, il aimait que cela se fasse au rythme d'une marche gaie. Les [musiciennes] entendre était insupportable. Ne

regardez pas les mains de la violoncelliste, ni ses yeux lorsqu'elle joue, vous ne le supporterez pas. [...] Elles jouent la *Veuve joyeuse*, ne les regardez pas, ne les écoutez pas<sup>3</sup>.

Publié en 1965, ce texte de Charlotte Delbo est une des premières références à l'orchestre des femmes d'Auschwitz. En 1976, l'une des musiciennes, Fania Fénelon, publie son témoignage intitulé *Sursis pour l'orchestre*<sup>4</sup>. Peu de temps après, un téléfilm *Playing for time* (1980) s'inspire du livre de Fania Fénelon. L'essayiste et dramaturge américain, Arthur Miller, en écrit le script, adaptation de *Sursis pour l'orchestre*. Quinze ans plus tard, dans son autobiographie *Inherit the truth, 1939-1945. Survivor of Auschwitz and Belsen*, la violoncelliste Anita Lasker-Wallfish consacra un chapitre à l'orchestre<sup>5</sup>.

C'est grâce au fils de l'une des musiciennes que le réalisateur de *La Chaconne d'Auschwitz* va retrouver, entre 1995 et 1998, douze survivantes de l'orchestre. L'une d'elles, Violette Jacquet-Silberstein, vit en France, à Paris. Les autres se répartissent entre Londres (Anita, auteur du livre précédemment cité), Bruxelles (Hélène), Amsterdam (Flora), Munich (Eva), Bratislava (Margotte), New-York (Yvette), Israël (Hilde, Regina et Sylvia) et enfin, Pologne (Helena et Sofia). Il reste douze survivantes sur la quarantaine de musiciennes qui ont formé l'orchestre d'Auschwitz et le réalisateur décide de les interviewer toutes. Cette décision impliquant que le film allait ainsi dépasser le format-type des documentaires (52 mn), elle fut l'objet de négociations entre la production, les (différents) co-producteurs/diffuseurs, et le réalisateur qui, finalement, obtint gain de cause après avoir rompu plusieurs contrats avec des producteurs qui exigeaient qu'il opère un choix parmi les femmes. La plupart des femmes ne voulaient pas témoigner. À l'exception peut-être de Margotte et des deux Polonaises, le livre n'ayant pas été publié en Europe communiste, toutes avaient lu le livre de Fania Fénelon, aujourd'hui décédée, et aucune n'était satisfaite. Elles l'étaient encore moins du téléfilm *Playing for time* qui en avait rajouté dans la trivialisat[i]on du traitement de l'histoire de l'orchestre. Fania Fénelon avait évoqué avec complaisance des scènes d'homosexualité et de prostitution parmi les musiciennes qu'avait amplifié le téléfilm. Par ailleurs, elle était aussi la seule à avoir un jugement très dur sur leur chef d'orchestre, Alma Rosé. (Fania Fénelon n'était pas, elle non plus, satisfaite de l'adaptation de son livre à l'écran. Toutefois, ce qu'elle contestait le plus, ce n'était pas la trivialisat[i]on évoquée plus haut, mais le choix, imposé par Arthur Miller, de l'actrice Vanessa Redgrave, alors qu'elle aurait préféré confier son rôle à Liza Minnelli, plus proche d'elle physiquement<sup>6</sup>.) Le réalisateur dut alors se déplacer à diverses reprises, et dans les

différents pays, pour convaincre des survivantes sceptiques et blessées par le livre de Fania Fénelon sur la possibilité de faire un documentaire qui ne trahisse pas leur mémoire.

#### DES MÉMOIRES DIVERGENTES

*La Chaconne d'Auschwitz* (1999) de Michel Daëron a révélé des oppositions de mémoire. Ce sont ces divergences et leur intégration dans le documentaire qui ont donné lieu à une controverse que je me propose d'exposer ici à partir de mon expérience comme conseillère historique du documentaire – une expérience qui permet de poser la question du statut de vérité en histoire et souligne les limites du métier d'historien.

