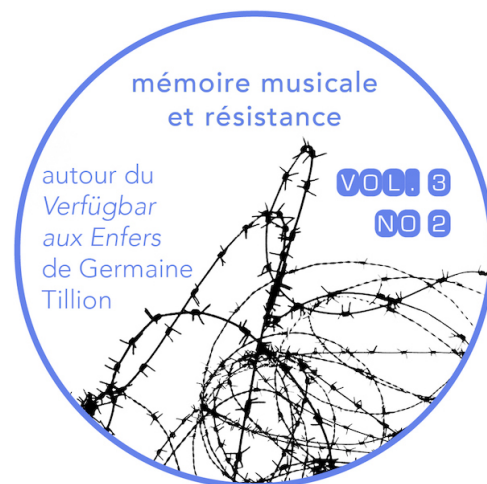


Présentation du numéro « Mémoire musicale et résistance. Autour du *Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », vol. 3, n° 2 (2016)

Marie-Hélène Benoit-Otis
et Philippe Despoix

Les études qui composent le présent numéro explorent, sous des angles différents et complémentaires, les dimensions de résistance propre à la création artistique dans une situation extrême comme celle des camps de concentration. Les réflexions proposées ici s'articulent essentiellement autour d'un document musico-théâtral exceptionnel : *Le Verfügbar aux Enfers*, opérette-revue sans partition, rédigée avec l'aide de ses compagnes d'infortune par l'ethnologue française Germaine Tillion à l'automne 1944, alors qu'elle était détenue comme résistante au camp de concentration pour femmes de Ravensbrück. « Œuvre » de survie conçue de façon collective et faisant appel à un vaste répertoire de mélodies connues dans les genres les plus divers, *Le Verfügbar aux Enfers* est un cas exemplaire permettant d'éclairer les interactions complexes entre musique, chant, mémoire et résistance dans les camps pendant la Seconde Guerre mondiale et au-delà.

C'est là l'objet même du projet d'équipe de recherche interdisciplinaire « Mémoire musicale et résistance dans les camps », codirigée par les directeurs invités de ce numéro, et dont est issue la présente publication. Les travaux de cette équipe ont notamment donné lieu, à l'automne 2014, à un séminaire interdisciplinaire éponyme, proposé par Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix à l'Université de Montréal. Plusieurs des textes rassemblés ici ont d'abord été exposés dans le cadre de ce séminaire,



que ce soit sous la forme de conférences invitées ou de travaux de recherche réalisés par les étudiants. Ce dossier réunit donc à la fois des interventions de notre équipe de recherche, de spécialistes invités et d'étudiants-chercheurs, dans une imbrication que nous avons souhaitée aussi étroite que possible.

Après l'article introductif de Philippe Despoix et Marie-Hélène Benoit-Otis présentant les grandes lignes de notre approche analytique du *Verfügbar aux Enfers* comme un document de conception orale, Djemaa Maazouzi trace un portrait intellectuel inédit de Germaine Tillion, qui souligne le lien fondamental entre réflexion et action solidaire caractérisant son parcours dès cette singulière opérette-revue. Pascal Blanchet et Ariane Santerre explorent de leur côté le réseau de citations – aussi bien musicales que littéraires – dont est constitué le document de Tillion : le premier s'intéresse spécifiquement aux figures féminines des opérettes des XIX^e et XX^e siècles dont on retrouve des échos dans *Le Verfügbar aux Enfers*, et la seconde retrace de manière complémentaire et comparée le réseau d'intertextualité littéraire dans lequel s'inscrit ce texte. Cécile Quesney propose ensuite un tour d'horizon de la réception de ce document depuis sa publication en 2005, que ce soit du côté des études publiées jusqu'à ce jour ou de celui des déjà nombreuses mises en scène réalisées ces dernières années. Christophe Gauthier, quant à lui, s'interroge sur les possibilités de réalisation musicale de l'opérette-revue conçue dans le dénuement du camp, et propose une reconstruction originale de l'un de ses numéros chantés. Cette perspective musicale est complétée par Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron, dont l'article explore les enjeux de l'interprétation vocale du *Verfügbar aux Enfers* aussi bien du point de vue musicologique que de celui de leur pratique du chant. Enfin, dans un post-scriptum abordant sous un angle cinématographique le potentiel de résistance de la musique, Chloé Huvet analyse la façon dont le personnage principal du film *Le pianiste* de Roman Polanski mobilise sa compétence musicale comme un moyen de survivre.

Le numéro est complété par un ensemble de comptes rendus permettant d'élargir la réflexion en abordant des thématiques connexes, tels les liens entre humour et Shoah (*Rire, mémoire, Shoah* recensé par Gabriel Paquin-Buki), la création théâtrale dans les camps (*Performing Captivity, Performing Escape* par Jean-Philippe Michaud) ou la résilience par la musique chez la pianiste déportée Alice Herz-Sommer (le film *The Lady in Number 6* par Laurence Manning). Catherine Harrison-Boisvert recense enfin une publication toute récente et en prise directe avec notre dossier : le catalogue de l'exposition *Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954* présentée en 2015 par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

ARTICLES

- Le Verfügbar aux Enfers* – un document de conception orale. Ou comment résister par le rire à l'horreur des camps**
 1 Philippe Despoix et Marie-Hélène Benoit-Otis
- Germaine Tillion. Credo du « solidus » et sympathie à la lettre**
 22 Djemaa Maazouzi
- Chants de femmes triomphantes. Les opérettes citées dans *Le Verfügbar aux Enfers***
 38 Pascal Blanchet
- L'intertextualité dans *Le Verfügbar aux Enfers* et d'autres témoignages concentrationnaires. Une comparaison entre les périodes d'incarcération et d'après-guerre**
 55 Ariane Santerre
- Le Verfügbar aux Enfers*. Études et mises en scène contemporaines**
 78 Cécile Quesney
- Reconstruire les numéros chantés du *Verfügbar aux Enfers*. Le cas de l'air de Rosine**
 99 Christophe Gauthier
- L'interprétation vocale du *Verfügbar aux Enfers* au XXI^e siècle**
 117 Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron
- Le pianiste de Roman Polanski (2002)*. Survivre et exister par la musique**
 135 Chloé Huvet

NOTES DE TERRAIN

- Rire, mémoire, Shoah, d'Andréa Lauterwein (dir.)***
 157 Gabriel Paquin-Buki
- Performing Captivity, Performing Escape. Cabarets and Plays from the Terezín/Theresienstadt Ghetto*, de Lisa Peschel**
 165 Jean-Philippe Michaud
- The Lady in Number 6. Music Saved My Life*, court-métrage documentaire de Malcolm Clarke**
 170 Laurence Manning
- Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954*, catalogue de l'exposition présentée par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, 26 mai-20 septembre 2015, Citadelle de Besançon**
 176 Catherine Harrison-Boisvert

***Analyses et interprétations de la musique, la mélodie du berger dans le Tristan et Isolde
de Richard Wagner, de Jean-Jacques Nattiez***

183 Claude Abromont

Couverture : image issue de Pixabay, sous licence Domaine public.
Graphisme : Solenn Hellégouarch.

Le Verfügbar aux Enfers – un document de conception orale. Ou comment résister par le rire à l'horreur des camps

Philippe Despoix et Marie-Hélène Benoit-Otis

Résumé

Le projet de recherche qui a donné lieu à ce dossier propose d'aborder les processus de remémoration musicale et de résistance par le chant et l'humour à travers un travail de création très particulier : *Le Verfügbar aux Enfers*, « opérette-revue » rédigée en 1944 dans le camp de Ravensbrück par un collectif de prisonnières réuni autour de l'ethnologue française Germaine Tillion. Cette « œuvre » encore peu étudiée du point de vue des sources est un collage multiforme qui combine dialogues parlés, passages déclamés et chansons « sur l'air de... » reprenant et détournant des mélodies et rengaines connues de l'époque, et représente ainsi la vie du camp sous l'angle de l'humour et de la dérision afin d'aider les déportées à résister et à survivre à l'horreur. À partir de ce document unique en son genre, notre démarche interdisciplinaire vise à croiser étude de la mémoire, historiographie des camps et analyse littéraire et musicale afin de reconstituer la mémoire musicale mobilisée par les déportées de Ravensbrück. Elle cherche en particulier à mettre en évidence l'impact des nouveaux médias de l'époque (radio, disque et cinéma) – qui ont fourni la plupart des sources musicales de l'opérette-revue – sur les processus de remémoration et de création.

Mots clés : *Le Verfügbar aux Enfers* ; mémoire ; oralité ; résistance ; Germaine Tillion.

Abstract

The research project that inspired this dossier explores the process of musical memory and resistance through song and humour, by examining a very unusual work. *Le Verfügbar aux Enfers* is an “operetta-revue” written by a group of prisoners led by the French ethnologist, Germaine Tillion, in 1944 at the Ravensbrück concentration camp. This “work” (whose sources have heretofore been largely overlooked) is a multiform collage with spoken dialogue, recited passages, and songs “to the tune of...” that recall and distort well-known melodies and tunes of the period; it thus depicts life at the camp from a humorous and derisive perspective to help the deportees withstand and survive the horror. Using this unique work as a starting point, we seek to recreate the musical memory mobilized by the deportees at Ravensbrück through interdisciplinary research that combines the study of memory, the historiography of concentration camps, and musical and literary analysis. Particular attention is paid to interrogating the influence of the new forms of media of the era—radio,

recordings, and cinema, which have provided the majority of the musical sources for the operetta-revue—on the practice and processes of memory and composition.

Keywords: *Le Verfügbar aux Enfers* ; memory ; orality ; resistance ; Germaine Tillion.

Le document autour duquel s'articule le présent dossier est tout à fait singulier. Œuvre de résistance à la barbarie des camps par le rire et le chant, *Le Verfügbar aux Enfers* est un petit livret musico-théâtral écrit à la fin de 1944 dans le camp de concentration pour femmes de Ravensbrück par Germaine Tillion, en collaboration avec un groupe de déportées réuni autour d'elle. Jeune ethnologue française formée à l'école de Marcel Mauss, Germaine Tillion (1907-2008) faisait partie des résistants de la toute première heure. Membre du réseau dit « du Musée de l'Homme », elle a été arrêtée en août 1942, puis déportée en octobre 1943 à Ravensbrück, où elle est demeurée jusqu'à son évacuation par la Croix-Rouge suédoise avec un important groupe de détenues de plusieurs nationalités lors de l'opération Bernadotte en avril 1945 (Tillion 1988, p. 88-94).

Sous-titré, sur la page titre du manuscrit, « opérette-revue » (figure 1), *Le Verfügbar aux Enfers* se présente comme une œuvre hybride constituée de dialogues parlés, d'airs chantés (souvent en chœur) et de passages déclamés en vers¹. Malgré son titre dérivé de celui d'*Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach (1858), œuvre-phare des débuts de l'opérette, il s'agit bien d'une revue musicuée, et de surcroît sans partition : les paroles sont en effet chantées sur des airs connus de l'époque, selon un mécanisme qui rappelle le *song play* du XVIII^e siècle (Loselle 2010) et surtout la comédie en vaudeville, genre musico-théâtral né en France à la fin du XVII^e siècle et dans lequel des airs connus étaient repris sur de nouvelles paroles. La mosaïque musicale de cette revue unique en son genre reflète la mémoire sonore du groupe des déportées et s'étend des chants scouts aux chansons populaires à succès, de la publicité radiophonique au répertoire classique de l'opérette et de l'opéra. Quant aux textes inventés pour l'occasion, ils avaient pour but étonnant d'aider les prisonnières à résister au désespoir quotidien par le rire en représentant leur propre situation sous l'angle de la dérision – une attitude exceptionnelle dans l'histoire des camps de concentration nazis (Bruneteaux 2001, Lauterwein 2009).

¹ Le genre de l'opérette-revue convoqué ici emprunte aussi bien à la tradition de l'opérette qu'à celle de la revue, « pièce comique ou satirique qui représente en une série de scènes figuratives jouées, chantées et dansées les événements et les personnages d'actualité » (Fauquet 2003, p. 1060). Sur la revue et ses intersections avec l'opérette, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

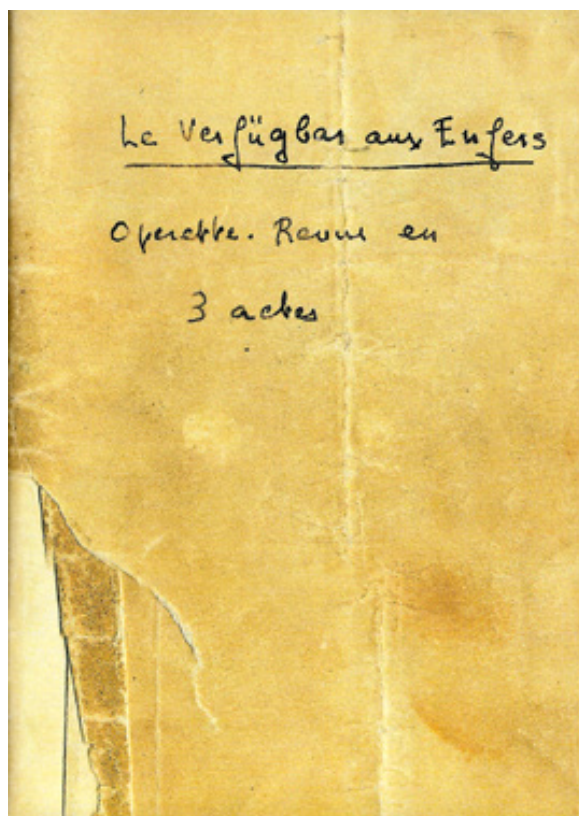


Figure 1 : Page titre du manuscrit de Germaine Tillion pour *Le Verfügbar aux Enfers* (telle que reproduite en fac-similé dans Tillion 2005²).

Objet aussi inhabituel qu'inclassable et de conception essentiellement orale, *Le Verfügbar aux Enfers* appelle une approche adaptée à un statut qui n'est ni celui d'un simple texte théâtral, ni celui d'une œuvre musicale au sens traditionnel du terme. Le présent article esquisse les grandes lignes de l'approche interdisciplinaire qui fonde notre recherche et dont l'objectif est de cerner les spécificités du document de Tillion dans la multiplicité de ses dimensions mémorielles³. Il s'agit en particulier d'analyser les mécanismes de résistance sur lesquels repose *Le Verfügbar aux Enfers* et de mieux saisir les différents registres qui s'y trouvent actualisés : un résister à la perte d'identité, à l'absurde et à l'horreur au moment de l'invention du texte dans le camp même, mais aussi un résister à l'oubli par le biais de la sauvegarde du document, futur élément de témoignage, et encore *a posteriori* à l'oblitération de la mémoire par sa publication.

2 Il est important de noter que le sous-titre de la publication citée ici, *Une opérette à Ravensbrück*, n'est pas de Tillion. Voir *infra* sur la question du titre des deux éditions du *Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2005, 2007).

3 Ce projet de recherche interdisciplinaire en équipe, intitulé « Mémoire musicale et résistance dans les camps. Autour de l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », bénéficie du soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Pour plus de détails à ce sujet, voir l'introduction du présent numéro.

« SUR L’AIR DE... » : RÉSISTER PAR LA REMÉMORATION MUSICALE

Germaine Tillion a écrit *Le Verfügbar aux Enfers* à l’automne 1944, « cachée dans une caisse d’emballage par [s]es camarades NN⁴ » (Tillion 1988, p. 148) alors qu’elles travaillaient comme débardeuses au *Bekleidung*, un *Kommando* dont la tâche consistait à traiter les différents objets parvenus au camp par train. L’ouvrage est en partie collectif : pour certains chants, Tillion a en effet sollicité la participation des débardeuses présentes, « chacune [...] deva[n]t trouver un vers » (*ibid.*, p. 149). D’autres numéros musicaux sont nés à la suggestion de camarades de Tillion extérieures au *Bekleidung*, issues des milieux les plus divers – réalité que reflètent d’ailleurs les personnages du *Verfügbar aux Enfers*, groupe hétéroclite aux noms colorés : Nénette, Marmotte, Havas, Titine, Lulu de Colmar, Lulu de Belleville, etc. Le texte qui nous est parvenu est donc le résultat d’une activité de remémoration – et d’invention – à la fois individuelle et collective. L’expérience d’ethnologue de Germaine Tillion a certainement été décisive dans la collecte musicale, autour d’elle, des thèmes utilisés : dans la seconde moitié des années 1930, Tillion avait en effet séjourné près de quatre ans chez les Berbères dans les Aurès en Algérie, où elle avait entre autres effectué des enregistrements sur rouleau de cire (Tillion 2000, p. 20)⁵.

