

EVA FEIGELES

Parmi les questions soulevées par Sonia Combe sur la mémoire des femmes de l'orchestre d'Auschwitz, je n'en aborderai qu'une, qui concentre le problème des choix dans la transmission de la mémoire, particulièrement dans le cas d'un support cinématographique.

Lors du montage de *La Chaconne d'Auschwitz*, le réalisateur Michel Daëron et moi-même, comme monteuse du documentaire, avons été confrontés à une réflexion de fond sur la conséquence de ces choix dans le sens général du film.

Après avoir visionné tous les rushes (l'ensemble des documents filmés), il apparaissait clairement que le souvenir qu'une partie des femmes donnait comme le plus douloureux était le fait d'avoir joué pendant une ou plusieurs sélections, ce qu'on peut facilement comprendre, et la comparaison que fait Sonia Combe avec le coiffeur de *Shoah* est à ce titre très parlante. Certaines n'en parlaient pas, d'autres le mentionnaient comme ayant eu lieu une fois, d'autres comme ayant eu lieu plusieurs fois. Seule Violette Jacquet-Silberstein affirmait que l'orchestre n'avait jamais joué dans un tel moment. Quel traitement donner aux mémoires des témoins quand elles se contredisent ?

La réponse la plus « facile », celle de l'historien, celle qui semble la plus respectueuse de la parole du témoin, est de dire : « Laissez parler chacun, chacun a *droit* à sa vérité ». Voilà les raisons pour lesquelles je ne pense pas que dans le cas de *La Chaconne d'Auschwitz* cette réponse était la bonne.

Le choix avait été fait de donner d'entrée de jeu la parole successivement à chacune des femmes, ce qui leur conférait immédiatement une personnalité et une existence autre que celle de « témoin ». Nous ne

voulions pas les mélanger à la manière de certains films historiques où on reconstitue une histoire générale à plusieurs voix. La « descente aux enfers » se fait petit à petit, chaque femme racontant les souvenirs les plus marquants pour elle. On comprend au fur et à mesure jusque dans quelle situation extrême les nazis ont pu utiliser la musique.

Violette intervient au début du film, elle décrit plutôt l'organisation de l'orchestre, leurs conditions de vie, les circonstances habituelles dans lesquelles elles jouaient. En réponse à la question, d'ailleurs surprenante, de l'amie d'enfance retrouvée après la guerre avec qui elle parle : « Certains disent que vous avez joué pendant les sélections », elle affirme : « Nous n'avons jamais joué pour les sélections, mais nous l'aurions fait si on nous l'avait demandé ». Si nous avons gardé cet échange, pour les raisons de construction déjà mentionnées, il se situerait au tout début du film. Loin de résoudre le problème de contradiction des témoins, cela l'aurait au contraire lourdement aggravé. En effet, elle introduisait dès le début un débat, une problématique, un enjeu : « avaient-elles ou non joué à ce moment-là ? ». On se focalisait ainsi sur ce point qui retenait immédiatement l'attention (il suffit de voir les réactions des journalistes par la suite). Or ce n'était, à mon avis, ni le sujet ni dans l'intérêt du film de faire de cette question un enjeu.

Aurait-ce été dans l'intérêt de Violette ? Encore moins. Tous les autres témoignages du film qui évoquent cette circonstance la contredisent, que ce soit ceux des femmes de l'orchestre ou celui de la femme déportée qui arrive dans le camp (vidéo du Musée de l'Holocauste à Washington). La vérité historique, que certains n'auraient pas manqué de rechercher en présence d'un « débat contradictoire », ne va pas non plus dans son sens. Il suffit d'évoquer les témoignages des déportées citées par Sonia Combe, et notamment celui d'Anita Lasker-Wallfish, la violoncelliste de l'orchestre, lors du procès de Lüneburg en 1945, pour savoir qu'il est bien arrivé à l'orchestre de jouer pendant des sélections.

Il était donc possible que Violette soit n'ait pas participé personnellement à ces concerts (les femmes n'étaient pas forcément toutes appelées à jouer), soit qu'elle ait oublié. Mais son affirmation que l'orchestre n'avait pas joué, loin d'éviter les « raccourcis vulgaires » des journalistes dont parle Sonia Combe, les aurait au contraire aggravés, puisque le film aurait, dès son début, alimenté la « polémique ». Il n'est pas difficile d'imaginer les commentaires qui auraient eu cours (« La culpabilité les taraude, au point que certaines l'ont effacé de leur mémoire » ou pire « certaines le nient, contre toute évidence historique » cité par S.C.).

En résumé, ne pas intégrer au montage cette phrase de Violette répondait à cette double préoccupation : ne pas faire de cet événement l'enjeu central du film et à ce titre, justement, ne pas créer un débat d'opposition entre les témoignages. Il est donc intéressant de relever qu'avec les mêmes attendus (« Ne voyant là aucun enjeu de vérité historique » S.C.), la monteuse et l'historienne parviennent à des conclusions inverses.

C'est pour cela que j'aimerais ajouter quelques mots sur le traitement des témoins spécifique au récit filmique.

Quand je parle de l'historien, dans ce cas il est clair qu'il ne s'agit pas du travail de collecte des données, plus long certes, mais moins compliqué, puisqu'il s'agit de recueillir tous les témoignages possibles, le plus longuement possible (l'équivalent en film de ce travail est celui de Spielberg qui filme tous les déportés survivants, dans le monde entier). La difficulté réside dans la transmission de l'histoire ou de la mémoire.

Un film dispose de très peu de temps pour traiter d'un sujet. Pourtant, le sujet est souvent aussi ambitieux que celui d'un livre. C'était le cas pour la *Chaconne*, où toutes les survivantes de l'orchestre encore vivantes étaient présentes.

Seulement, la parole contenue dans la totalité de ce film qui dure 1 h 40 représente à peine 20 pages d'un livre. L'avantage du film cependant, c'est la présence du témoin, son visage, son émotion. Le récit du film repose donc autant sur l'importance de la parole que sur l'émotion dégagee. Sonia Combe le souligne elle-même quand elle parle de la scène où les deux Polonaises ne retrouvent pas la place de la chambre d'Alma Rosé, scène que les témoins eux-mêmes trouvent inutile, mais qu'elle qualifie comme une des plus poignantes du film. C'est ça, la force de l'image et c'est ça qui explique que la structure du récit adoptée pour la *Chaconne* avance pas à pas vers les souvenirs les plus enfouis, les plus douloureux, pas à pas vers le camp même d'Auschwitz. Si ces souvenirs sont traités dans un sens polémique (une juxtaposition de témoignages : un pour, un contre ; une chose, son contraire), comment le film peut-il faire l'essentiel de son travail, faire partager, faire ressentir à son spectateur la mémoire encore vivante des événements et des lieux ? Cette structuration de récit n'est pas sans risque, elle peut laisser prise à des voyeurismes, des déformations, des simplifications (seules les scènes les plus « fortes » sont retenues et commentées). Mais un film est un regard qui doit nécessairement croiser l'écrit de l'historien et parfois, comme dans ce cas, ils permettent ensemble de mieux percevoir ce que des hommes ont pu, à un moment de leur histoire, faire à d'autres hommes.