Si l'on met à part le témoignage « romancé » de Fania Fénelon, sur quels points les voix de ces survivantes s'accordaient-elles et sur quels points divergeaient-elles ? Plusieurs éléments d'information sont à prendre en considération :

- Certaines femmes se voyaient régulièrement (Violette, Anita, Hélène), d'autres n'avaient plus aucun lien entre elles (Eva, Flora, Yvette). Les trois survivantes de pays communistes avaient été coupées des autres musiciennes (Helena, Sofia et Margotte), les trois Israéliennes (Regina, Hilde et Sylvia) se voyaient régulièrement mais n'avaient pas de contact avec les autres.
- Toutes les femmes n'avaient pas, de leur propre aveu, les mêmes capacités mémorielles. Leur état de santé pouvait varier.
- Plusieurs femmes savaient le français sans que ce soit leur langue maternelle. Elles ont été interviewées dans les deux langues (français et langue maternelle), selon leur préférence. L'usage du français n'a pas été privilégié à l'écran. C'est le contenu des propos qui a décidé du choix des extraits d'interview. Le réalisateur a tenu à ce que les interviews en langue étrangère soient sous-titrées.
- Disposant du décriptage des interviews réalisées pour le documentaire, j'ai pu m'appuyer sur des propos qui n'ont pas tous été retenus à l'écran.

Toutes les femmes ont en souvenirs, plus au moins précis, les privièges dont elles jouirent et qui expliquent leur survie physique : la douche quotidienne, un lit par personne, une sorte de soupe à volonté qui les empêchait de mourir de faim et leur permettait de pouvoir jouer quinze heures par jour, le fait de ne pas être battues, d'aller aux latrines quand elles en avaient besoin et non deux fois par jour (et sous les coups)

comme les déportées et, enfin, d'échapper à l'appel, cette torture que subissaient les déportés pendant des heures matin et soir. En hiver, leur bloc disposait d'un poêle, certes destiné à chauffer les instruments, mais elles bénéficiaient de sa chaleur. Certaines évoquent le fait d'avoir été insultées par des déportées en raison de ce traitement de faveur, les autres n'en parlent pas. Dans son autobiographie, Fania Fénelon dit ne pas avoir osé regarder les déportées qui traitent les femmes de l'orchestre de « judas » et de « planquées ». Elle précise : « Nous rencontrons des camarades déportées, elles nous suivent des yeux, méprisantes, prêtes à l'injure<sup>7</sup>. » Les femmes de l'orchestre étaient en quelque sorte protégées de la mort, c'est-à-dire pour les Juives, de la chambre à gaz, parce qu'on avait besoin d'elles. Anita Lasker-Wallfish se souvient qu'emmenée au *Revier*<sup>8</sup> pour cause de typhus, elle fut sauvée de la sélection pour la chambre à gaz *in extremis* parce qu'elle était la seule violoncelliste, indispensable à l'orchestre. Leurs mémoires convergent également, se distinguant de celle de Fania Fénelon, sur Alma Rosé.

Cette dernière est issue d'une grande famille de musiciens viennois. Elle est la fille du compositeur Arnold Rosé et la nièce de Gustav Mahler dont elle portera le prénom de l'épouse, Alma Mahler. Du récit des femmes de l'orchestre ressort probablement la véritable condition de leur survie mentale : intransigeante sur le travail de l'orchestre, Alma Rosé se comportait à Auschwitz comme elle se serait comportée dans un lieu normal, comme elle s'était probablement comportée à Vienne où elle avait créé un orchestre féminin. Elle ne tolérait aucune erreur (plusieurs se souviennent de sanctions pour une fausse note), exigeant de cet orchestre « fait de bric et de broc » (Violette Jacquet-Silberstein) la qualité d'un orchestre professionnel, le soumettant à un rythme de travail tel que cela détournait le regard des musiciennes de leur environnement, les empêchait de vivre dans la pleine conscience de l'horreur qui les entourait, pour s'enfermer dans la « bulle de la musique » (Anita Lasker-Wallfish). De même, Alma Rosé, par son caractère autoritaire et sa grande maîtrise d'elle-même, interdisait l'auto-compassion. Sévère mais humaine, diront plusieurs femmes qui se souviennent comment elle les obligeait à ne pas penser à ce qui pouvait advenir, leur interdisait de regarder ce qui se passait au-delà des murs du bloc de musique où elles étaient confinées. Pouvait-elle y parvenir ?