Une seule musicienne professionnelle faisait partie du cercle proche de Tillion : la chanteuse Jany Sylvaire, divette d’opérette dont la carrière entamée avant la déportation s’est déployée surtout dans les années d’après-guerre⁶. *Le Verfügbar aux Enfers* est donc pour l’essentiel le fait d’amateurs, dont la mémoire musicale imparfaite a profondément marqué le contenu et la forme des passages chantés⁷. De plus, la recherche d’une perfection musicale ne faisait aucunement partie des objectifs de Tillion et ses camarades : le projet explicite du *Verfügbar aux Enfers* était avant tout de créer une solidarité entre les détenues en mettant en commun leur expérience passée, en les aidant à comprendre – même par des moyens grotesques – leur situation dans le camp, ainsi qu’à conserver par l’humour une distance nécessaire pour survivre.

Cette « revue en forme d’opérette », pour reprendre la dénomination employée *a posteriori* par Tillion (1988, p. 149), met en scène un naturaliste qui, sur un ton de conférence, décrit l’espèce particulière des prisonnières nommées « *Verfügbar* », c’est

4 Dans le système concentrationnaire, les lettres « NN » servaient à désigner les prisonnières politiques, qui étaient maintenues à l’écart et considérées par les nazis comme des otages potentiels. La formule est probablement une abréviation de « *Nacht und Nebel* » (« nuit et brouillard »), incantation d’invisibilité prononcée par Alberich dans *Das Rheingold* de Richard Wagner. Voir Reid 2008, p. 61.

5 Ce terrain de recherche constitue la base de deux thèses de doctorat auxquelles elle avait continué à travailler à la prison de Fresnes jusqu’à son transfert à Ravensbrück. Les manuscrits de Tillion ont cependant été perdus lors de sa déportation. Ses travaux sur l’Algérie n’ont fait l’objet de publications que plus tard, au moment de la guerre d’Algérie : voir notamment Tillion 1957, 1960a, 1960b, 1966.

6 On sait peu de chose sur Jany Sylvaire (après la guerre, Jany Sylvaire-Blouet), née à Cambrai en 1921 et déportée à Ravensbrück en août 1943, puis à Neubrandenburg, d’où elle est libérée par l’armée soviétique le 30 avril 1945. Nous remercions Nelly Forget et Anise Postel-Vinay de nous avoir fourni ces informations. Sur Jany Sylvaire, voir également l’article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

7 À ce sujet, voir les articles de Christophe Gauthier et de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

à dire celles qui dans le camp refusent l'affectation à un travail fixe et restent donc « disponibles » pour tous les autres travaux, souvent les plus durs⁸. Face à ce personnage, les déportées forment un chœur qui formule de manière ironique ou dérisoire, le plus souvent en chantant, la « vérité » de leur état désespéré. Les trois actes de la revue suivent la condition de plus en plus misérable et précaire des détenues, de l'acte I, qui se déroule au printemps 1944, jusqu'à l'acte III, situé à l'hiver 1944-1945 pendant lequel une chambre à gaz est construite à Ravensbrück et où des exécutions de plus en plus massives auront lieu (Tillion 1988, annexe I par Anise Postel-Vinay, p. 305-330 ; Strebel 2005, p. 455-466). L'humour vif et acéré du premier acte cède ainsi graduellement la place à un découragement croissant chez les personnages et le chœur, alors que le naturaliste disparaît et que la trame dramatique semble se dissoudre, jusqu'au troisième acte dont la fin semble si peu conclusive que de nombreux commentateurs ont considéré *Le Verfügbar aux Enfers* comme inachevé⁹. On pourrait également soutenir que la pièce est conçue comme devant rester « ouverte » – le motif récurrent vers la fin étant d'essayer de poursuivre et de « reprendre la revue » (Tillion 2005, p. 202, 206)¹⁰. Comme pour contredire cette évolution, qui correspond aussi à celle de l'aggravation des conditions dans le camp, les didascalies de la pièce présentent des personnages dont l'apparence physique est de plus en plus soignée : « en costume *Schmuckstück*¹¹ » au premier acte se déroulant dans « un lieu quelconque, de préférence disgracieux et plein de courants d'air » qui rappelle le block des NN (*ibid.*, p. 20-21), ils sont « encore misérables, mais gentiment arrangés » (*ibid.*, p. 124-125) au deuxième acte présentant une scène extérieure de terrassement, pour terminer « somptueusement vêtu[s] » au milieu d'« un tas d'objets hétéroclites » du *Bekleidung* (*ibid.*, p. 192-193) au troisième acte alors que s'ouvre l'hiver et que s'étiolent les espoirs de libération¹².

Totalement privée de sources musicales écrites ou enregistrées, s'appuyant sur la seule mémoire orale du groupe, Tillion a collecté des répertoires caractéristiques de l'expérience passée de ses codétenues, mobilisé des rythmes poétiques particulièrement connus (comme ceux des *Fables* de La Fontaine¹³) et les registres musicaux les plus divers présents dans leur mémoire. Si l'opérette-revue – simplement nommée « revue » par les personnages – tient nettement du cabaret et est conçue pour être en grande partie chantée, il n'y est jamais fait mention d'un quelconque accompa-

8 Sur le statut de « Verfügbar », voir notamment Morat 1946 ; Tillion 1973, en particulier p. 41-43 et 51-52 ; Tillion 1988, en particulier p. 148-151 ; Reid 2007, p. 96-105.

9 Voir par exemple l'avant-propos de Tzvetan Todorov et l'introduction de Claire Andrieu dans Tillion 2005, ainsi que Loselle 2010.

10 Voir à ce sujet l'article de Djemaa Maazouzi dans le présent numéro.

11 « *Schmuckstück* » (mot allemand signifiant « bijou ») est le terme qu'utilisaient par dérision les nazis pour désigner une détenue totalement épuisée, trop à bout de forces pour se préoccuper encore de son habillement ou même de l'hygiène la plus élémentaire.

12 Notons que nous ne livrons pas ici une analyse poussée de la structure dramatique du *Verfügbar aux Enfers*, entreprise qui dépasserait le cadre du présent article.

13 Voir en particulier la version détournée de la fable *La Mort et le bûcheron* dans Tillion 2005, p. 144-146, et l'analyse qu'en propose Ariane Santerre dans le présent numéro.

gnement instrumental – tout au plus y utilise-t-on des « *Schüssel* » (bols) et boîtes de conserve en guise de percussions (Tillion 2005, p. 46-47 et p. 200-201)¹⁴. Comme l’a noté Jean-Jacques Van Vlasselaer dans son article de synthèse sur la musique dans les camps, « c’est le chant, plus que la musique instrumentale qui, à l’exception de Terezín/Theresienstadt, a servi de véhicule aux désespoirs et aux espoirs quotidiens » (Van Vlasselaer 2003, p. 202) ; *Le Verfügbar aux Enfers* illustre pleinement cette réalité d’une musique de survie sans partition ni instruments. Ce côté amateur de la résistance musicale dans les camps a d’ailleurs été, souvent faute de documents, très peu exploré jusqu’à ce jour.

Dans le texte du *Verfügbar aux Enfers*, les passages faisant appel au chant sont simplement marqués de la mention « sur l’air de... » – du moins lorsqu’une source musicale précise y est identifiée, ce qui n’est pas toujours le cas. Souvent, la mélodie d’origine n’est ni nommée ni même évoquée, et le passage du parlé au chanté n’est indiqué que par les didascalies (« *elle chante* ») ou par la mise en page du manuscrit¹⁵. Tous les chants de l’opérette-revue fonctionnent selon le même principe : un nouveau texte est associé à une mélodie préexistante, l’effet comique ou distanciateur provenant de la tension qui s’installe entre les paroles connues, souvent passablement sentimentales, et le nouveau propos qui décrit, de façon parfois brutale, la réalité du camp. Dans tous les cas, la mélodie et la scansion rythmique des sources musicales originales sont conservées pratiquement telles quelles, et les nouveaux textes demeurent assez proches des paroles originales pour rendre clairement perceptible le glissement de sens qui s’y est opéré. La synthèse entre le passé des déportées et le présent du camp est ainsi réalisée par le détournement systématique du texte des airs chantés, qu’il s’agisse de chansons populaires ou d’extraits du répertoire lyrique.

L’un des premiers airs du *Verfügbar aux Enfers* reprend ainsi un « tube » enregistré pour la première fois en 1937, « Sans y penser » de Norbert Glanzberg (paroles de Jean-Marie Huard et Gaston Groener), interprété à l’époque par Lys Gauty, Lucienne Delyle et plus tard par Edith Piaf¹⁶ (exemple musical 1). À l’original de la chanson :

Tu m’as dit : « voulez-vous danser ? »
J’ai dit oui presque sans y penser

renvoie dans *Le Verfügbar aux Enfers* :

On m’a dit : « il faut résister » ...
J’ai dit « oui » presque sans y penser... (Tillion 2005, p. 40-41).

14 Le bruit est par ailleurs assez présent dans *Le Verfügbar aux Enfers*, sous forme par exemple de « piétinement de foule en marche » (Tillion 2005, p. 122-123), de « grand bruit de ferraille » (*ibid.*, p. 166-167) ou de « bruits de bottes et hurlements gutturaux » (*ibid.*, p. 204-205).

15 Les passages chantés sont présentés en retrait, marqués en règle générale par une ligne rouge verticale dans la marge gauche.

16 Sur cet air, voir également l’article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

Exemple musical 1 : Norbert Glanzberg, Jean-Marie Huard et Gaston Groener, « Sans y penser », Lucienne Delyle (voix), orchestre de Marcel Clariven, 1939, 78 tours, Columbia CL6907 (DF2456)¹⁷. [Écouter](#).

Sur une scansion rythmique et une mélodie identiques, c'est donc une articulation légèrement détournée qui donne lieu à un changement de sens complet. La suite de l'air, qui oppose un chœur de « jeunes *Verfügbar* » nouvellement arrivées au camp à un chœur de « vieux *Verfügbar* » plus expérimentées, constitue en quelque sorte une introduction à la vie dans le camp ; plutôt qu'une histoire d'amour, l'air raconte désormais comment une résistante devient *Verfügbar*, et ce qu'il advient d'elle par la suite. Il est intéressant de noter que lors de la première intervention du « chœur des vieux », une note indique : « ** on entend dans le lointain les airs du *Strafblock* » (Tillion 2005, p. 40-41), c'est-à-dire du block pénitentiaire. Au moment d'assurer sa propre voix donc, le chœur dans un même mouvement se met – implicitement – à *couvrir* la musique imposée dans le camp par les nazis.

La même technique de substitution s'observe dans presque tous les cas, comme par exemple dans « Il pleut sur la route », version détournée d'un tango de 1934 de Henry Himmel (paroles françaises de Robert Chamfleury¹⁸) popularisé en France par Tino Rossi (exemple musical 2 et figure 2). La mise en parallèle des deux versions fait ressortir leur grande similitude, tout autant que leurs différences décisives :

Paroles originales de Robert Chamfleury (refrain seulement)	Version du <i>Verfügbar aux Enfers</i> (Tillion 2005, p. 140-141)
Il pleut sur la route, Le cœur en dérouté, Dans la nuit j'écoute Le bruit de tes pas.	Il pleut sur la route... À travers les gouttes, Dans la nuit j'écoute Si ça ne <i>schlousse</i> pas.
Mais rien ne résonne Et mon corps frissonne L'espoir s'envole déjà Ne viendrais-tu pas ?	Mais rien ne résonne, Et mon corps frissonne. À chaque bruit mon cœur bat : Ça ne <i>schloussera</i> donc pas !!

Exemple musical 2 : Henry Himmel et Robert Chamfleury, « Il pleut sur la route », Tino Rossi (voix), orchestre de Marcel Cariven, s.d., 78 tours, Columbia « Magic Notes » CL 5438. [Écouter](#).

17 Pour la version enregistrée en 1937 par Lys Gauty, voir l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

18 Le titre original allemand de ce tango est « Auch in trüben Tagen » ; des versions en plusieurs langues en ont été réalisées et enregistrées (italien, polonais, russe, etc.).



Figure 2 : Détail du disque 78 tours Columbia CL 5438, face « Il pleut sur la route » ; interprète : Tino Rossi.

L'élément de continuité qui autorise la réarticulation est encore le rythme et la prosodie – ainsi bien sûr que la conservation des parties du texte qui peuvent convenir aux deux versions. Le retournement est ici particulier : c'est la fin de la journée de travail (dit dans le jargon du camp « *schlousser* », de l'allemand « *Schluss* » signifiant « arrêt, fin ») qui se substitue à l'attente déçue de la bien-aimée.

Ces deux exemples, tirés respectivement du premier acte, introductif, et du deuxième qui montre les détenues au travail, permettent de saisir le principe de base sur lequel repose l'opérette-revue : un air connu, souvenir d'un passé plus heureux, sert de support à la description distanciée de l'existence du *Verfügbar*, la sollicitation de la mémoire musicale des détenues contribuant à mobiliser l'énergie vitale nécessaire à une prise de distance ironique – de même qu'à la survie à la fois physique et psychologique. Issus du même répertoire musical (celui de la chanson populaire des années 1930 et 1940), « Sans y penser » et « Il pleut sur la route » ne représentent cependant qu'une partie de l'univers sonore très riche réuni par Tillion et ses codétenues.

UN COLLAGE HÉTÉROCLITE : RÉSISTER PAR LE DÉTOURNEMENT MÉLODIQUE

La pluralité du registre musical convoqué dans *Le Verfügbar aux Enfers* est en effet frappante et fait sans doute écho à l'hétérogénéité sociale des déportées, issues des couches les plus diverses de la population. Cet étonnant mélange, *patchwork* des genres les plus hétéroclites, inclut non seulement des mélodies à la mode, mais aussi des comptines comme « Au clair de la lune », des chants scouts, des chansons paillardes, des airs connus du répertoire classique et même une publicité radiophonique¹⁹.

Notons qu'un tel ensemble renvoie à des types de médiation sonore distincts : appel à la tradition orale commune ; appel à la culture populaire de la chanson massivement

19 Le mélange des genres faisait d'ailleurs partie du principe des heures musicales diffusées dans les programmes radiophoniques d'avant-guerre, le rendant ainsi habituel à ses auditeurs. On en trouve de multiples échos dans l'opérette-revue.

diffusée, depuis la fin des années 1920, par le disque et surtout la radio ; appel enfin au répertoire de la musique savante écrite, circulant par le biais de la salle de concert, de la radio, de l'enregistrement et de la pratique musicale domestique. Le processus de remémoration musicale qui se trouve au cœur de la revue convoque ainsi à la fois une oralité « primaire » collective, une oralité « secondaire » portée par la reproduction et la diffusion techniques (Zumthor 1983, Ong 2002) et une mémoire « savante » basée sur la collection de disques et, dans certains cas, la partition (en particulier la musique en feuilles qui servait de support aux activités musicales amateur chez les classes plus aisées). Le fait que tous ces registres de la mémoire musicale soient réactivés, dans le dénuement et la misère du camp, non pas par une composition écrite mais par une reprise de type rythmique ou mélodique orale, est d'une importance capitale pour saisir la nature et le fonctionnement du *Verfügbar aux Enfers*. Car même lorsqu'il y a référence à la musique savante (comme l'opéra de Gluck *Orphée et Eurydice*, dont l'air célèbre « J'ai perdu mon Eurydice » est parodié au début du troisième acte de l'opérette-revue), c'est l'oralité « seconde » qui prime, par le biais des techniques de reproduction sonore. Rythmes et chants constitutifs de la mémoire des membres du groupe et culture musicale développée par la radio et le disque forment sans aucun doute la couche décisive du matériau réapproprié et détourné. C'est là un point essentiel qui commande toute notre analyse du *Verfügbar aux Enfers*.

Le principe de composition de l'ensemble de la revue relève de fait d'un « collage » de fragments appartenant à des registres très hétérogènes. Le contraste voulu entre les types de musiques mobilisées ne reflète pas seulement la diversité de la culture et de l'expérience des détenues : il participe également du grotesque caractéristique de la distance ironique recherchée par la pièce et va de pair avec le cachet oral caractéristique de son invention.