## À L'EXTÉRIEUR DU BLOC DE MUSIQUE

Tout comme les orchestres masculins, l'orchestre des femmes d'Auschwitz avait pour fonction quotidienne de jouer à l'entrée du camp lorsque les commandos allaient au travail et en revenaient. Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, elles donnaient aussi un concert le dimanche pour les déportés, parfois même au *Revier*. Enfin, elles jouaient pour les SS à leur demande, notamment après les sélections pour « se détendre ». Les femmes qui jouaient d'un instrument (mais non les copistes, par exemple, ni toujours les cantatrices) quittaient donc leur bloc matin et soir, sauf lorsqu'il pleuvait, afin de ne pas abîmer les instruments. Exécutant leurs morceaux, elles assistaient à des scènes où des déportées s'effondraient, étaient rouées de coups, assassinées le cas échéant par les SS sous leurs yeux. Assistaient-elles aussi à l'arrivée des convois ? Accompagnaient-elles, comme le dit Charlotte Delbo, les déportés « en musique vers la chambre à gaz » ? Fania Fénelon ne le dit pas dans son livre, Violette Jacquet-Silberstein le nie vigoureusement, Flora, d'Amsterdam, également. Toutefois, Margotte évoque, comme s'il s'agissait d'un rêve récurrent – ou plutôt d'un cauchemar –, l'un de ses souvenirs qui l'empêchent encore de dormir, le fait d'avoir joué lorsque les convois de Hongrois, arrivés en masse au printemps 1944, étaient sur la rampe. Mais elle dit aussi : « Une fois, nous avons reçu l'ordre de jouer devant la porte ouverte d'un bloc. Et puisque nous étions juste en train d'apprendre des chansons hongroises, nous avons donc joué de la musique hongroise. Une femme très en colère a surgi devant la porte de ce bloc, elle nous a dit qu'elle est hongroise et que jouer des chansons hongroises dans cette situation là est vraiment cynique. » Eva confirme avoir chanté « pour les Hongrois » durant l'été 1944 :

« Ah, maintenant, je me rappelle quelque chose. Vous m'avez demandé qu'est ce qu'il y eut de pire dans ma vie, dans l'orchestre. C'est quand les derniers trains sont arrivés, c'étaient des Hongrois, des Juifs hongrois, et je devais chanter... chanter... et je savais que tout le monde... »

Question : « De quoi vous êtes-vous souvenue subitement, Eva ? »

Réponse (en français) : « Eh bien je crois la chose que je n'oublierai jamais dans ma vie, c'est quand les trains sont arrivés avec les Hongrois. Alors notre orchestre, je ne sais pas si on nous a toutes emmenées là où les trains sont arrivés et moi, je devais chanter des chansons très gaies, pas d'opéra, pour faire penser les gens 'mais c'est pas mal ici, il y a un orchestre, il y a de la musique'. Et moi, je savais qu'ils vont mourir dans une demi-heure. Je me demande aujourd'hui comment est-ce que je

pouvais faire ça ? Comment est-ce que je pouvais chanter ? Je n'ai pas de réponse. »

Yvette a un souvenir similaire :

« Un jour, ils nous ont dit d'aller à cet endroit précis, là où ils... Là où les trains s'arrêtaient... »

Plus tard, elle le redit :

« On a joué la nuit quand les convois sont arrivés. »

Puis elle se reprend, en réponse à la question du réalisateur :

« On ne jouait pas pour les sélections, mais une fois, on a joué pendant la sélection. »

Anita Lasker-Wallfish l'évoque lors de son interview (mais non dans son livre).

Question du réalisateur : « Dans quelles situations vous a-t-on forcée à jouer ? »

Réponse : « Dans toutes sortes de situations, j'ai joué, j'ai joué... le pire... les gens entraient dans la chambre à gaz. On n'était pas sur la rampe d'accès, mais notre bloc était très proche de la chambre à gaz et de la rampe qui y conduisait. »

Face à l'insistance du réalisateur, elle précise :

« Nous n'avons jamais joué devant la porte d'entrée dans la chambre à gaz. Mais il y avait peut-être l'idée que si les gens entendaient la musique, vous voyez, ils allaient penser que là où il y a de la musique, tout irait bien... »

Interviewée en Israël avec ses camarades Hilde et Regina, Sylvia (toutes trois vivent dans le même kibboutz) se souvient d'un épisode dont elle n'avait jamais parlé et qu'ignoraient Hilde et Regina. À la question :

« Est-il possible de savoir quelle fut la pire situation à laquelle vous avez été confrontée quand vous jouiez dans l'orchestre ? »

Elle répond :

« Vous parlez du travail de tous les jours ou d'un événement particulier ? (...) Si vous parlez d'un événement particulier je peux seulement évoquer la nuit tout au long de laquelle nous avons dû jouer, alors que se faisait la sélection des convois hongrois. Ce fut un événement unique, je me rappelle, nous avons joué toute la nuit. Nous avons joué toute la nuit dehors. »

Question :

« Vous avez joué pour la sélection ? »

Réponse :

« Pour la sélection, je ne sais pas... Mais pour les SS, oui. Ils étaient là et ils nous ont demandé de jouer. Je pense que d'un point de vue musical, c'était terrible. Quand on jouait des marches, quand ils partaient au travail,

personnellement, ça ne me dérangeait pas. Je jouais parce qu'on devait jouer. Je faisais ça comme un travail. Mais cette nuit-là pendant laquelle nous avons joué, et durant laquelle nous avons vu tous les convois arriver, c'était complètement différent. »

Question :

« Vous vous souvenez de ce que vous avez joué ? »

Réponse :

« Nous avons joué les dizaines d'œuvres que nous connaissions. Toutes les œuvres. Quand notre répertoire a été épuisé, on a repris depuis le début. Un des SS a interpellé Alma et lui a dit : 'Continuez, quoi, continuez !' Alors on a recommencé depuis le début. »

Question du réalisateur à Hilde et Regina :

« Vous le saviez ? »

Réponse (Hilde) :

« Non, nous n'étions pas parmi les musiciennes, nous étions dans le bloc cette nuit-là, nous ne savions pas ce qui se passait. »

Question du réalisateur à Sylvia :

« Vous n'avez jamais évoqué cela ? Toute cette nuit durant laquelle vous avez joué pendant la sélection. Les nazis vous ont contraintes à jouer pendant la sélection et vous n'avez jamais parlé de ça à votre retour ? »

Réponse :

« Non... Mais je ne savais pas qu'elle [Hilde] ignorait cela. Je ne me doutais pas que Hilde ignorait cela. On s'est beaucoup disputées, elle et moi. Elle me répétait 'ça n'est pas vrai, ça n'est pas possible, ça n'est pas vrai'. Moi, j'étais très contente à votre arrivée quand vous m'avez appris que quelqu'un d'autre vous avait raconté cela. Que je n'ai pas inventé cette histoire, que ça s'est réellement passé. Parce que je m'en souviens comme si c'était hier. Désolée. »

Dans l'interview, Sylvia reviendra à plusieurs reprises sur cet épisode :

« Je n'ai pas dit qu'on jouait pour la sélection, on jouait pour les SS naturellement, mais on jouait pendant la sélection. »

Les deux Polonaises de l'orchestre, Helena et Sofia, seront plus catégoriques :

« Nous avons joué pendant la sélection, quand les convois de Hongrois sont arrivés. Nous avons aidé les Allemands à tromper ces gens-là [i.e. les Juifs] jusqu'à la dernière minute. Il faut être clair à ce sujet. »

À l'évidence, cet événement traumatique a subi un traitement différent dans la mémoire des femmes de l'orchestre. Certaines s'abritent derrière une mémoire déficiente (qui pourrait le leur reprocher plus de cinquante ans après les faits ?), d'autres au contraire revendiquent une

mémoire intacte qui les autorise à nier le fait. C'est le cas de Violette Jacquet-Silberstein. Vivant à Paris, Violette était en contact avec le réalisateur et la production et a joué un rôle plus important que les autres témoins lors de la phase préparatoire du documentaire. Sa mémoire était très précise. Comme on le voit dans le documentaire, elle a le sens du détail et se souvient par exemple de la taille du pain, de la façon dont il était coupé. Tandis qu'Anita, Yvette ou Margotte (cette dernière est aussi la plus âgée, alors que Violette est l'une des plus jeunes et est en meilleure santé), disent ne pas se souvenir de tout, que Hilde et Regina, toutes deux copistes, admettent n'avoir pu savoir ce qui se passait à l'extérieur du bloc de musique puisqu'elles ne jouaient pas d'instruments, Violette reste très sûre de sa mémoire. Cela ne l'empêche pas d'admettre des oublis, ainsi dans la scène où elle évoque avec Yvette la mort d'Alma Rosé (emportée par la fièvre en une nuit), elle ne se souvient plus si les SS (qui avaient de l'estime pour la chef d'orchestre viennoise) avaient mis ou non des fleurs sur son lit de mort. Mais en cas de désaccord, elle a tendance à nier la fiabilité de la mémoire des autres. Quand il s'agit de savoir si l'on doit intégrer les souvenirs traumatiques concernant le fait d'avoir joué pendant les sélections, fait qu'elle nie catégoriquement, et de faire ainsi apparaître des discordances mémorielles, elle s'y oppose et veut intervenir dans le documentaire. D'où son interpellation à mon égard : « À toi l'historienne de faire ton travail et de trancher en faveur de la vérité ! » Ce qui revenait à choisir la mémoire qu'allait transmettre le documentaire.