Un passage du premier acte permet d'observer cette dynamique de façon particulièrement claire. Après avoir décrit la « naissance » et l'existence du *Verfügbar*, le naturaliste aborde la question des envahissants parasites qui affectent cet étrange animal : « les poux, les puces, et les Blokovas » (Tillion 2005, p. 90-91). Dans le jargon du camp, une *Blokova* est une détenue sélectionnée par les ss pour assurer la surveillance des prisonnières d'un block. Selon le personnage de Havas dans l'opérette-revue, « il y a trois espèces » de *Blokovas* :

Quelques-unes qui essaient réellement de faire régner l'ordre pour notre bien et celles-là arrivent à rendre la vie presque supportable autour d'elles [...]. Il y a celles qui ne font rien, que la cuisine et l'amour. De temps en temps, quand le désordre est à son comble, [...] elle se ruent dans la mêlée avec un bâton et des cris inarticulés dans une langue inconnue... [...] Il y a celles qui travaillent à nous rendre la vie insupportable (*ibid.*, p. 94-97)...

Le block des détenues NN, où résidait Tillion, était surveillé entre autres par une dénommée Käthe Knoele²⁰, personnage d'une grande brutalité appartenant sans le

20 Elle était surnommée « Catherine » ou « Kate » par les détenues. Voir Tillion 2005, p. 96.

moindre doute à la troisième catégorie. Il est particulièrement intéressant que deux airs lui soient consacrés, dans deux registres très contrastants qui permettent d'explorer différentes facettes de cette pénible figure de la hiérarchie du camp qui jouait un rôle important dans le quotidien de Tillion et ses camarades.

Le premier de ces deux airs, « Blokova qui veillez sur nous » (Tillion 2005, p. 92-95), est une version détournée du refrain de la chanson de 1939 « Mon ange qui veillez sur moi » (paroles de Jean Féline, musique de Bruno Coquatrix) (exemple musical 3). Dans cet air identifié dans le texte de Tillion comme une « œuvre collective » (*ibid.*, p. 92-93), les paroles sentimentales de la chanson d'origine sont transformées pour devenir le support quelque peu grinçant des « espoirs » que placent les détenues dans la bien mince possibilité que leur Blokova fasse preuve d'un peu de magnanimité :

Paroles originales de Jean Féline (refrain seulement)	Version du <i>Verfügbar aux Enfers</i> (première occurrence du refrain seulement) (Tillion 2005, p. 92-93)
Mon ange qui veillez sur moi Ô mon ange, ayez pitié de moi Vous qui êtes mon gardien Accordez-moi pour mon bien Un peu de pain quotidien Mon ange Et quand enfin descend le soir Quand arrive l'heure de l'espoir Accordez que sous mon toit Le bonheur entre parfois Ô mon ange qui veillez sur moi.	Blokova, qui veillez sur nous, Blokova, ayez pitié de nous ! Vous qui êtes notre gardienne, Sur not'ration quotidienne, S'il vous plaît, ne rognez pas tout Mon ange ! Et quand, enfin, descend le soir, Quand arrive l'heure de l'espoir, N'gueulez pas comme un putois, Accordez que sous votre toit, Un peu de sommeil entre quelquefois !

Exemple musical 3 : Bruno Coquatrix et Jean Féline, « Mon ange qui veillez sur moi », Léo Marjane (voix), Wal-Berg et son orchestre, s.d., 78 tours, disque « Gramophone » K-8443. [Écouter](#).

Ces espoirs demeurant vains, l'air suivant, « Après six nuits de veille », stigmatise violemment la cruelle *Blokova* en convoquant un registre très différent : la chanson paillarde de tradition orale. « La valise », chanson circulant en France (notamment dans les mariages) depuis au moins les années 1920 et connue de Tillion par le biais d'autres déportées (dont certaines étaient issues du milieu de la prostitution)²¹, raconte le voyage de nocces d'un jeune couple à travers différents épisodes à double sens dans lesquels se trouve toujours impliquée la valise de cuir achetée par le narrateur en prévision du voyage. Le refrain de la chanson, décrivant à l'origine ladite valise

21 Dans deux entretiens de remémoration réalisés l'un chez Germaine Tillion à Saint-Mandé le 20 avril 2005, et l'autre chez Françoise Brustlein le 28 avril 2005, Tillion et quelques-unes de ses anciennes camarades de déportation (Jany Sylvaire, Anise Postel-Vinay, Nelly Forget et Françoise Brustlein) se sont interrogées sur cette chanson dont la source originale n'avait pas été identifiée dans l'édition de 2005 du *Verfügbar aux Enfers*. Elles se souviennent avoir d'abord entendu « La valise » chantée au Fort de Romainville par d'anciennes prostituées, ce qui les incite à formuler l'hypothèse (corrigée par la suite) qu'il s'agissait d'une chanson de bordel. La chanson a ensuite été remémorée et enregistrée (toujours dans le même contexte) par Colette Bocher. Les enregistrements de ces entretiens sont conservés par l'Association Germaine Tillion.

faite « en peau de vache », est détourné par Tillion et ses camarades pour évoquer la *Blokova* :

Paroles originales	Version du <i>Verfügbar aux Enfers</i> (Tillion 2005, p. 98-99)
Elle est en peau d'vache Et tous les poils s'arrachent La poignée ne tient plus Il faut pas tirer d'sus Car elle est en peau d'vache Et tous les poils s'arrachent La poignée ne tient plus Il faut pas tirer d'sus !	Elle est en peau de vache C'est une vieille ganache, À la patte qui n'tient plus*, À la cervelle tordue... Avec not'peau de vache Nous jouons à cache-cache... Mais le moment venu, Gare au coup de pied au c. (* Käthe Knoele boitait. Voir Tillion 2005, p. 98.)

On voit ici le changement de registre radical – aussi bien musical que littéraire – qui s'est opéré entre deux airs immédiatement consécutifs. Une volte-face plus radicale encore s'opère juste après : de la chanson grivoise qui sert de base à « Après six nuits de veille », on passe en effet abruptement à l'opérette à succès avec « Nous ne sommes pas ce que l'on pense », variation sur un extrait de *Trois valse*s d'Oscar Straus, composé en 1935²² (exemple musical 4).

Dans *Le Verfügbar aux Enfers*, seul est repris le refrain de « Je ne suis pas ce que l'on pense », l'un des airs les plus connus de l'opérette, dans la version originale duquel une comédienne décrit la vie de faux-semblants qu'elle est obligée de mener pour assurer sa carrière :

Je ne suis pas ce que l'on pense,
Je ne suis pas ce que l'on dit
Au cinéma lorsqu'on vous lance,
Être soi-même, c'est interdit.

Au « je » de l'original répond un « nous » collectif des *Verfügbar* :

Nous ne sommes pas ce que l'on pense,
Nous ne sommes pas ce que l'on dit

Et un détournement renvoyant directement à la situation des détenues :

Le secret de notre existence
La Gestapo ne l'a pas dit (Tillion 2005, p. 104-105).

22 Pour plus de détails sur *Trois valse*s, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

Exemple musical 4 : Oscar Straus, Léopold Marchand et Albert Willemetz, Trois valse, « Je ne suis pas ce que l'on pense », Yvonne Printemps (voix)²³, orchestre de Marcel Cariven, 1937, 78 tours, Disque « Gramophone » DA-4904. [Écouter](#).

Ici encore, la scansion rythmique est conservée, ainsi qu'une grande partie du texte original ; à travers tous les changements de registre qui en marquent la structure, *Le Verfügbar aux Enfers* fonctionne toujours selon ces mêmes modalités, quelles que soient les sources musicales auxquelles puise l'opérette-revue.

L'exemple de « Nous ne sommes pas ce que l'on pense » montre par ailleurs à quel point les processus de transfert « intermédiaux » ont joué un rôle central dans la constitution du corpus sur lequel repose *Le Verfügbar aux Enfers*. L'opérette *Trois valse* d'Oscar Straus, paradigmatique ici, a en effet connu plusieurs formes : créée en allemand à Zurich sous le titre *Die drei Walzer* en 1935, elle a été adaptée deux ans plus tard pour la scène francophone, où elle a été présentée pour la première fois le 21 avril 1937 au Théâtre des Bouffes-Parisiens, avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay dans les rôles principaux. Mais ces deux interprètes sont également les vedettes du film que Ludwig Berger a tiré de l'opérette en 1938, et qui a connu un grand succès – on peut certainement supposer que c'est surtout par le biais de ce film que l'opérette était connue des détenues de Ravensbrück (figure 3).



Figure 3 : Affiche du film *Trois valse* de Ludwig Berger, France, 1938.

23 Pierre Fresnay dialogue avec Yvonne Printemps au début de l'extrait. Pour le texte complet de ce passage, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

Après la sortie du film, plusieurs « produits dérivés » musicaux ont été mis en marché : enregistrement sur disques 78 tours d'airs choisis, parmi lesquels bien sûr « Je ne suis pas ce que l'on pense », mais aussi partitions de musique en feuilles destinées à la pratique musicale domestique, en versions pour voix seule et pour voix avec accompagnement de piano²⁴. L'extrait de l'opérette de Straus qui se retrouve dans *Le Verfügbar aux Enfers* a donc circulé dans la France d'avant-guerre selon de multiples vecteurs ; la partition complète de l'opérette (avec orchestre ou réduction pour piano), support « savant » de « Je ne suis pas ce que l'on pense », n'est certainement pas celui qui en a autorisé la remémoration et le détournement à Ravensbrück. Ici comme ailleurs dans *Le Verfügbar aux Enfers*, le monde sonore des nouveaux médias de l'époque qui entourait les détenues de Ravensbrück dans leur vie quotidienne d'avant la déportation constitue une source musicale bien plus importante que la culture savante des partitions – absentes du camp et dont n'auraient pu se servir que des musiciennes professionnelles, catégorie à laquelle Tillion et ses codétenues n'appartenaient pas.

Un autre extrait du deuxième acte de l'opérette-revue permet de confirmer aussi bien la nature de « collage » du *Verfügbar aux Enfers* que la priorité qu'y prend l'oralité secondaire de l'enregistrement par rapport au support noté « savant ». Après avoir décrit au naturaliste leurs occupations quotidiennes, consistant principalement en de dures tâches de terrassement, les *Verfügbar* se penchent sur une autre de leurs grandes préoccupations : la faim. Ce sujet omniprésent dans la littérature concentrationnaire est thématisé dans l'opérette-revue à travers un télescopage de l'opérette et de la publicité. Le duo « Nous avons fait un beau voyage » extrait de l'opérette *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (1923), également portée à l'écran²⁵, donne lieu à un fantastique voyage culinaire – aux accents quasi rabelaisiens – à travers toutes les cuisines et les recettes de France²⁶ ; un voyage qui se clôt toutefois par le détournement de l'une des premières réclames radiophoniques diffusée dès 1932 : celle de la chicorée Williot. À ersatz, ersatz et demi : ni café ni chicorée, le chœur chante – sur l'air de la publicité – l'infâme rutabaga de la soupe qui est sa seule pitance.

24 Voir par exemple les partitions pour chant seul et pour chant et piano des airs « Te souvient-il », « Je ne suis pas ce que l'on pense » et « Comme autrefois » parues aux Éditions Archambault en 1939.

25 L'opérette a en effet fait l'objet d'une des premières tentatives d'adaptation sonore de ce genre au cinéma, par Claude Autant-Lara en 1933. Sur *Ciboulette*, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

26 Pour plus de détails sur « Nous avons fait un beau voyage » (version transformée du *Verfügbar aux Enfers*), voir les articles de Christophe Gauthier et de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

Paroles originales	Version du <i>Verfügbar aux Enfers</i> (Tillion 2005, p. 162-165)
Chaqu' matin quand le jour se lève Il faut bien que j'en fasse autant C'est très joli de faire de beaux rêves Mais l'argent ne vient pas en dormant C'est alors qu'une odeur exquise Envahit tout l'appartement Ça me réveille d'un seul coup ça m'grise Et j'me lève en trois mouvements [Refrain :] Ça vient d'la cuisine C'est quelque chose que vous aimez C'est embaumé, c'est parfumé Ça flatt' les narines Et chaque fois qu'vous en buvez Vous déclarez : Quell' qualité ! Et la bonn' combine C'est pas d'manquer d'en ajouter dans vot' café Pour vot' santé Cette chose super fine Je l'dis bien haut c'est de la chicorée Williot, Williot !	Le matin, avant qu'le soleil Soit levé au-dessus de l'horizon Voilà la sirène qui nous réveille : Il faut se lever et l'on est grognon... C'est alors qu'une odeur infecte Envahit soudain tout le camp... Et cette odeur, puante et suspecte, Nous savons bien d'où ça vient... [Refrain :] Ça vient d'la cuisine, C'est quelque chose que l'on fait cuire pour not' repas Rutabaga ! On gonfle ses narines Il n'y a pas de doute, ça en est, ou ça en s'ra Rutabaga ! Et la bonne combine Vous en aurez plein vot'Schüssel pour vot' repas Rutabaga ! Cette chose superfine J'l'dis tout bas : Ça s'ra du rutabaga...

Exemple musical 5 : Jack Auldebine, « Ça vient de la cuisine », par Dumont avec orchestre, 1932, disque publicitaire 78 tours. [Écouter](#).

Composée par Jack Auldebine et intitulée « Ça vient de la cuisine », la réclame originelle (exemple musical 5) a fait l'objet non seulement de radiodiffusions régulières, mais aussi d'un enregistrement sur disque 78 tours réalisé en 1932 et distribué en guise d'outil promotionnel avec toute une série d'autres objets à l'effigie de la marque de chicorée (buvards, sacs, chapeaux en papier, etc.). Une partition pour voix et piano a également été publiée, elle aussi « offert[e] gracieusement par la chicorée Williot », pour reprendre la mention indiquée sur la couverture (figure 4). Dans le cas de « Ça vient de la cuisine », le support écrit est donc secondaire non seulement pour comprendre comment cette musique s'est retrouvée dans *Le Verfügbar aux Enfers*, mais aussi, littéralement, dans la séquence temporelle des événements. Imprimée après la radiodiffusion de la publicité, la partition publiée vient en effet simplement confirmer le succès du réseau de transmission sonore que constitue la radio.



Figure 4 : Jack Auldebine, « Ça vient de la cuisine », partition pour chant et piano offerte gracieusement par la Chicorée Williot, page couverture, s.d. Collection particulière.

Ces quelques exemples suffisent pour saisir les grandes lignes du fonctionnement de l'opérette-revue réalisée par Tillion et ses camarades. À l'assemblage social hétéroclite du camp correspond le collage grotesque et distancié du son musical reproduit par la radio, le disque et même le cinéma d'avant-guerre. Quant à « l'œuvre » en tant que telle, mise par écrit par Tillion, elle n'existe que sous la forme du petit livret manuscrit passé clandestinement avec l'aide de Jacqueline d'Alincourt lors du sauvetage du groupe de déportées NN auquel celles-ci appartenaient en avril 1945 (Tzvetan Todorov dans Tillion 2005, p. 3 ; Tillion 1988, p. 30-31). Aucune représentation de l'opérette-revue n'a eu lieu à Ravensbrück en 1944-1945 ; les quelques tentatives de performance partielle sont, semble-t-il, restées fragmentaires et sans doute reliées à l'invention de chaque scène. En ce sens, tout distingue ce travail d'une composition musicale conçue comme un acte artistique individuel s'insérant dans une tradition savante, comme par exemple l'opéra de Viktor Ullmann *Der Kaiser von Atlantis*, composé à Terezín/Theresienstadt en 1943-1944²⁷. On ne peut juger de ce document qui, de fait,

27 Il est intéressant de noter cependant qu'il existe une certaine similitude entre *Le Verfügbar aux Enfers* et *Der Kaiser von Atlantis* (qui n'a pas non plus été représenté à Terezín/Theresienstadt) sur le plan des modes de citation musicale. Dans la partition de son opéra, Viktor Ullmann a en effet cité de nombreuses œuvres musicales préexistantes qu'il a détournées et transformées pour générer des effets humoristiques particulièrement grinçants : au premier tableau, par exemple, le personnage du tambour-major énonce tous les titres de l'empereur Overall sur une version déformée et dissonante de l'hymne national allemand « Deutschland über alles » juste avant de déclarer la guerre de tous contre tous, et dans le Finale, les personnages chantent les louanges de la mort sur une version transformée du célèbre choral de Luther « Ein' feste Burg ist unser Gott ». Comme dans *Le Verfügbar aux Enfers*, il s'instaure donc dans *Der Kaiser von Atlantis* une tension entre source musicale originale et version modifiée ; cette tension se situe cependant à un autre niveau, spécifi-

constitue une œuvre amateur collective et virtuelle, qu'*au-delà* du régime esthétique des arts – un au-delà que Walter Benjamin associait précisément dès 1936 à la généralisation de la reproduction technique (Benjamin 1991).