#### LA MUSIQUE POUR CALMER LES NERFS

On peut évidemment poser la question différemment. Quel était l'intérêt de savoir si l'orchestre des femmes avait joué « pour » ou « pendant » les sélections ? Ceci peut nous apparaître comme un détail. Cela ne reviendrait-il pas au même ? Fallait-il insister ? L'attitude de Claude Lanzmann, dans *Shoah*, obligeant le coiffeur Abraham Bomba à répéter les gestes exécutés avant que les gens entrent dans la chambre à gaz a été beaucoup critiquée. Contrairement à *Shoah*, où l'on entend les questions et où l'on voit à l'écran le réalisateur dont le comportement parfois surprend, dans *La Chaconne d'Auschwitz*, le réalisateur n'apparaît pas et on n'entend pas ses questions. C'est à la lecture du décryptage que l'on comprend l'insistance de ses questions. Dans quel but ? On serait tenté de dire qu'en situation d'historien, le réalisateur se révèle un historien traditionnel « positiviste », soucieux de l'exactitude du moindre fait. Mais que les

femmes de l'orchestre aient dû jouer, ne serait-ce qu'une seule fois et une seule nuit, tandis que les sélections se déroulaient sous leurs yeux n'est pas insignifiant. Non pas pour souligner, comme s'il en était encore besoin, la cruauté mentale des nazis, mais pour comprendre la fonction de la musique à un moment précis de l'entreprise génocidaire.

À partir de ces témoignages, il semble en effet que sa fonction ne se soit pas limitée, tant s'en faut, à faire marcher les commandos en rangs et en cadence. *La Chaconne d'Auschwitz* a intégré une scène tournée à l'intérieur du musée de l'holocauste à Washington qui montre un témoignage vidéo d'une survivante d'un convoi de Hongrois qui conforte la version de la sélection effectuée en musique légère. Mais il ne faut pas non plus oublier la proximité du bloc des musiciennes avec l'entrée de la chambre à gaz, quelques dizaines de mètres seulement. Parmi les souvenirs récurrents, il y a cette question que se posent les musiciennes : faut-il dire ce qui les attend à ces gens qui se dirigent vers la chambre à gaz ? Elles décident d'un commun accord de ne pas le faire. Hélène se souvient avoir aperçu une amie et s'être arrêtée de jouer. Alma Rosé l'aurait alors giflée. Yvette a reconnu ses parents et son frère sur la rampe et a continué à jouer. Au cours du printemps et de l'été 1944, lorsque les convois de Hongrois arrivent en grand nombre, dépassant les capacités d'extermination des chambres à gaz, la rampe d'accès est prolongée, les trains s'arrêtent tout près de la chambre à gaz et il n'y a même plus de sélection : les gens font la queue pour aller à la chambre à gaz, sous les yeux des musiciennes. Elles sont encore plus près. Leur bloc jouxte la rampe. Chaque témoignage sur le fait d'avoir joué pendant les sélections – ou tandis que les gens se dirigeaient vers la chambre à gaz – a pour cadre temporel l'arrivée des convois hongrois. Il est donc vraisemblable que la musique a changé de fonction principale dès lors que les nazis se sont trouvés débordés par l'afflux des déportés à gazer. La musique calmait leurs nerfs comme ceux de leurs victimes.