SAUVEGARDE DU DOCUMENT *VERFÜGBAR* ET PUBLICATION : RÉSISTER À L'OUBLI PAR LE SAVOIR

Il faut également interroger, en tant qu'action de résistance à l'oubli de l'enfer du camp, le choix de Germaine Tillion et de ses compagnes de sauvegarder, au risque de leur vie, ce document de cabaret musical à côté d'autres plus compromettants encore, tels la série de photos témoignant des atroces expériences médicales effectuées à Ravensbrück et des listes de noms des ss tortionnaires du camp (Tillion 1988, p. 30-31)²⁸. Toutefois, si la valeur mémorielle de l'opérette-revue semble avoir été très forte pour les anciennes déportées autour de Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers* n'est quasiment pas évoqué dans leurs témoignages et déclarations d'après-guerre. Après l'expérience du camp, Germaine Tillion a publié trois versions différentes du livre intitulé *Ravensbrück* : la première sous forme de témoignage collectif direct en 1946 (Tillion *et al.* 1946) ; la deuxième en 1973 sur la base des documents des procès des crimes nazis et pour répondre aux premières interventions des « négationnistes » (Tillion 1973) ; enfin la troisième en 1988, considérablement augmentée du fait des archives devenues disponibles entretemps (Tillion 1988). Mais alors que la dénomination même de déportée « *Verfügbar* » qui caractérisait le groupe autour de Tillion joue un rôle important dans les trois éditions de ce qui devient au fil du temps un remarquable ouvrage d'ethnographie et d'histoire conjuguées, ce n'est que dans la troisième que l'opérette-revue est véritablement citée comme document à part entière, à côté des autres témoignages ou des dossiers d'archives.

Dans le premier *Ravensbrück*, seul un article de Blurette Morat décrivant la condition de « *Verfügbar* » (Morat 1946) permet de soupçonner la présence dans le camp de textes humoristiques chantés « sur l'air de... ». Afin de « [mieux rendre] l'atmosphère de cette aventure quotidienne » (*ibid.*, p. 143) qu'était la vie d'une détenue refusant tout forme de travail pour les nazis, Morat cite en effet une chanson inventée par une « *Verfügbar* » prénommée Violette :

Depuis que je suis *Verfügbar*,
À Ravensbrück, la vie est belle,
Depuis que je suis *Verfügbar*
Pour me planquer, point de retard.
Tous les matins aux tricoteuses²⁹

quement musical et éminemment « savant ».

28 Voir notamment Audhuy et L'Herminier [2011], où sont reproduites en fac-similé de fausses recettes de cuisine dont Tillion se servait pour noter sous forme d'acrostiche les noms des principaux responsables ss du camp. Les photos des victimes d'expériences médicales sauvegardées par Tillion sont aujourd'hui conservées au Musée de la Résistance de Besançon.

29 Les « tricoteuses » étaient des détenues plus âgées autorisées à rester au block pour y effectuer des travaux de tricot et de couture.

Je m'achemine d'un pas lent,
Prenant des poses langoureuses
Le dos courbé, le chef branlant.
Avec mon tabouret sous le bras
Une fois de plus, on les aura.

Si par hasard il y a contrôle
À Ravensbrück, la vie est belle,
Si par hasard il y a contrôle,
Je m'vois forcée de changer de rôle.
Vers le « *Revier*³⁰ », d'un air tragique,
Entortillée dans mes haillons,
Comme malades authentiques
Sauve qui peut nous nous « taillons ».
Le commandant passe la revue,
Une fois de plus, on les a eus.

Lorsque nous serons libérées
À Ravensbrück, la vie est belle,
Lorsque nous serons libérées
Nous ne pourrons plus « *Verfügbarer* ».
Que l'existence sera grise,
Et paraîtra de mauvais ton
Pouvant tricher à notre guise
Sans crainte des coups de bâton.
C'est pourquoi, nous voulons rester
Verfügbar à perpétuité (Morat 1946, p. 144).

Toujours d'après Morat, ce texte était chanté sur l'air de « Depuis que je suis louveteau » (*ibid.*), un chant scout écrit (paroles et musique) par Jacques Lafon. Si elle ne se retrouve pas dans *Le Verfügbar aux Enfers*, la chanson pleine d'humour noir citée par Morat convoque néanmoins un répertoire bien présent dans l'opérette-revue de Tillion : celui des chants scouts, dont on trouve deux exemples au début du deuxième acte du *Verfügbar aux Enfers*³¹. Plus important encore, « Depuis que je suis *Verfügbar* » témoigne du même type de description distanciée de la condition de « *Verfügbar* » qu'on retrouve dans l'opérette-revue collective écrite par Tillion, et dans laquelle la dérision permet de prendre le recul nécessaire pour rire de soi-même malgré l'horreur de la situation. Cette chanson détournée révèle bien le contexte collectif plus large

30 Le « *Revier* » était l'infirmerie du camp.

31 Il s'agit des airs « Tuyautons ma mie en chantant » et « La route est longue, longue, longue », basés respectivement sur les chants scouts « Travaillons ma mie en chantant » (Émile Jacques-Dalcroze) et « La route est longue » (Francine Cockenpot). À ce sujet, voir l'article de Djemaa Maazouzi dans le présent numéro.

dans lequel est né *Le Verfügbar aux Enfers* comme collage choisi mais non exhaustif des airs à caractère de résistance qui pouvaient circuler dans le camp.

Avec le deuxième *Ravensbrück* (Tillion 1973), on passe du témoignage de groupe à une écriture de l'Histoire sous le seul nom d'auteur de Tillion – une Histoire comprise déjà comme histoire du et au temps présent. Chargé de multiples appendices et documents, le livre se clôt en effet, à travers le témoignage d'une jeune femme, sur un parallèle entre les exactions passées des ss et la torture massive pratiquée par l'Armée française pendant la guerre d'Algérie (*ibid.*, appendice 5, p. 265-271).

Mais c'est seulement dans le troisième *Ravensbrück* (Tillion 1988) que *Le Verfügbar aux Enfers* est cité en toutes lettres et même régulièrement convoqué comme source documentant « de l'intérieur » la vie à Ravensbrück. Dans un chapitre sur la mortalité dans le camp, par exemple, Tillion cite un long passage du premier acte du *Verfügbar aux Enfers* où le naturaliste expose les facteurs influençant l'espérance de vie d'un *Verfügbar* (*ibid.*, p. 176-177). Plus loin, la question des « transports noirs » (qui emmenaient à la mort les détenues sélectionnées pour la chambre à gaz) est également accompagnée d'un extrait de l'opérette-revue (*ibid.*, p. 230). Régulièrement, *Le Verfügbar aux Enfers* vient ainsi compléter les sources d'archives « extérieures » sur lesquelles s'appuie l'exposé de Tillion.

Il aura donc fallu plus de 40 ans pour que *Le Verfügbar aux Enfers* soit assumé par son auteur principal comme une source historique au plein sens du terme. Le troisième *Ravensbrück* (1988) montre entre autres que la pièce musiquée participe de la même « science orale de la prison » (*ibid.*, p. 53) que Tillion avait développée dès le camp et à sa sortie pour arriver à reconstituer les faits et éléments saillants de la vie concentrationnaire. L'opérette-revue chantée sur des airs remémorés apparaît ainsi comme l'une des matrices de cette singulière et magistrale « ethnohistoire » de l'un des chapitres les plus sombres du xx^e siècle.

Ce n'est qu'en 2005, 60 ans après la libération, que Tillion a finalement fait publier *Le Verfügbar aux Enfers*. Cette édition, accompagnée d'une reproduction en fac-similé du manuscrit sauvegardé de Ravensbrück, s'est doublée deux ans plus tard d'une édition de poche ne reprenant que la transcription du texte du *Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2007). Il est intéressant d'observer le glissement qui s'est produit de l'édition de 2005 à celle de 2007 : le sous-titre ajouté par les éditeurs à la première édition, *Une opérette à Ravensbrück*, est en effet devenu *mutatis mutandis* le titre principal de la seconde. D'« opérette-revue », genre hydride et volontairement mineur, *Le Verfügbar aux Enfers* s'est ainsi artificiellement transformé en une véritable opérette, l'édition commerciale contribuant à monumentaliser³² une « œuvre d'art » qui, comme on l'a vu, n'en est pas une au sens traditionnel du terme.

Ce processus a connu son aboutissement au moment de la création scénique du *Verfügbar aux Enfers* en juin 2007, au Théâtre du Châtelet à Paris. Le choix a dans ce cas été fait de composer pour l'occasion une partition musicale qui métamorphose la revue chantée en une véritable opérette soutenue par une orchestration instru-

32 Sur la notion de monumentalité en musique, voir Rehding 2009.

mentale³³. Depuis, de nombreuses adaptations et d'autres types de mise en scène ont été proposés, certains optant pour le choix d'élaborer par contraste une version scénique minimaliste, en faisant par exemple chanter *a cappella* des acteurs (et non des chanteurs professionnels) manipulant des marionnettes³⁴. Les multiples adaptations présentées ces dernières années, très diverses dans leur conception, témoignent de l'intérêt indéniable que le public peut aujourd'hui porter au *Verfügbar aux Enfers*. Notre propre recherche s'arrête, quant à elle, au stade expérimental et n'a pas à juger de la pertinence esthétique des différentes propositions scéniques : elle veut simplement contribuer à comprendre les mécanismes de remémoration et d'invention en jeu dans ce document et en expliciter les fonctions mémorielles dans la durée.

* * *

L'approche heuristique proposée dans ce dossier tient finalement à souligner l'écueil consistant à donner *a priori* le statut d'œuvre d'art au sens traditionnel au *Verfügbar aux Enfers*, dans la mesure où ce statut ne correspond pas au caractère hybride complexe et essentiellement oral que nous avons tenté de reconstruire ici. Il semble en effet difficile de réduire la « mémoire » du *Verfügbar aux Enfers* à ce qui passe pour le « contenu » de résistance d'une œuvre d'un genre bien défini, c'est-à-dire de faire de la trame narrative élaborée par Tillion et du récit du quotidien du camp émergeant des différents numéros musicaux le centre d'intérêt exclusif de ce document³⁵. La ligne de démarcation entre travail de mémoire et « monumentalisation mémorielle » est, comme dans le cas de tous les exemples de ce type, particulièrement délicate à maîtriser. C'est moins le discours explicite de l'opérette-revue que la dynamique performative de recollection des différents niveaux d'oralité, ainsi que leur réarticulation parodique et pleine d'humour, qui en fondent le caractère de résistance – résistance dans le sens de cristallisation d'une solidarité *dans* le camp, puis dans celui d'un refus de l'oubli pour un témoignage continu *après* le camp. En ce sens,

33 Composition et adaptation musicale : Christophe Maudot ; adaptation du texte de Tillion : Géraldine Keiflin. Cette « remédiation » par l'écriture musicale d'un document traversé par de multiples registres d'oralité (les accents régionaux, les rythmes et airs remémorés puis réarticulés) confère un statut nouveau au document. La partition vient en homogénéiser les scènes hétéroclites et le texte original a dû être adapté à la musique. La revue amateur et improvisée sans la moindre notation musicale se trouve ainsi transposée vers le registre lyrique de l'opérette, les fragments musicaux, souvent très brefs, évoqués dans *Le Verfügbar aux Enfers* se trouvant complétés (texte et musique) pour devenir des numéros musicaux cohérents et refermés sur eux-mêmes comme dans une œuvre classique. Sur cette version et les différentes mises en scène du *Verfügbar aux Enfers* qui ont suivi la création scénique de 2007, voir l'article de Cécile Quesney dans le présent numéro.

34 C'est ce qu'a fait le Théâtre de la Petite Montagne dans une production présentée en 2010. Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article de Cécile Quesney dans le présent numéro.

35 Il est frappant de constater que la structure dramatique du document est traversée d'une part par une question clé : qu'est-ce qu'un déporté *Verfügbar* dans le camp et comment dévoyer cette catégorie pour l'investir d'un potentiel de solidarité ?, et d'autre part par une réponse de type performatif : c'est en chantant avec humour que le groupe des *Verfügbar* résistants pourra rester solidaire – la pièce s'interrompant quand le groupe ne semble plus à même de prolonger sa revue.

le titre même de *Verfügbar aux Enfers* renvoie davantage aux processus parodiques propres à l'opérette d'Offenbach qu'au genre lui-même qui est ici métamorphosé en revue. Comme on l'a vu, les chansons remémorées et détournées du *Verfügbar aux Enfers* relèvent avant tout d'une structure de transmission essentiellement populaire, par l'oralité, et non savante par l'écrit. C'est en reconstituant d'abord leurs sources possibles dans la culture de la diffusion sonore d'avant-guerre que l'on peut rendre accessibles à la connaissance les dimensions multiples de ce procès de remémoration. En ce sens, la réflexion sur les formes changeantes de la mémoire collective ne peut faire l'économie de l'examen des remédiations multiples – des techniques orales, de reproduction sonore, ou d'écriture en jeu – à travers lesquelles de tels documents peuvent exister, et nous être adressés depuis ce que Germaine Tillion appelait « une escale en enfer³⁶ ».

BIBLIOGRAPHIE

- Audhuy, Claire, et Jeannette L'Herminier [2011], *Les robes grises. Dessins et manuscrits clandestins de Jeannette L'Herminier et Germaine Tillion réalisés au camp de Ravensbrück*, Strasbourg, Bibliothèque nationale universitaire.
- Benjamin, Walter (1991), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1935-1939), dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, p. 177-220.
- Bruneteaux, Patrick (2001), « Dérision et dérisoire dans les stratégies de survie en camp d'extermination », *Hermès*, n° 29, p. 217-226.
- Fauquet, Joël-Marie (2003), « Revue », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, p. 1060.
- Lauterwein, Andréa (2009), « Du rire anti-nazi au rire catastrophé. Cabaret, blagues et jargons dans les ghettos et les camps », dans Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, Éclats, p. 79-106.
- Loselle, Andrea (2010), « Performing in the Holocaust. From Camp Songs to the Song Plays of Germaine Tillion and Charlotte Salomon », *The Space Between*, vol. 6, n° 1, p. 13-38.
- Morat, Bluet (1946), « Le maquis de Ravensbrück », dans Germaine Tillion et al., *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, p. 141-156.
- Ong, Walter (2002), *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London/New York, Routledge.
- Rehding, Alexander (2009), *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Reid, Donald (2007), *Germaine Tillion, Lucie Aubrac, and the Politics of Memories of the French Resistance*, Newcastle (UK), Cambridge Scholars Pub.
- Reid, Donald (2008), « Teaching *Night and Fog*. Putting a Documentary Film in History », *Teaching History*, vol. 33, n° 2, p. 59-74.
- Strebel, Bernhard (2005), *Ravensbrück. Un complexe concentrationnaire*, traduit de l'allemand par Odile Demange, préface de Germaine Tillion, Paris, Fayard.

³⁶ Germaine Tillion dans le film de Léa Todorov, *Le centième anniversaire de Germaine Tillion*, 2007, 22:24.

- Tillion, Germaine (1957), *L'Algérie en 1957*, Paris, Minuit.
- Tillion, Germaine, (1960a), *L'Afrique bascule vers l'avenir. L'Algérie en 1957 et autres textes*, Paris, Minuit.
- Tillion, Germaine (1960b), *Les ennemis complémentaires*, Paris, Minuit.
- Tillion, Germaine (1966), *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (1973), *Ravensbrück*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (1988), *Ravensbrück*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2000), *Il était une fois l'ethnographie*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Tillion, Germaine (2007), *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Points.
- Tillion, Germaine, *et. al.* (1946), *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Todorov, Léa (2007), *Le centième anniversaire de Germaine Tillion*, Association Germaine Tillion (vidéo, 29 minutes).
- Van Vlasselaer, Jean-Jacques (2003), « La musique dans les camps de concentration nazis », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 1. Musiques du XX^e siècle », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 195-212.
- Zumthor, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

Germaine Tillion. Credo du « solidus » et sympathie à la lettre

Djemaa Maazouzi

Résumé

Face à l'adversité – misère, totalitarisme, violence –, Germaine Tillion a montré que l'expérience individuelle peut devenir connaissance et la connaissance partagée se muer en action groupale. Toute sa trajectoire tient dans cette éthique qui est aussi mise en pratique solidaire liant étroitement observation, dialogue et réflexivité. Ce credo anime la vie de Tillion en amont et en aval de sa déportation à Ravensbrück en un « double apprentissage » qui allie l'étude et l'expérience sans les dissocier ni les hiérarchiser quant à leur apport commun de connaissances. Ce credo traverse de manière performative l'œuvre collective du *Verfügbar aux Enfers*.