Confrontée à une mémoire qui ne correspond pas à la sienne, Violette Jacquet Silberstein avance un argument qui lui apparaît décisif : « Nous n'avons jamais joué pendant les sélections, mais si on nous l'avait demandé, nous l'aurions fait. » Cette phrase ne sera pas retenue dans le documentaire. Elle précisera plus tard dans une interview à l'AFP : « Mais les convois arrivaient à 10 mètres du bloc, pendant qu'on répétait, les déportés nous entendaient donc en allant à la chambre à gaz ». Fania Fénelon, dans son autobiographie, évoque le « Blocksperré », l'interdiction de sortir du bloc lorsque les sélections étaient opérées (une scène du film tiré de son livre montrera l'inverse). Elle concède néanmoins que les portes et fenêtres du bloc pouvaient rester ouvertes :

Des échos de notre musique parviennent-ils jusqu'aux déportés des convois ? Probablement des bouffées lointaines, parfois ils tourment la tête vers nous, ils doivent se croire dans un lieu humain puisqu'on y fait de la musique. Nous évitons de regarder dans leur direction, nous affirmant à nous-mêmes que nous ne devons pas le faire et nous le faisons quand même. Comment expliquer ce besoin de voir ? Curiosité morbide ? Inquiétude ? Un ami, un parent, va-t-il débarquer ?<sup>9</sup>

Nous avons vu que l'arrivée massive des Hongrois s'est faite à partir du printemps et durant tout l'été 1944, où il est possible de répéter dehors et, effectivement à tout le moins, de laisser les portes ouvertes.

Un dernier témoignage est à retenir : celui d'Anita Lasker-Wallfish, lors du procès des responsables nazis du camp de Bergen-Belsen où les femmes de l'orchestre avaient été évacuées en raison de l'avancée de l'armée Rouge. Le procès de Lüneburg s'étant déroulé en septembre-octobre 1945, ce témoignage dès la fin de la guerre peut apparaître plus fiable que les souvenirs à cinquante ans de distance. À la question du procureur :

« Comment avez-vous pu voir autant de sélections ? »

Anita Lasker répond :

« Je jouais dans l'orchestre du camp et ils nous faisaient jouer à l'entrée. L'entrée était juste en face de la gare. Les convois arrivaient à la gare et nous pouvions tout voir. Les convois arrivaient, les SS sélectionnaient les gens et nous étions à 50 yards<sup>10</sup>. »

Mis bout à bout, ces éclats de souvenirs, tantôt contradictoires, tantôt convergents, permettent de comprendre les causes probables des distorsions de mémoire. Il est possible par exemple qu'avec le recul du temps, les femmes de l'orchestre aient réalisé combien l'attitude d'Alma Rosé, en raison même de sa dureté, les avait protégées, d'où l'homogénéité de leur souvenir d'Alma dans lequel la dureté de cette dernière s'estompe au profit d'une exigence de rigueur salvatrice. Mais, indépendamment du fait que chacune de ces femmes a pu vivre des expériences singulières (elles n'étaient pas toutes toujours ensemble durant la même période et elles occupaient des fonctions différentes dans l'orchestre), comment ne pas voir dans leurs souvenirs l'œuvre du temps, ce « bricolage » de la mémoire pour la rendre moins insupportable, moins douloureuse ? Et de quel droit prôner une vérité contre une autre ? Chaque femme avait la sienne qui reflétait sa mémoire subjective d'événements traumatiques, sa

stratégie pour continuer à vivre « avec ». Le témoin voit la réalité à travers son monde psychique. D'un strict point de vue de connaissance objective, la seule chose dont on puisse être à peu près certain, c'est que les SS ne leur ont pas demandé de jouer *explicitement* « pour » les sélections. Pourquoi s'en seraient-ils donné la peine ? Il suffisait de leur ordonner de jouer, où que ce soit, quand ils le voulaient. Mais cette nuance qui relativise à nos yeux leur discordance de mémoires peut être, à leurs yeux, fondamentale pour, éventuellement, organiser l'oubli.

## LE TRAITEMENT FILMIQUE

Un fait, plus ou moins mis en avant par les survivantes de l'orchestre, laisse entrevoir une autre explication. De même que Fania Fénelon, Violette Jacquet-Silberstein évoque souvent les mauvaises relations entre Juives et Polonaises au sein de l'orchestre. Outre que ces dernières, contrairement aux Juives, n'étaient pas rasées, mais surtout n'étaient pas menacées par la chambre à gaz, elles avaient la possibilité de recevoir des colis qu'elles ne partageaient pas avec les Juives et, pour certaines d'entre elles, n'avaient pas renoncé aux attaques antisémites. Cette hostilité est amplement relatée dans le livre de Fania Fénelon et exploitée dans *Playing for time*. Or ce sont les deux survivantes polonaises qui sont les plus affirmatives (« nous avons aidé les SS à tromper ces gens jusqu'à la dernière minute, il faut être clair à ce sujet », dit Helena). Leur était-il plus facile de l'énoncer ?