Mots clés : *care* ; engagement ; ironie ; solidarité ; Germaine Tillion.

Abstract

In the face of adversity—misery, totalitarianism and violence—, Germaine Tillion showed that individual experience can become knowledge and that shared knowledge can mutate into group action. The entire trajectory of her life was embodied in an ethos reflecting these principles and converting into action a kind of solidarity that combined observation, dialogue and the ability to reflect. These principles were exemplified in Tillion's life both before and after her deportation to Ravensbrück in a form of “double learning” in which study and experience were intimately connected—and not differentiated qualitatively—in terms of their common contribution to knowledge. The entire collective work of *Le Verfügbar aux Enfers* (“The Campworker goes to Hell”) is permeated with these principles in a performative manner.

Keywords: care; engagement; irony; solidarity; Germaine Tillion.

Dans son nécessaire ouvrage *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle* publié en 2000 et dans lequel il choisit de faire le portrait de certaines figures exceptionnelles de l'engagement du xx^e siècle, Tzvetan Todorov clôt sa présentation de Germaine Tillion par cette image :

[A]ujourd'hui vieille dame, [elle] est l'un des être publics les plus lumineux qu'il nous soit donné de connaître dans ce siècle des ténèbres. On se prend à rêver qu'elle saisisse le genre humain par le col de sa chemise, qu'elle le secoue

un peu et lui demande, du haut de son expérience : « Avez-vous compris ce que j'ai dit ? » Et que celui-ci réponde, penaud : « Oui, m'dame... » (Todorov 2000, p. 359).

Todorov opte ainsi pour l'exemplification de la scène narrée par Tillion¹ et Yacef Saadi (Saadi [1984]1997) lors de sa rencontre avec les combattants indépendantistes FLN en pleine bataille d'Alger. À la fin de plusieurs heures de discussions² sur l'oppression, la répression, les violences coloniales et la riposte anticoloniale à l'issue desquelles Tillion fait promettre à Saadi de ne plus commettre d'attentats contre les civils alors qu'elle s'engage à faire arrêter les exécutions capitales d'Algériens, la vieille dame secoue par son col l'ex-voyou de la Casbah, Ali Lapointe. Elle fait promettre au jeune homme – devenu, après sa mort survenue quelques semaines plus tard, martyr de la révolution algérienne – d'arrêter les attentats à la bombe dans Alger.

En retour de cette promesse tenue des indépendantistes algériens, Tillion n'obtiendra pas l'arrêt des exécutions capitales, mais elle n'aura de cesse de se démener pour « sauver des têtes », littéralement, du couperet de la guillotine ainsi que pour extirper des mains de leurs tortionnaires nombre de détenues et détenus algériens et français³. Si l'on rajoute à l'image d'Épinal retenue par Todorov les effets de cette rencontre sur les protagonistes, l'action de la vieille dame n'en demeure pas moins édifiante. Le genre humain est capable d'atrocités et ces atrocités sont parfois commises en réponse à d'autres atrocités : les indépendantistes algériens ont retenu la leçon de Tillion et Tillion, elle, a compris la raison indépendantiste. Cette rencontre et ce dialogue lui ont fait réexaminer ses positions à l'aune de ses propres combats et expériences de détention, torture, humiliations, souffrances. Déjà aimée et respectée en Algérie pour son engagement social et humaniste, la patriote, gaulliste, ni anticolonialiste, ni pro-indépendantiste Germaine Tillion deviendra une « figure de l'émancipation algérienne »

1 Nancy Wood (2003), dans le chapitre de son ouvrage consacré à la torture durant la guerre d'Algérie, puise son information sur cette rencontre dans la déposition que Germaine Tillion devait envoyer à un tribunal d'Alger avant d'apparaître en tant que témoin de moralité pour Yacef Saadi pendant son procès. Cette déposition a été publiée dans *L'Express* du 28 août 1958. Cette version, selon Wood, est identique à celle qui se trouve dans le chapitre « Témoignage pour un homme condamné à mort » dans *Les ennemis complémentaires* (Tillion 1960).

2 On retrouvera quelques bribes de ce dialogue à plusieurs décennies d'intervalle sur *France Culture*, le 14 août 1996. Ce troisième épisode du documentaire de Patrice Gélinet intitulé « La Guerre d'Algérie, vingt-cinq ans après : l'engrenage 1956 », diffusé dans l'émission « L'histoire immédiate » est retranscrit dans son intégralité sur le site *Fabrique de sens* : <http://www.fabriquedesens.net/La-guerre-d-Algerie-vingt-cinq-ans,458> (consulté le 15 janvier 2016).

Cette rencontre Tillion-Saadi est au centre du *Dialogue* adapté et mis en scène par Jean Quercy d'après *Les ennemis complémentaires* de Germaine Tillion (2005b) avec Sophie Million, Fatima El Hassouni, Niddal El Mellouhi et Éric Auvray. Créé en mars 2011 au Lavoisier Moderne Parisien, le spectacle est repris au Musée Jean Moulin puis à la Crypte Saint Sulpice en 2012 et 2013. Il est présenté à l'occasion de l'entrée au Panthéon de Germaine Tillion par la compagnie Théâtre Averse Tabarmukk au Musée du Général Leclerc de Hauteclocque et de la Libération de Paris – Musée Jean Moulin, avec le parrainage de Stéphane Hessel et de la Ligue des Droits de l'Homme.

3 Voir Wood 2003, « Chapitre 5. La torture en Algérie. L'épreuve cruciale », p. 196-239. Wood y détaille notamment les diverses lettres envoyées par Germaine Tillion à De Gaulle entre 1958 et 1961.

(Kelle [2013]2014) en reconnaissant, dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, la résistance légitime à l'occupation française. Cet apprentissage de la résistance à l'occupation allemande et de la déportation n'a pas été nécessairement partagé, tant s'en faut⁴. Lors de la guerre d'Algérie, parfois, les victimes du passé nazi y sont même devenues les bourreaux du présent colonial français⁵ (Vidal-Naquet 1972).

ENGAGEMENT ET DIALOGUE

Germaine Tillion est un personnage dont l'exemple peut inspirer, car son exceptionnalité ne réside pas dans une somme de vertus innées qu'elle aurait égrenée en œuvre utile au fil de sa vie. C'est plutôt l'existence qui, par ses circonstances, ses accidents plus ou moins heureux ou tragiques, a conduit l'ethnologue à s'adapter et à adopter des manières d'agir et de penser suffisamment souples pour être questionnées, remaniées, remises en question, améliorées. Agir chez Tillion c'est réagir à une situation en étant forte d'une pensée aguerrie dans l'expérience d'une action précédente. Même systématisée simplement de cette manière, l'opération n'est bien entendu jamais coupée de ses contextes personnel, professionnel, politique et, plus largement, sociohistorique. Somme toute, comme l'ont montré plusieurs chercheurs⁶ (Vidal-Naquet 1995, 2007 ; Wood 2003 ; Reid 2004, 2007 ; Kelle [2013]2014), le fait remarquable chez Tillion est qu'elle a traversé le xx^e siècle en tentant de modifier des situations révoltantes, injustes, iniques, non seulement tout en étant elle-même transformée par ses combats, mais en prenant acte des changements opérés en elle.

Femme ethnologue (Bromberger et Todorov 2002) dans l'Algérie coloniale des années 1930, résistante dans le Réseau du Musée de l'homme sous l'occupation allemande dès 1940, prisonnière détenue à Fresnes en 1942, déportée en 1943 dans le camp de femmes de Ravensbrück, Germaine Tillion⁷ devient historienne des camps de concentration à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Engagée en 1951 aux côtés de David Rousset, créateur de la Commission internationale contre le régime concentrationnaire, elle retourne en Algérie en 1954 à la demande du gouvernement français

4 Mais à chaque fois que cela l'a été, cela a pu être le fait d'une « mémoire exemplaire » (Todorov 1995) ou comme l'a conceptualisée Rothberg, « une mémoire multidirectionnelle ». Voir l'étude de Michael Rothberg (2009), *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, qui montre, à travers l'analyse de divers films et textes, la façon dont l'événement de la guerre d'Algérie a réveillé la mémoire du génocide juif en France.

5 Voir la conversation entre René Vautier et Germaine Tillion en 1985 sur l'engagement durant la guerre d'Algérie directement lié à la Seconde Guerre mondiale (Vautier 2013) : dialogue inédit où est évoquée la rencontre avec Yacef Saadi.

6 On retrouvera ces apprentissages de parcours analysés finement en tenant compte notamment : pour Vidal-Naquet (1995, 2007), de l'évolution de la compréhension des mécanismes du système concentrationnaire ; pour Wood (2003), des limites de « l'humanisme ethnographique » ; pour Reid (2004, 2007), du colonialisme et des rapports à la question de l'indépendance algérienne ; ou encore pour Kelle ([2013]2014), de la conception des rapports entre Algériens et Français.

7 On retrouvera consignées de manière précise et concise, sur le site qui lui est consacré, les informations essentielles de sa biographie : <http://www.germaine-tillion.org/a-la-rencontre-de-germaine-tillion/biographie/1940-1954-resistance-et-deportation/> (consulté le 15 janvier 2016).

qui tente alors de contrer les débuts d'une guerre anticoloniale. Elle y met en place les bases des centres sociaux⁸ (Forget 2013, Ould Aoudia 2013) destinés à diminuer la misère des « indigènes⁹ » (enfants et adultes) en permettant leur accès à l'éducation (Tillion 1960). En 1957, tout en condamnant les attentats des indépendantistes, elle s'engage contre la torture perpétrée par l'armée française et mobilise ses efforts contre les exécutions capitales en Algérie.

Active militante pour le droit à l'instruction des détenus dans les prisons françaises, elle publie, au sortir de la guerre d'Algérie, deux ouvrages sur la situation économique et sociale algérienne¹⁰. En 1966, elle fait paraître son étude sur les structures familiales en Méditerranée¹¹ reprenant des grandes lignes de ses premiers travaux d'ethnologue dans les Aurès des années 1930¹². Au début des années 1970, alors que le racisme anti-arabe est à son acmé en France, Germaine Tillion rejoint le front antiraciste hétérogène¹³ qui voit le jour. Elle agit ainsi comme ceux qui s'étaient déjà élevés, au nom des principes qui les avaient fait combattre le nazisme, contre la torture durant la guerre d'Algérie et contre le colonialisme. En 1973, la première tâche à laquelle elle s'était consacrée une fois libérée du camp, son enquête sur Ravensbrück rédigée en 1946 (Tillion *et al.* 1946), est remaniée et substantiellement enrichie par une patiente et méticuleuse recherche documentaire qui couvre des investigations menées sur 30 années (Tillion 1973). En 1988, ce travail est repris et fondu dans une troisième édition du livre éponyme, *Ravensbrück III*, transformant progressivement un travail de mémoire des camps en une écriture de l'histoire du système concentrationnaire (Tillion 1988)¹⁴. Tout au long des années 1970, 1980, 1990 et jusqu'à son décès, Germaine Tillion ne cessera d'œuvrer dans des missions en Algérie, au Maroc, en Mauritanie, en Égypte, au Mali, au Niger comme chercheuse du CNRS ou engagée humanitaire de l'OMS et de l'ONU. Défenderesse active de l'amélioration de la situation des femmes immigrées, militante pour les droits des minorités ou encore contre l'esclavage moderne, le dialogue qu'elle entame avec les jeunes générations, hommes

8 Pour Nancy Wood, « l'histoire complète des centres sociaux reste à écrire. Il faut noter toutefois que Germaine Tillion lança ce programme de réforme ambitieux à partir d'un "manifeste" qui n'envisageait rien de moins que la scolarisation complète de l'Algérie. Elle était convaincue que seul un effort concerté allié à un investissement massif de ressources permettant l'éducation rapide de l'ensemble de la population musulmane et l'amélioration de leur niveau de vie pourrait aider les Algériens à affronter les exigences de la modernité qui arrivait dans leur pays. » (Wood 2003, p. 16)

9 Germaine Tillion, dans *L'Algérie en 1957*, qualifie de « clochardisation » le phénomène de la paupérisation des paysans sans terre et sans avenir (Tillion 1957, p. 27).

10 *L'Afrique bascule vers l'avenir* et *Les ennemis complémentaires* (Tillion 1960).

11 *Le harem et les cousins* (Tillion 1966). Voir le texte de Christian Bromberger (2009) qui démontre l'apport avant-gardiste et majeur de cette étude sur la spécificité des structures matrimoniales dans le monde méditerranéen.

12 À propos de ces travaux, voir notamment : <http://www.germaine-tillion.org/a-la-rencontre-de-germaine-tillion/biographie/1934-1940-ethnologue-dans-les-aures/> (consulté le 29 février 2016).

13 Sur ce climat « anti-arabe » et la mobilisation antiraciste, lire Gastaut 2000.

14 Sur les trois versions de *Ravensbrück*, voir également l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

et femmes contribue à l'édification de sa personnalité d'icône de la générosité et de l'engagement pour les causes justes aux côtés des plus défavorisés et fragilisés de la société.

RÉFLEXIVITÉ ET SINCÉRITÉ

Ainsi, pour qui examine le parcours de Germaine Tillion à travers ses actions, sa parole, ses écrits¹⁵, il n'échappe pas que l'ethnologue a traversé le xx^e siècle en s'occupant de politique. Elle s'est en effet mêlée des affaires de la cité à des moments de tourments coloniaux, postcoloniaux, dans des contextes de guerres et de résistances. Elle a agi en toute liberté ou incarcérée ; dans le camp des persécutés, des opprimés ; à partir de celui de la force et de l'hégémonie, dans le cercle de ceux qui dominent. Tillion a éprouvé de véritables outils de distanciation qui servent non pas à demeurer indifférent en accusant la fatalité, pas plus à s'abstraire du contingent en théorisant et encore moins à perdre la priorité du souci immédiat – impératif – de la préservation de la vie humaine. Bien au contraire, chez Tillion, se distancier c'est rassembler les ressources de l'expérience, de la connaissance et de la pensée pour observer la situation, tenter d'en analyser des mécanismes.

Chez Tillion, l'expérience est retenue comme subjectivité d'un savoir. La connaissance est conçue comme objectivation d'une expérience. Et l'action est engagée comme révélation de soi dans la relation à l'autre face à l'arbitraire. Voilà, au-delà de la leçon de vie qu'offre son parcours exemplaire (Todorov 2000, 2007), les constantes d'un faire face à la vie qui tire remarquablement ses leçons des moments singuliers l'ayant ponctuée. Si « comprendre la nature humaine » (Todorov 2000, p. 360 ; Todorov 1991, p. 95 et 143-144) a été la visée de l'existence de Germaine Tillion (Tillion 1973, p. 186) – « comprendre » synonyme d'« exister » (Tillion 2001, p. 37) –, cette trajectoire possède des principes forts : la recherche de la connaissance de l'autre afin de mieux se connaître soi-même ; l'impératif d'agir pour ne pas seulement subir et celui de réfléchir pour se donner les moyens d'agir ; l'utilisation de l'expérience comme outil de connaissance scientifique ; l'intégration du sujet au cœur du savoir ; la transformation du sujet en objet de savoir ; l'utilisation du savoir de l'expérience pour agir à nouveau. « Plusieurs fois dans ma vie, rappelle Tillion, j'ai eu l'occasion de créer de toutes pièces des systèmes d'investigation sociale pour des groupes humains entre lesquels nul lien n'existe : sociétés stables de paysans ou de nomades africains ou sociétés instables créées par l'événement et dissoutes avec lui » (Tillion 2009, p. 255).