C'est ici qu'intervient de manière décisive le traitement filmique de l'histoire. *La Chaconne d'Auschwitz* s'achève sur la scène où Helena et Sofia, retournées à Auschwitz avec le réalisateur, lui confient ce tourment. Cela revient à en faire le message du documentaire. Il suffit de se tourner vers la réception auprès de la presse pour le vérifier. Dans *Le nouvel Observateur*, Françoise Giroud n'hésite pas à parler (entre la poire et le fromage serait-on tenté de dire tant sa chronique survole plusieurs sujets) de « cet orchestre de détenues qui accompagnaient en musique les départs vers les chambres à gaz ». Comme si cela n'était pas suffisant, elle poursuivra : « Leur mémoire est encore blessée, leur douleur brûlante d'avoir participé aux exterminations. La culpabilité les tarade encore<sup>11</sup>. » *Le Pèlerin* n'aura vu que la fin du documentaire : « en jouant nous avons aidé les Allemands<sup>12</sup>. » Pour le supplément TV du *Monde*, « elles accompagnaient les départs à la chambre à gaz<sup>13</sup>. » Cela, on le sait, n'a pas été dit dans le film. (Seule Charlotte Delbo l'avait énoncé dans son livre.) Recherche du sensationnalisme ? Manque d'attention ? Plus conscien-

cieux, *Libération* interrogera Violette Jacquet-Silberstein et regrettera, avec elle, que sa phrase « nous n'avons jamais joué pour les sélections, mais nous l'aurions fait si on nous l'avait demandé » n'ait pas été retenue dans le documentaire<sup>14</sup>.

Intégrer ou non cette phrase avait fait l'objet de longues discussions. Tandis que le réalisateur, Michel Daëron, souhaitait qu'elle le soit, par respect pour la parole de Violette Jacquet-Silberstein – et pour la parole de chaque témoin – Eva Feigeles, monteuse de *La Chaconne*, de même que la production, étaient d'avis de l'écarter afin de ne pas souligner les différences de mémoire sur ce sujet. Par pudeur, ou pour ne pas blesser Violette Jacquet-Silberstein qui se trouvait contredite par la plupart des autres témoignages. Ne voyant là, comme déjà dit, aucun enjeu de vérité historique, j'optai pour ma part en faveur d'un compromis qui consistait à ne pas donner trop d'importance à ce conflit mémoriel, sans le passer pour autant sous silence. Mais il fut finalement décidé de ne pas intégrer la phrase de Violette Jacquet-Silberstein pour des raisons de respect de la structure narrative. Dans la mesure où Violette Jacquet-Silberstein était la première femme interviewée dans le documentaire, son témoignage (« nous n'avons pas joué pendant les sélections ») devenait un enjeu majeur du film, ce que personne ne désirait. Quant à l'intégrer au milieu du film, parmi d'autres témoignages, cela revenait à casser la structure narrative. On connaît le résultat de ce compromis et on peut penser que Violette Jacquet-Silberstein avait droit à sa vérité qui aurait peut-être évité ce raccourci vulgaire de l'histoire de l'orchestre sous la plume de certains chroniqueurs.

On sait que loin d'être toujours harmonieux, les rapports entre témoins et historiens peuvent s'avérer conflictuels. Une sorte de méfiance réciproque finit souvent par s'installer et les éloigner au point qu'il n'est pas rare que le témoin, qui a fait en quelque sorte don de sa parole, se sente trahi par celui qui l'a recueillie et mise en mots. Le réalisateur/documentariste se retrouve dans une situation analogue, voire exacerbée par la force de l'image, la supériorité de son impact sur l'écrit. Alors qu'au début de la relation, désireux de livrer des souvenirs qu'il s'est fait, dans certains cas, un devoir de transmettre, le témoin peut se sentir valorisé par l'intérêt que lui porte le documentariste, c'est sur un sentiment de dépossession que s'achève bien souvent leur relation, quand il ne conteste pas purement et simplement l'usage qui a été fait de sa parole et de son image. Le montage, le choix des extraits d'interviews, des choix esthétiques peuvent altérer le sens de propos, maltraitant l'histoire et son témoin. À nos yeux, ces écueils ont été évités dans *La Chaconne d'Auschwitz*, en grande partie en raison de la ténacité du réalisateur à vouloir interviewer toutes les

survivantes de l'orchestre, multipliant ainsi les mémoires. Mais à leurs yeux ?