15 Comme le souligne Christian Bromberger (2009, p. 12) : « À chaque étape de ce parcours correspond un livre, complété et remanié, par souci d'exactitude, à chaque réédition : *Ravensbrück* (1946, 1973, 1988), *L'Algérie en 1957* (dont la version augmentée est devenue *L'Afrique bascule vers l'avenir*, 1960, 1999), *Les ennemis complémentaires* (1960, 2005b), *Le harem et les cousins* (1966, 1982). Quant à *Il était une fois l'ethnographie* (2000), c'est le compte rendu d'une partie des enquêtes que Germaine Tillion mena dans l'Aurès dans les années 1930 (le reste de ses notes et de ses manuscrits disparut à Ravensbrück). »

La trajectoire de Germaine Tillion conjugue des principes éthiques fondés sur l'engagement moral « pour le vrai, le juste » (Tillion 1998, p. 3), sur l'attention à l'autre, sur le soin de la relation à l'autre comme part d'une meilleure compréhension de soi, sur la solidarité, la fraternité, l'amitié. Cette conscience de sa propre expérience des êtres, des choses, des événements et sa réutilisation au présent incorpore distanciation et dialogue et fonde, en précurseur original – si on prend comme seul exemple le *reflexive turn* de l'anthropologie comme discipline (Bromberger 2009) – une réflexivité opératoire et éminemment féconde. Ces principes éthiques ont à chaque fois été éprouvés dans une conception de l'ethnographie – définie par Tillion comme « un humanisme dans le sens où deux fils se croisent en un constant aller vers l'autre et retour vers soi » (Bouchet et Anthonioz 1974) – qui place en son cœur (prenons cette expression comme littérale générosité pour insister sur le souci de l'autre) la bonne foi « comme remise en question continuelle de soi » (*ibid.*). Cette sincérité¹⁶ dans l'effort de demeurer soi-même, c'est-à-dire à chaque fois dans la conscience de son dire et de son faire « avec » l'autre, est constitutive de la distanciation mise en œuvre, *en situation*¹⁷. Elle aurait à voir avec

[un] souci de disposer en pleine propriété de soi comme être sincère. [La sincérité] pourrait alors se définir comme l'effort pour renoncer à une représentation une et figée de soi, comme l'effort pour se voir dans les mots, dans ce qui fait le lien relationnel, à savoir la parole adressée. (Chiantaretto 2005, p. 105)

Quant à l'action qui est selon Tillion une contrainte au choix, « au choix dans un sens ou un autre » (Bouchet et Anthonioz 1974), elle révèle l'individu face à l'ordinaire, face à l'extrême, face à une conduite morale où « ce qui compte entre les individus, ce n'est pas moi ou l'autre, mais la relation entre les deux [car] seuls les tissus de relations importent vraiment » (Reid 2007, p. 151).

LA LEÇON D'APPRENTISSAGE DU *VERFÜGBAR*

Aussi, face à l'adversité – misère, totalitarisme, violence comme les a si bien cernés Todorov –, Tillion a montré que l'expérience individuelle peut devenir connaissance et la connaissance partagée, se muer en action groupale. Toute sa trajectoire tient dans

16 On pourrait considérer d'ailleurs que dans le cas de Germaine Tillion, cette sincérité est celle-là même que définit Jean-François Chiantaretto (2005, p. 103), pour lequel il n'y a de sincérité « que dans le projet d'une parole adressée dans le face-à-face avec l'altérité d'autrui – avec autrui en tant qu'il est à la fois irréductible à mes représentations et le lieu d'une attente au moins potentielle, me donnant accès, à ce titre, à ma propre altérité. »

17 De cette sorte de situation particulière que définit Derrida (1996, p. 48-49) et qui est la sienne lorsqu'il se remémore l'Algérie sous Vichy : « Il y a des situations, des expériences, des sujets qui sont en *situation* (mais qu'est-ce que *situer* veut dire dans ce cas ?) d'en témoigner exemplairement. Cette exemplarité ne se réduit plus simplement à celle de l'exemple dans une série. Ce serait plutôt l'exemplarité – remarquable et remarquante – qui donne à lire de façon plus fulgurante, intense, voire *traumatique*, la vérité d'une nécessité universelle. La structure apparaît dans l'expérience de la blessure, de l'offense, de la vengeance, de la lésion. »

cette éthique qui est aussi mise en pratique solidaire liant étroitement observation, dialogue et réflexivité. Ce credo anime la vie de Tillion en amont et en aval de sa déportation à Ravensbrück en un « double apprentissage » (Tillion 2009) qui allie l'étude et l'expérience sans les dissocier ni les hiérarchiser quant à leur apport commun de connaissances. Ce credo traverse de manière performative l'œuvre collective du *Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2005a¹⁸). Cette opérette-revue lue 70 ans après son écriture (dé)montre un apprentissage de l'adversité au présent, un apprentissage de la distanciation face à l'adversité du présent de l'épreuve. Parce qu'elle permet de ne pas être « écrasé » (Todorov 2000, p. 341), de ne pas demeurer sidéré, la démarche pour comprendre est salvatrice en soi, elle est apprentissage. En partage, cette action est une autre manière de se soucier de l'autre¹⁹ et de prendre soin de lui, d'apprendre de lui sur soi. À l'échelle groupale, cette entreprise a tout à voir avec la solidarité si l'on entend par solidarité le rapprochement interindividuel, le tissage des relations²⁰ : le *solidus*, étymologiquement, « entendu comme fait d'un même matériau, d'un seul tenant » (Gosseries 2006, p. 1115). C'est cette leçon d'apprentissage qui est de mise en paroles et en actes dans le *Verfügbar aux Enfers*.

Germaine Tillion, dans son troisième *Ravensbrück* paru en 1988, établit, en étendant son constat aux soldats anglais, américains ou russes qui entrèrent les premiers à Bergen-Belsen, Dachau ou Auschwitz et « participèrent aussitôt aux sentiments intenses des victimes », que « les témoignages directs sur la déportation excluent la neutralité et l'excluent même au maximum, car un des caractères du régime concentrationnaire fut de n'avoir jamais été vu par un "spectateur" indifférent » (Tillion 1988, p. 304-306). Paradoxalement, c'est bien cette singularité de la non-neutralité dans l'univers concentrationnaire que l'opérette-revue retourne en la diffractant dans : une mise en scène de la distanciation d'un intérieur démultiplié (intérieur du camp, intérieur de personnages de diverses conditions, intérieur de voix polyphoniques (for) intérieur de l'ironie, de l'humour noir et de l'autodérision) ; la fabrication d'un « "spectateur" indifférent » (conférencier bavard qui objective le *Verfügbar*²¹ pour son étude, *Verfügbar* silencieux tandis qu'il est assujetti aux traitements les plus cruels). L'opérette-revue redonne à lire, à voir et à écouter la mémoire musicale d'un passé chéri désormais disparu, elle le réifie dans ce contexte d'extrême violence, par bribes, par détournements successifs, par écarts et rebonds, par déformations parodiques et glissements sémantiques, par manipulations et déplacements des airs, des paroles, des gestes. L'évocation nostalgique du passé se brise sur l'implacable horreur du présent

18 Les références à ce texte seront toutes indiquées directement entre parenthèses après la mention (LVE, p.).

19 Todorov (1991, p. 82), oppose ce souci de l'autre, ce « souci pour quelqu'un », au « sentiment de solidarité qui peut se manifester en toutes sortes de situations » et qui finit par impliquer l'exclusion des autres puisqu'il privilégie le groupe. Nous verrons plus loin qu'en dépliant le lien interindividuel dans le groupe on peut retrouver ce souci de l'autre qui dépasse la sphère groupale.

20 Remarquons dans tous les textes de Tillion le nombre important d'occurrences du verbe « tisser ».

21 Pour une définition des prisonnières « *Verfügbar* », voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

et s'achève en effet sur le récit du cas de Sympathie, un *Verfügbar* que rien – pas même les pires sévices – ou presque ne fait plus réagir. Le lecteur du *Verfügbar aux Enfers* demeure interdit par le choc que lui inflige une « métaphysique » du bobard délivrée en clausule. Peut-être l'est-il aussi, car brutalement revenu, au terme de l'opérette-revue, au réalisme des conditions d'écriture et de la possible ou impossible survie des déportées qui en sont les auteures :

Bérangère me cachait dans une caisse, a raconté Germaine Tillion, et là j'ai écrit une opérette en y introduisant des chansons dont nous inventions les paroles au fur et à mesure en allant et en revenant du travail. Les SS aimaient ça, car cela faisait partie de leur système. Nous marchions au pas en chantant des vers dans lesquels nous les tournions en ridicule, mais aucun ne comprenait le français ! C'était au fond une blague collective (Mestre et Moro 2004, p. 20).

L'ÉPREUVE PARTAGÉE

Les ressorts du comique percent le fonctionnement de la terrifiante machine concentrationnaire. Entre ces deux personnages – le Naturaliste et Sympathie – qui de l'intérieur du camp font montre d'indifférence, mais pour des raisons antithétiques, les protagonistes décrivent et expliquent avec une lucidité effrayante ponctuée d'autodérision ce qui les anéantit littéralement. Aussi leur univers se trouve-t-il paradoxalement déconstruit. Mais si une pulsion de vie en est irrémédiablement propulsée en emblème d'espérance, c'est souvent essentiellement pour sa dimension d'épreuve partagée. Citons en exemple l'acte II qui s'ouvre sur un ballet avec des « *girls* » chantant et dansant tout en « tuyautant » : un des travaux composant le terrassement. Après avoir évoqué diverses activités tout autant extrêmement pénibles toujours liées au terrassement (rouleau, brouettes) et à la contrainte (la terreur les chiens), les protagonistes expliquent au Naturaliste ce qu'est le « *Planirung* » (*sic*) et entreprennent de montrer ce qu'est le travail de la route, le travail de terrassière. La chanson « La route est longue, longue, longue » est d'abord entonnée par Dédé de Paris puis est reprise par le Chœur. Elle fonctionne sur un double discours, une ironie sur la longueur (et la dureté et la durée) de cette route : plus la route est longue, plus le travail est pénible et risque d'achever les terrassières, plus la route est longue plus le maintien en vie des terrassières est assuré, plus la route est longue plus leur résistance et leur sabotage est effectif, plus la route est longue plus celles qui remplaceront les terrassières auront aussi à faire et à faire durer la route. Deux autres chansons sur la route suivront. Dans l'interprétation de Dédé de Paris (*LVE*, p. 132), on notera le passage d'une adresse au « tu » (au Chœur, au collectif comme un « tu », « Elle chante tournée vers le Chœur », précise la didascalie) vers une description « tournée vers le public » (précise la didascalie) qui désignera les protagonistes par « elles ». Trois temps se succèdent : un impératif (l'assignation au travail forcé), un futur simple (la fatalité implacable des tâches obligatoires) et un présent de description qui montre la pénibilité du travail, mais aussi son détournement à des fins de résistance et de sabotage. En faisant semblant de travailler, les terrassières rendent la route encore plus longue « car elles remuent beaucoup la terre, / Mais surtout sans la déplacer ».

Le Chœur reprend la chanson (*LVE*, p. 134) en déplaçant à son tour le sujet vers le « nous » : le collectif alors s'exprime au passé composé (« Mais nous n'avons guère allongée », « Nous n'avons cessé de penser ») en évoquant le sabotage par l'action collective : une volonté groupale au présent (« Mais nous voulons la faire durer ») qui laisse entrevoir la perspective inévitablement funeste de ce travail. À un moment les terrassières seront remplacées (trop épuisées, elles seront vouées à la mort), mais, acte de résistance collective, elles laisseront beaucoup de labeurs aux prochaines terrassières.

Le sens global du texte source (« La route est longue » écrit vers 1938 par Francine Cockenpot²²) est métaphore du chemin de l'existence que chacun doit emprunter : il égrène les obstacles à franchir, vante l'abnégation à revêtir, fait miroiter l'issue de cette épreuve longue, mais combien formatrice et compensatrice de l'effort consenti en un lumineux accès à la providence. *A contrario*, le chant de Dédé de Paris, et encore plus celui du Chœur, ne sont imprégnés d'aucun espoir. Pire, le chant qui libère dans la chanson scout est le chant aliénant et performatif du travail et du sabotage même, un chant qui décrit et décrie un travail comme une épreuve, une route, sans aucune fin. Le détournement ironique est au centre de cette longueur, de cette dureté et de cette durée : la route sans fin devient « la fin », moins vite elle se terminera plus l'action de résistance aura été efficace. Pas d'espoir dans le chant du *Verfügbar* sur cette route si ce n'est dans l'action collective, ce « nous » qui, parce que collectif, résiste en poussant l'absurdité du travail à son extrême : faire durer la dureté et la longueur de cette route. Du texte source au texte du *Verfügbar aux Enfers*, l'adresse au « tu » est largement dépassée, elle se distancie aux « elles » pour ensuite englober le collectif et c'est à cette condition qu'une finalité (désespérée) est trouvée. D'un côté, le chant de scout à la gloire du chemin de l'existence est semé d'embûches, mais le sujet y triomphe de l'adversité en trouvant la lumière. De l'autre, le chant du *Verfügbar* est tragique, car sans issue si ce n'est la possibilité dérisoire du choix du sabotage quasi symbolique (le « *Planirung* » fonctionne de toute façon très bien tout comme l'énorme machine à broyer la résistance physique de ces femmes). Entre les deux chants, l'écart est celui du cynisme et du désespoir.

Selon Berenice Fischer et Joan Tronto, le *care* est

une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre « monde », en sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie (Fischer et Tronto 1991, p. 40).

Dans le *Verfügbar aux Enfers*, l'ironie travaille au point de retourner la fonction du *care* de « réparer notre monde » et de la déplacer : « saboter notre monde [du camp] en sorte que nous puissions y vivre aussi [longtemps] que possible » (*ibid.*).

22 Pour un accès aux paroles de cette chanson scout : <https://www.youtube.com/watch?v=L9q4WCvIZ0I> (consulté le 15 janvier 2016).

LA « MÉTAPHYSIQUE » DU BOBARD

L'opérette-revue fabrique ce « "spectateur" indifférent » : non seulement avec le personnage (temporaire) du Naturaliste investi de sa docte mission-obsession d'observateur-donneur de leçon sur la définition du *Verfügbar*, mais surtout, de manière redoublée, avec le personnage (final) de Sympathie qui figure l'indifférence personnifiée poussée à son paroxysme puisque ce qui l'indiffère est son propre sort. Le dernier mot sur Sympathie (*LVE*, p. 208), dernier mot de la composition collective, quant à lui, poursuit sur le mode ironique institué dans l'ensemble de l'opérette-revue, mais déploie de manière plus complexe une antithèse composée d'une série d'oxymorons. La synecdoque²³ de la sympathie se déroule par hypotypose²⁴ rythmée des anaphores « On lui a fait » et « Ça lui a rien fait », avec force de détails sur la spécificité des soins apportés : à la lettre, la sympathie est appliquée à Sympathie, cette attention à l'autre « consolatrice des maux physiques et moraux » (Grouchy [1764-1822]1993, p. 26), cette « disposition que nous avons à sentir de manière semblable à celle d'autrui » (*ibid.*, p. 39). Alors, tous les soins dignes du camp et de sa condition de *Verfügbar* lui sont prodigués sans la faire sortir de son indifférence (ou lassitude extrême), ou à peine : avertissement, coup de bâton, travail forcé, coups de pied au derrière, coups de bottes dans le crâne, attaque par le chien féroce démuselé, enfermement sans nourriture dans une cave...

Antonomase²⁵, le nom de Sympathie est le nom propre qui dit aussi le nom commun, il est le produit du littéral, une littérarité de la langue propre au camp de concentration, « liée à la dimension performative du langage nazi, comme le souligne Bernard-Nouraud (2013, p. 67) : dans les camps, les mots en quelque sorte s'incarneraient, leur signification avait un poids, au sens littéral ». Aussi le terme « sympathie » emprunté au latin *sympathia* (« accord, affinité naturelle »), lui-même emprunt au grec *sumpatheia*, signifie « participation à la souffrance d'autrui ». Le mot est dérivé de l'adjectif *sunpathès* « qui prend part à la douleur d'autrui » (Rey [1992, 1998]2004, p. 3720). La « sympathie » dans ce cas est littéralement « participation à la souffrance » de Sympathie, « on lui a fait » subir une série de sévices, « on » (impersonnel comme l'ordre donné et exécuté) « prend part à la douleur » de Sympathie en la lui infligeant, directement. Pourtant, Sympathie, figure de la cachectique dans sa solitude et son épuisement total, d'abord psychologique, n'est pas indifférente à tout : seul le bobard parvient à la sortir de son état.

23 Nous retiendrons pour ces tropes et figures les définitions de Pierre Fontanier ([1821-1830]1977)]. La synecdoque « comprend deux objets sous le nom d'un seul, ou énonce un objet au lieu d'un autre qui, se trouvant avec celui-là dans le rapport du tout à la partie, ou de la partie au tout, y tient par une intime connexion physique ou métaphysique » (*ibid.*, p. 261-262).

24 « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (*ibid.*, p. 390).

25 L'antonomase est « l'emploi d'un nom pour un autre, mais d'un nom propre pour un nom commun, ou d'un nom commun pour un nom propre [...] » (*ibid.*, p. 261).

Alors on lui a fait le Bobard (pas le gros, le petit). Le petit a dit : « Il faut lui faire le Débarquement. » On lui a fait le Débarquement. Ça lui a rien fait. Elle en a tant vu tu penses ! Ça l'a même fait rigoler. Alors on lui a fait le Bobard (pas le petit, le gros). Le gros a dit : « Il faut lui faire l'Armistice. » On lui a fait l'Armistice. Ça lui a enlevé la fatigue comme ave la main... (*LVE*, p. 216)

Sympathie est-elle revenue à la vie grâce au bobard ? Ou la fatigue disparue est-elle seulement l'euphémisme de la folie, voire de la mort ? Comme l'histoire, la sociologie et la littérature des camps l'établiront plus tard, le mensonge est au cœur du système concentrationnaire et de l'entreprise d'extermination. Ce qui vient à bout de la fatigue extrême de Sympathie et la réveille, ce ne sont pas les coups et la douleur, mais des mots. C'est le plus gros des mensonges, celui qui serait encore plus difficile à croire, qui parvient à la sortir de son indifférence. Ce retour à la réalité par la lucidité de ce que dit le bobard illustre la violence infligée à la désespérée : elle rit de l'improbable, mais lorsque les mots d'un mensonge encore plus gros, impossible, sont prononcés, elle en revient littéralement. Alors que les bobards « ça fait trop mal après », dit Lulu de Colmar (*ibid.*), le fin mot sur la conséquence du bobard une fois son effet passé sur ceux qui véritablement veulent y croire demeure un suspens, une rupture : « Pour les vrais bobardiers, il n'y a pas d'après. En juin on leur dit que Paris est libéré : ils sont contents. En juillet on leur dit, de source sûre, que Paris va être libéré. Ils sont encore contents » explique Havas (*ibid.*). Cet état de contentement (béat, crédule, suspect, désespéré ?) semble de l'ordre du refus du futur tout autant que du présent, c'est une sorte d'état d'oubli qui les maintiendrait dans un temps hors le présent, le passé et le futur, hors leur condition dans le camp... Pour Sympathie, la sympathie sur le mode ironique serait, afin de la toucher au plus profond d'elle-même, de lui « faire le bobard ». La sympathie, sur un mode non ironique, est la sollicitude pour l'autre : pour Sympathie, la sympathie serait de prononcer les mots qu'elle attend quand bien même ces mots diraient l'impossible, le plus gros des bobards, l'absurde. Dans le camp, la « métaphysique » du bobard fonctionne de manière « littérale », soit de manière « rigoureusement conforme à la vérité, à la réalité » (Rey [1992, 1998]2004, p. 2040) : elle est « un univers c'est-à-dire une métaphysique et une attitude d'esprit » (Camus 1942, p. 24) qui correspond diamétralement à ce que susciterait l'absurde tragique de la *situation*.

SOLIDARITÉ ET CARE TOUT ENSEMBLE

À partir de cette évocation de Sympathie peut s'opérer une (re)lecture fructueuse de ce qui fonde l'extraordinaire singularité de Germaine Tillion. Car, en de nombreux points troublants, de manière remarquable, Sophie de Grouchy (Marquise de Condorcet) et ses *Lettres sur la Sympathie* ne cessent de correspondre avec Germaine Tillion, de correspondre à Germaine Tillion. En fait, en lisant *Les lettres sur la sympathie*

adressées à Condorcet²⁶ emprisonné (Grouchy [1798]1993) par celle qui a traduit la *Théorie des sentiments moraux*, « une anthropologie de la sympathie qui assure une sorte d'harmonie naturelle préétablie entre les individus humains » (Gusdorf 1978, p. 333) développée par Adam Smith (1759), on retrouve de nombreuses préoccupations et principes chers à Germaine Tillion. Ces idées communes aux deux femmes se formulent dans des termes étonnamment proches et demeurent singulières dans l'histoire des idées à plus de deux siècles d'intervalle. D'une part, le commentaire sur Smith de Sophie de Condorcet se base sur des éléments fondés sur la prise en compte de la subjectivité et de la notion d'égalité entre les êtres quelles que soient leurs différences : savoir de l'expérience, imagination, impératif de l'instruction, valeur du rire, etc. D'autre part, ce qui émane de ces correspondances (de Sophie de Grouchy à Condorcet, des idées de Sophie de Grouchy à celles de Germaine Tillion à ce qui circule dans *Le Verfügbar aux Enfers*) est une réflexion éminemment contemporaine sur la morale et l'engagement, sur la solidarité et le *care*, sur la place de l'individu dans « notre monde » et son mode d'action pour le « réparer ». Il en appert que la solidarité et le *care* ne devraient pas se hiérarchiser, s'opposer ni s'exclure dans la mesure où ils alterneraient comme phénomènes tout en coprésence, voire complémentaires : dans le contexte extrême du camp de concentration, ainsi que le représente et le donne à comprendre le *Verfügbar aux Enfers*, le « solidus » prime pour le groupe quand entre détenues le souci de l'autre est omniprésent.

L'IRONIQUE ET DOUBLE SUSPENSION DE LA LITTÉRATURE

Dans cet hapax que figure *Le Verfügbar aux Enfers* au milieu de l'hétérogénéité des objets artistiques qui proviennent des camps de concentration nazis – et même si l'opérette-revue ne fut jamais jouée à Ravensbrück²⁷ –, on pourrait reconnaître ce type d'œuvres « qui furent chantées un jour devant les crématoires d'Auschwitz » que Catherine Coquio oppose « aux valeurs des œuvres en tant que telles dans l'illusoire panthéon de l'art » (Coquio 2015, p. 18). Car dans l'opérette-revue, il semble bien « que quelque chose s'affirme pour prendre acte jusqu'au bout de *l'historicité de l'art*, responsable de son ironique suspension. Prendre acte de l'histoire, c'est recueillir ensemble la “liberté” et le “sarcasme”, et cette liberté devenue sarcasme fait trembler tout l'édifice de l'art » (*ibid.*). Avec *Le Verfügbar aux Enfers*, œuvre au « second degré » (Gérard Genette) ou de « la seconde main » (Antoine Compagnon) tant y dominent l'intertextualité²⁸ (interdiscursivité et hypertextualité), la littérature est mise en suspens

26 Voir la présentation de Jean-Paul de Lagrave (Grouchy [1798]1993, p. 5-36) qui qualifie ces lettres de « plus petit traité du bonheur publié au 18^e siècle ».

27 Ni ailleurs avant sa mise en scène au Théâtre du Châtelet en 2007.

28 Pour Genette ([1982]1992, p. 8), l'intertextualité, qui constitue l'une des cinq modalités de relations qui agissent dans la transtextualité, se définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre. » Nous retiendrons que le théoricien « distingue transformation (parodie, travestissement, transposition) et imitation (pastiche, charge, forgerie [= le faux]), selon que la relation hypertextuelle est “ludique”, “satirique” ou “sérieuse” » (Charaudeau et Maingueneau 2002, p. 298). Ces catégories genettienues, si elles sont parfois

deux fois. Et de façon à chaque fois pourrait-on dire effective. La littérature est mise en suspens une première fois, dans le texte, de manière métaphorique ou littérale, car elle travaille le présent, et met en jeu le suspens même : « le présent par quoi l'événement s'inscrit dans la littérature à l'état de question » (Coquio 2015, p. 12). La littérature est mise en suspens une seconde fois, car l'œuvre est empêchée – comme la mémoire empêchée décrite par Paul Ricoeur ([2000]2003, p. 82-96). Durant près de 40 ans, elle est remise, tue, mise au silence avant d'être publiée, publicisée, connue de tous dans les années 2000. Germaine Tillion, au sortir de l'épreuve concentrationnaire, a mis en attente *Le Verfügbar aux Enfers*, elle n'en a finalement exhumé quelques extraits que dans son troisième ouvrage consacré à Ravensbrück.

Le suspens qui travaille, constitue, définit l'écriture même de l'opérette-revue est celui que conçoit Catherine Coquio lorsqu'elle exemplifie la démarche d'écriture de l'écrivain Imre Kertész : « une mise en crise ou en doute de la "littérature", de sa pertinence, de son contenu, de son *héritage*. Cette mise en doute, qui est aussi condition de sa poursuite, ou de sa relance, lui est désormais *constitutive* » (Coquio 2015, p. 12). Et lorsque Coquio prend la mesure de l'impact de cette œuvre de Kertész, on peut par analogie appliquer ces propos à l'œuvre collective du *Verfügbar aux Enfers* :

La littérature ne peut plus officier sans questionner radicalement son office, sans concevoir son illégitimité ou plutôt sa dérision, alors même qu'elle s'était vue et se voit confirmée dans sa nécessité de fait, vitale, et durable, comme le dit puissamment cette œuvre sans public [si ce n'est le public potentiel premier du camp pour *Le Verfügbar aux Enfers*] avant d'être internationalement consacrée (*ibid.*, p. 13).

L'opérette-revue, cette « blague collective », « littérature en suspens », est une « littérature à l'envers, mais aussi au carré » (*ibid.*) puisque la forme comme le contenu est ironique et que s'y livre un rapport de jeu entre eux (sans compter le jeu proposé de la (re)présentation). Ce rapport à la forme et au contenu, *littéraire*, est constitutif de l'œuvre par laquelle le collectif qui en est l'auteur a compris, sous l'impulsion de Germaine Tillion, « qu'il fallait reprendre la vie » qu'on leur retirait dans le camp « au monstrueux Moloch qu'on appelle l'histoire » (*ibid.*, p. 17). Reprendre la vie en jouant à la recréer, c'est l'un des enseignements, l'un des apprentissages que livre l'opérette-revue ; comme une réponse possible à la tragique question de l'utilité de la connaissance des survivants des camps de la mort pour qui cette « expérience hors de la vie²⁹ » (Delbo 1966) a pour principale aporie l'impossibilité plus intime d'être

aisées à retrouver dans les transformations opérées sur les hypotextes, s'avèrent quelques fois peu évidentes puisqu'il arrive que dans ce procédé de la transformation du texte source, les imitations et les transformations mêlent plusieurs de leurs variantes.

29 Il serait intéressant de mener une réflexion qui ferait dialoguer cette question de « la connaissance » (Tillion) avec celle « des connaissances » (Delbo), en partant précisément de l'assertion de Delbo : « On a acquis des connaissances, c'est vrai [...] mais des connaissances qui ne peuvent pas servir, parce que c'est une expérience hors de la vie » (Charlotte Delbo [1966] citée dans Caron et Marquart 2011, p. 21).

verbalisée et transmise. Écriture exercée cachée dans une caisse, action tout à la fois dérisoire et fondamentale, l'opérette-revue est aussi une des étapes cruciales d'apprentissage de la vie chez Germaine Tillion. Elle est bien un élément de cette « mécanique d'érudition qui ressemble aux notes d'une partition musicale » (Tillion 2009, p. 49) éminemment liée à son expérience qui est la « gamme sonore sans laquelle la partition restera morte » (*ibid.*).

Exemplaire est donc cette composition à plus d'un titre : de l'être à son parcours, de l'œuvre à son éthique. L'expérience, comme la mémoire, est du passé. L'action, comme l'histoire, se fabrique au présent. La connaissance émane de l'une et sert l'autre, et réciproquement. La solidarité est quant à elle affaire de choix, d'engagement exemplaire, mais surtout affaire de tissage, de tissage de relations, affaire d'individu et de groupe. La part reconnue à la subjectivité a pour corollaire l'humilité, la modestie, la générosité et l'humour qui sont autant de traits constitutifs du personnage de Germaine Tillion. Que vaut l'expérience si elle ne peut être utile à la connaissance ? Quelle valeur revêt la connaissance si elle ne peut permettre d'agir ? Une connaissance qui ne peut être communiquée, comprise, partagée avec autrui en est-elle encore une ? Si l'entraide est exclue, que valent expérience, connaissance et action face à l'adversité ? On l'aura saisi, c'est moins à une rhétorique de la mesure – vaine sans doute – de la valeur d'un savoir à l'aune de son utilisation pratique qu'à partir de ces questionnements éthiques – et épineux – qu'invite à réfléchir le parcours de la vieille dame.

BIBLIOGRAPHIE

- Bernard-Nouraud, Paul (2013), *Figurer l'autre. Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Paris, Kimé.
- Bouchet, Francis, et Michel Anthonioz (1974), *Germaine Tillion. Deux fils qui se croisent et La république des cousins*, Paris, ORTF, 54 et 44 min.
- Bromberger, Christian (2009), « Germaine Tillion (1907-2008) », *L'Homme*, 2009/1, n° 189, p. 11-22. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2009-1.htm>, consulté le 29 février 2016.
- Bromberger, Christian, et Tzvetan Todorov (2002), *Germaine Tillion. Une ethnologue dans le siècle*, Arles, Actes Sud.
- Camus, Albert (1942), *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard.
- Caron, David et, Marquart, Sharon (dir.) (2011), *Les revenantes. Charlotte Delbo : la voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- Charaudeau, Patrick, et Maingueneau, Dominique (dir.) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- Chapsal, Madeleine (1966), « Rien que des femmes. Entretien avec Charlotte Delbo », *L'Express*, n° 765 (14-20 février), p. 74-76.
- Chiantaretto, Jean-François (2005), *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Paris, Flammarion/Aubier.
- Coquio, Catherine (2015), *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen.

- Derrida, Jacques (1996), *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris, Galilée. Disponible en ligne : <http://xn--entre-l-fwa.net/wp-content/uploads/2014/07/Derrida-Le-monolinguisme-de-l'autre1.pdf>, consulté le 29 février 2016.
- Fischer, Berenice, et Joan Tronto (1991), « Toward a Feminist Theory of Care », dans Emily K. Abel et Margaret K. Nelson (dir.), *Circles of Care. Work and Identity in Women's Lives*, Albany, NY, State University of New York Press, p. 35-62.
- Fontanier, Pierre ([1821-1830]1977), *Les figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion.
- Forget, Nelly (2013), « L'engagement de Germaine Tillion dans le service des Centres sociaux en Algérie », dans Armelle Mahon et Gwendal Simon (dir.), *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillion*, Paris, Riveneuve éditions, p. 37-60.
- Gastaut, Yvan (2000), *L'immigration et l'opinion en France sous la V^e République*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard ([1982]1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gosseries, Axel (2006), « Solidarité », dans Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, p. 1114-1116.
- Grouchy, Sophie de, marquise de Condorcet ([1764-1822]1993), *Lettres sur la sympathie ; suivies des Lettres d'amour à Maillia Garat*, textes revus, présentés et annotés par Jean-Paul de Lagrave, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- Gusdorf, Georges (1978), *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, « Tome VIII. La conscience révolutionnaire. Les idéologues », Paris, Payot.
- Kelle, Michel ([2013]2014), « Germaine Tillion (1907-2008). Ethnologue, résistante et militante », dans Michel Kelle, *Cinq figures de l'émancipation algérienne. Des modèles pour un renouveau des rapports franco-algériens ?*, Alger, Casbah Éditions, p. 15-80.
- Mestre, Claire, et Marie-Rose Moro (2004), « Une pensée et un engagement. Entretien avec Germaine Tillion », *L'Autre*, vol. 5, n° 1, p. 7-28.
- Ould Aoudia, Jean-Philippe (2013), « Les centres sociaux et la guerre d'Algérie », dans Armelle Mahon et Gwendal Simon (dir.), *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillion*, Paris, Riveneuve éditions, p. 49-60.
- Reid, Daniel (2004), « From Ravensbrück to Algiers and Noisy-le-Grand. Dialogues with Deportation », *French Politics, Society & Culture*, vol. 22, n° 3 (automne), p. 1-24.
- Reid, Daniel (2007), « De Ravensbrück à Alger », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Le siècle de Germaine Tillion*, Paris, Seuil, p. 149-171.
- Rey, Alain (dir.) ([1992, 1998]2004), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Ricœur, Paul ([2000]2003), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Rothberg, Michael (2009), *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press.
- Saadi, Yacef ([1984]1997), *La bataille d'Alger*, « Tome II. L'affrontement », Alger, Casbah Éditions.
- Smith, Adam ([1759]1976), *The Theory of Moral Sentiments*, Oxford, Oxford University Press.
- Tillion, Germaine (1957), *Algérie 1957*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Tillion, Germaine (1960), *L'Afrique bascule vers l'avenir, l'Algérie en 1957 et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Tillion, Germaine (1966), *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (1973), *Ravensbrück*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (1988), *Ravensbrück* (suivi de *Les exterminations par gaz à Hartheim, Mauthausen et Gusen* par Anise Postel-Vinay et Pierre-Serge Choumoff), Paris, Seuil.