Peu après la diffusion du film, je demandai à chacune des femmes si je pouvais solliciter leur avis sur le documentaire. Plusieurs ont décliné l'invitation : elles ne voulaient plus entendre parler de cet épisode de leur vie. J'ai pu m'entretenir avec Violette Jacquet-Silberstein, très opposée au film et qui m'en voulait de ne pas avoir tranché en faveur de sa vérité, avec Anita Lasker-Wallfish, plus modérée, et qui parlait de l'impossibilité de se souvenir de tout, plus de cinquante ans après les faits, et, par correspondance, avec Helena, de Cracovie. Cette dernière regrettait que le réalisateur ait omis le souvenir d'une humiliation qu'elle lui avait confiée et qui, pour elle, résumait toute sa vie au camp, une humiliation bien plus cruelle que la faim et le froid. Elle ne comprenait pas qu'il ait en revanche conservé la scène où, revenue avec lui dans le camp, elle hésite sur l'emplacement de la chambre d'Alma Rosé dans un bloc de musique aujourd'hui disparu. « Que voulait-il montrer ? m'écrivit-elle, que notre mémoire n'est pas fiable ? Alors pourquoi nous solliciter ? » Cette séquence, en fin de *La Chaconne d'Auschwitz*, où les deux musiciennes polonaises, silhouettes fragiles et douloureuses, retournées sur les lieux, se demandent où déposer la fleur en hommage à Alma Rosé, est pourtant l'une des plus poignantes du documentaire.

Sélective, la mémoire est aussi fétichiste. Des souvenirs futiles font écran à d'autres souvenirs, bien plus chargés d'affects. La confrontation des mémoires des femmes de l'orchestre permet d'approcher une vérité – mais en aucun cas « la » vérité unique et définitive à laquelle l'historien devra apprendre à renoncer. Non pas que la vérité n'existe pas, mais parce que le souci de vérité de l'historien ne saurait être toujours satisfait.

## NOTES

<sup>1</sup> Réalisateur Michel Daéron, 1999. Le titre du film renvoie au souvenir de l'une des femmes d'avoir été sélectionnée pour entrer dans l'orchestre en jouant une chaconne de Bach. Diffusée aux États-Unis, la version anglaise porte le titre « Bach in Auschwitz ».

<sup>2</sup> L'une d'elle, cantatrice, dira au réalisateur, en face de l'Opéra de Munich où elle vit aujourd'hui : « Ici, il peut m'arriver d'oublier pendant une heure ou deux ce que j'ai vécu ». Cette phrase permet de comprendre le degré de refoulement possible.

<sup>3</sup> Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, éd. Gonthiers, 1965.

<sup>4</sup> Fania Fénelon, *Sursis pour l'orchestre - Témoignage recueilli par Marcelle Routier*, Paris, Stock, 1976.

<sup>5</sup> Anita Lasker-Wallfish, *Inherit the truth, 1939-1945. Survivor of Auschwitz and Belsen*, London, Publishers Giles de la Mare, 1996. Traduction française : *La vérité en héritage*, Paris, Albin Michel, 1999.

<sup>6</sup> Elle rejoignait aussi d'autres voix qui contestaient le choix de Vanessa Redgrave en raison de son engagement politique, notamment son soutien à la résistance palestinienne (PLO). Après avoir vécu plusieurs années à Berlin [Est] avec son compagnon, un chanteur afro-américain, Fania Fénelon revient en France où elle meurt en 1983.

<sup>7</sup> Fania Fénelon, *Sursis pour l'orchestre*, *op. cit.* p. 295.

<sup>8</sup> Infirmerie où, plus exactement mouiroir et antichambre de la chambre à gaz en raison du manque de moyens.

<sup>9</sup> Fania Fénelon, *op. cit.*, p. 285.

<sup>10</sup> Intégré à la fin du livre d'Anita Lasker-Wallfish (*op. cit.*), il s'agit de la transcription « from the official British Record of the Trial of Lüneburg (ref. WO 235/14).

<sup>11</sup> *Le Nouvel observateur*, 6/5/1999.

<sup>12</sup> 30/4/1999

<sup>13</sup> 2/5/1999

<sup>14</sup> 28/4/1999. Voir à ce sujet la contribution de Michel Daéron dans ce dossier.