- Tillion, Germaine (1998), « En souvenir de David Rousset », *Voix et Visages*, n° 258, p. 3.
- Tillion, Germaine (2000), *Il était une fois l'ethnographie*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2001), *À la recherche du vrai et du juste. Propos rompus avec le siècle*, textes réunis et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2005a), *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Tillion, Germaine (2005b), *Les ennemis complémentaires, Guerre d'Algérie*, Préface de Jean Daniel, Paris, Éditions Tirésias.
- Tillion, Germaine (2009), *Fragments de vie*, textes rassemblés et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine, *et al.* (1946), *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Todorov, Tzvetan (1991), *Face à l'extrême*, Paris, Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1995), *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- Todorov, Tzvetan (2000), *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, Robert Laffont.
- Todorov, Tzvetan (dir.) (2007), *Le siècle de Germaine Tillion*, Paris, Seuil.
- Vautier, René (2013), « Dialogue inédit [avec Germaine Tillion] », dans Armelle Mahon et Gwendal Simon (dir.), *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillion*, Paris, Riveneuve éditions, p. 191-198.
- Vidal-Naquet, Pierre (1972), *La torture dans la République. Essai d'histoire et de politique contemporaine (1954-1962)*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Vidal-Naquet, Pierre (1995), « Réflexions sur trois Ravensbrück », dans Pierre Vidal-Naquet, *Les Juifs, la mémoire, le présent*, « Tome III. Réflexions sur le génocide », Paris, La Découverte, p. 195-208.
- Vidal-Naquet, Pierre (2007), « Réflexion sur les trois Ravensbrück », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Le siècle de Germaine Tillion*, Paris, Seuil, p. 315-348.
- Wood, Nancy (2003), *Germaine Tillion, une femme-mémoire, d'une Algérie à l'autre*, Paris, Autrement.

Chants de femmes triomphantes. Les opérettes citées dans *Le Verfügbar aux Enfers*

Pascal Blanchet

Résumé

Quand Germaine Tillion et ses compagnes mettent au point leur « opérette-revue » à Ravensbrück, elles choisissent comme support à leurs paroles plusieurs mélodies provenant d'opérettes. Leur choix se porte tout naturellement sur des œuvres importantes dans l'histoire du genre. L'opérette, genre marqué par une certaine oppression dès sa naissance et tout au long de son histoire, se retrouve ainsi étrangement à sa place dans un camp de concentration. Déjà, le titre du *Verfügbar aux Enfers* fait référence au chef-d'œuvre de Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers* (1858) et, chacune à sa manière, les autres œuvres citées, soit *La fille de Madame Angot* de Charles Lecocq (1872), *Phi-Phi* de Henri Christiné (1918), *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (1923) et *Trois valse* d'Oscar Straus (1937), marquent des moments importants de l'histoire du genre. Elles mettent en scène des héroïnes délurées, débrouillardes et joyeuses, qui se tirent d'affaire grâce à une intelligence égale et souvent supérieure à celle de leurs comparses masculins. C'est cette force d'évocation qui transparaît dans *Le Verfügbar aux Enfers*, refuge de femmes dans la tourmente qui ont puisé dans la musique légère la force de survivre.

Mots clés : citation musicale ; histoire de l'opérette ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; revue ; Germaine Tillion.

Abstract

When Germaine Tillion and her fellow inmates developed their “opérette-revue” at Ravensbrück, they chose to set their words to several songs from various important works of the operetta repertoire. Operetta, a genre marked by a certain oppression from its birth and throughout its history, found itself strangely at home in a concentration camp. To begin with, the title *Le Verfügbar aux Enfers* refers to Jacques Offenbach's masterpiece, *Orphée aux Enfers* (1858), and the other works quoted, *La Fille de Madame Angot* by Charles Lecocq (1872), *Phi-Phi* by Henri Christiné (1918), *Ciboulette* by Reynaldo Hahn (1923), and *Trois Valse* by Oscar Straus (1937), each in its own way mark important moments in the history of the genre. These works depict sassy, resourceful, and happy heroines who triumph through their intelligence, which is equal or superior to that of their male counterparts. This evocative power shines through *Le Verfügbar aux Enfers*, a shelter in the storm for women who delved into light music to find the strength to survive.

Keywords: history of operetta; *Le Verfügbar aux Enfers*; musical quotation; revue; Germaine Tillion.

Quand Germaine Tillion et ses compagnes conçoivent leur « opérette-revue » à Ravensbrück, à l'automne 1944, elles choisissent comme support à leurs paroles des mélodies préexistantes dont plusieurs proviennent d'opérettes, et leur choix se porte tout naturellement sur des œuvres importantes dans l'histoire du genre. Ces airs sont dans leur mémoire, comme ils le sont sans doute dans celle de bien des Français de la même époque. La présence parmi les prisonnières d'une authentique divette d'opérette, Jany Sylvaire¹, a pu aussi être à l'origine de quelques suggestions.

Si le titre *Le Verfügbar aux Enfers* lui-même fait référence à l'une des œuvres fondatrices du genre, *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach (1858)², les autres opérettes citées, soit *La fille de Madame Angot* de Charles Lecocq (1872), *Phi-Phi* de Henri Christiné (1918), *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (1923) et *Trois valse*s d'Oscar Straus (1935/1937), marquent elles aussi, chacune à sa manière, des moments de l'histoire de l'opérette. Surtout, ces pièces mettent en scène des héroïnes délurées, débrouillardes et joyeuses, qui ont pu servir d'inspiration – même inconsciente – aux prisonnières.

LE VERFÜGBAR AUX ENFERS, ENTRE OPÉRETTE ET REVUE

Au-delà de ces réminiscences, les détenues-auteures savaient-elles qu'en invoquant l'esprit de l'opérette, elles effectuaient une sorte de retour aux sources ? En effet, dès ses débuts, le genre s'affirme comme intrinsèquement subversif et « résistant ». L'opérette, descendante de l'opéra-comique, naît dans un climat d'oppression. À ses origines, au début du XVIII^e siècle, alors que des édits royaux réservent à l'Opéra le privilège du théâtre chanté et à la Comédie-Française celui du théâtre parlé, les comédiens de la foire se mettent doublement en état d'infraction quand ils représentent des pièces qui font alterner la parole et le chant. Ces créations, qu'on nomme bientôt des opéras-comiques, sont destinées à faire rire en parodiant les grands succès de l'Opéra. Elles reprennent les airs nobles en y ajoutant des paroles vulgaires ou, à l'inverse, proposent des paroles de haut style sur des airs populaires³. Le procédé, on le voit, ressemble beaucoup à celui qu'utilisent les auteures du *Verfügbar aux Enfers*.

1 Bien qu'elle soit la vedette de nombreux disques (dont beaucoup consacrés au répertoire de l'opérette), on trouve peu de renseignements sur Jany Sylvaire (à l'origine, Sylvère, née en 1921). Son père, également résistant, a écrit un livre (Sylvère 1980). On y lit qu'il a eu quatre enfants, tous marqués par la guerre. Ginette, née en 1913, est morte en déportation. Damien, né en 1914, a été interné à Buchenwald et Antoine fut un résistant de la première heure. Mariée après la guerre, la chanteuse a porté le nom de Sylvaire-Blouet ; il est difficile de retracer son parcours ultérieur. On sait du moins qu'elle était en vie au moment des entretiens de 2005 avec Germaine Tillion, auxquels elle a participé et dont les enregistrements sont conservés par l'Association Germaine Tillion. Ces entretiens proviennent de deux séances de remémoration réunissant, outre Jany Sylvaire, Germaine Tillion, Anise Postel-Vinay, Nelly Forget et Françoise Brustlein. Elles ont eu lieu, l'une chez Tillion à Saint-Mandé le 20 avril 2005, l'autre chez Brustlein le 28 avril 2005. À ce sujet, voir l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

2 Sur les liens entre *Le Verfügbar aux Enfers* et *Orphée aux Enfers*, voir également l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

3 Pour une étude de cas, voir Legrand 1991.

Plus tard, après des années à braver les interdits, l'opéra-comique devient un genre à part entière et finit même par posséder sa propre salle, l'Opéra-Comique⁴. Après la Révolution française, Napoléon 1^{er} rétablit par un décret impérial de 1807 un système de privilèges réservant à certains théâtres qui la parole, qui le chant, qui les deux en alternance. Ce système prévaut jusqu'au milieu du XIX^e siècle, soit à l'époque de la création de l'opérette. Les compositeurs se retrouvent enfermés dans un système qui, s'il n'est pas aussi étouffant qu'un camp de concentration, les empêche néanmoins de s'épanouir⁵. En manque de salles où faire jouer ses œuvres, Florimond Ronger, dit Hervé (1825-1892), parvient à obtenir le privilège d'ouvrir son propre théâtre, suivi peu après par Jacques Offenbach (1819-1880), et de ces « ouvertures » naît bientôt l'opérette telle que nous la connaissons aujourd'hui (même si elle a changé de nom à travers l'histoire, appelée parfois opéra-bouffe, parfois opéra-comique)⁶.

C'est ce genre que Germaine Tillion et ses codétenues ont pu connaître, de leur naissance jusqu'à la guerre, certains titres des années 1858 à 1899 étant restés au répertoire de Paris et de la province⁷. On peut noter ainsi une triomphale reprise d'*Orphée aux Enfers*, en 1902 et 1912 au Théâtre des Variétés (Bruyas 1974, p. 333-334), mais aussi en 1930 au Théâtre Mogador, et même en 1931 à l'Opéra-Comique (*ibid.*, p. 510-514). *La fille de Madame Angot* fait l'objet de reprises fructueuses, notamment à la Gaîté-Lyrique en 1921, au Trianon-Lyrique en 1922 (*ibid.*, p. 438 et 444), et nous parlerons plus loin de la représentation spéciale qui eut lieu à l'Opéra-Comique en 1918. Par ailleurs, si les opérettes nouvelles créées dans les deux premières décennies du XX^e siècle connaissent un certain succès, notamment celles de Claude Terrasse (1867-1923), elles font rarement l'objet de reprises. Leurs succès ne peuvent se comparer à ceux remportés par les opérettes viennoises montées à Paris à la même époque, au premier rang desquelles il convient de citer *La veuve joyeuse* de Franz Lehár (1870-1948)⁸.

Mais *Le Verfügbare aux Enfers* n'est pas qu'une opérette, c'est une « opérette-revue ». L'association des deux mots n'est pas fréquente et peut surprendre. Un ouvrage publié en 1885 propose la définition suivante du second terme :

On donne le nom de revue à un certain genre de pièces à tiroirs dans lesquelles l'auteur fait défiler sous les yeux du spectateur tous les événements

4 Pour résumer une histoire très complexe, on peut dire que l'Opéra-Comique se met à exister de manière plus officielle en 1783, année de la construction de la première salle Favart, qui lui est consacrée. Voir [Soubies et Malherbe 1887](#), p. 34-35.

5 Everist 2006, p. 1282-1285, résume très bien la situation.

6 Voir l'excellent tour de la question que fait Benoît Duteurtre dans un chapitre de *L'opérette en France*, « Comment la musique est devenue persifleuse » (Duteurtre 1997, p. 23-35).

7 Les principaux ouvrages sur l'opérette traitent presque exclusivement de la situation à Paris, avec seulement de loin en loin quelques mentions de ce qui se passait dans les villes de province, desquelles on comprend que, tout comme dans la capitale, les reprises de grands succès alternaient avec des succès du jour, créés un peu plus tard.

8 Créée à Vienne en 1905, *Die lustige Witwe* fait l'objet d'une version française dont la première a lieu à Paris en 1909.

un peu saillants qui ont marqué l'année qui vient de s'écouler : révolutions, guerres, inventions nouvelles, modes, faits artistiques ou littéraires, crimes, malheurs publics, etc. Dans les pièces de ce genre, toutes choses, même les plus abstraites sont personnifiées, de façon à faciliter leur introduction sur la scène. De la légèreté, de la gaîté, beaucoup de mouvement, de l'esprit si l'on peut, quelques couplets plus ou moins graveleux, tels sont les éléments qui entrent dans la composition de ces sortes de pièces, qui ne tiennent à la véritable littérature que par un lien singulièrement ténu (Pougin 1885, p. 653).

À l'époque d'Hervé et Offenbach, les deux genres cohabitent et les musiciens d'opérette écrivent parfois des revues. Ainsi, Offenbach propose aux Bouffes-Parisiens en 1860 *Le carnaval des revues*, prétexte pour faire réentendre des extraits de ses grands succès, mais aussi pour se moquer de Richard Wagner, dans un tableau (qu'on appellerait aujourd'hui peut-être plutôt un « sketch ») intitulé *Le compositeur de l'avenir* (Yon 2000, p. 228-229). Hervé, quant à lui, écrit aussi une revue pour le théâtre des Bouffes-Parisiens, intitulée *Roland à Ronge-Veau*, grand fourre-tout représenté pendant une période où Offenbach avait pris ses distances avec le théâtre qu'il avait fondé, ce que la revue ne manque pas de souligner en faisant apparaître sur scène une comédienne (*sic*) jouant le rôle d'Offenbach (*ibid.*, p. 310-311). À l'époque, la revue ne jouit pas de la faveur des critiques et le terme peut même s'avérer péjoratif. Ainsi, certaines opérettes d'Hervé sont accusées de flirter avec la revue, ce qui était une façon de critiquer leur côté désordonné et mal construit (contrairement aux opérettes d'Offenbach, par exemple, qui proposent une intrigue au développement plus classique).

La revue continue d'exister en parallèle avec l'opérette, et le genre semble très bien se porter dans les années 1920, comme en témoigne un recueil paru récemment, proposant les textes de plusieurs revues écrites par un spécialiste du genre, Albert Willemetz, et représentées à Paris entre 1907 et 1950 (Willemetz et Chevalier 2011). Les chansons originales y côtoient des succès plus anciens, parfois rehaussés de paroles nouvelles, le tout entremêlé de numéros de danse et de sketches.

Plus tard, dans les années 1930, on trouvera certaines œuvres sous-titrées « opérettes-revues », par exemple les opérettes marseillaises de Vincent Scotto (1874-1952), *Trois de la marine* (1933) ou *Zou ! le midi bouge* (1935). Le visionnement du film tiré de la pièce⁹ laisse à penser que ce sous-titre témoigne d'une certaine modestie des auteurs face à leur œuvre, qui constitue surtout un prétexte à des numéros musicaux, plutôt qu'une pièce savamment construite. En tout cas, le terme était en circulation et les prisonnières de Ravensbrück peuvent en avoir eu connaissance.

9 Le film est disponible sur le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, qui permet aussi de voir les frontispices de plusieurs partitions utilisant le terme « opérette-revue ». Voir : <http://comedie-musicale.jgana.fr/index.htm> (consulté en novembre 2014).

OFFENBACH ET LECOCQ : VICTOIRES ET DÉFAITES

On peut s'étonner de voir naître une opérette (même si elle est « -revue ») dans un camp de concentration. Mais la guerre et l'opérette, malgré les apparences, sont reliées – et pas seulement à cause des soldats d'opérette ! –, la première influençant la façon de concevoir la seconde. Le tour d'horizon qui suit, en répertoriant par ordre chronologique les œuvres dont des extraits apparaissent dans *Le Verfügbar aux Enfers* – *La fille de Madame Angot*, *Phi-Phi*, *Ciboulette* et *Trois valse* – finit par former une sorte de petite histoire de l'opérette.

Il faut d'abord mentionner, même rapidement, *Orphée aux Enfers*, dont le titre est en quelque sorte paraphrasé par les auteures du *Verfügbar*. Cet immense succès d'Offenbach marque les débuts de ce sous-genre de l'opérette que les compositeurs de l'époque nommaient « opéra-bouffe » (même si *Orphée* porte en fait comme sous-titre « opéra-bouffon ») pour se démarquer de l'opéra-comique, tout en saluant l'*opera buffa* italien. L'année de création, 1858, correspond à la première partie du Second Empire (1851-1870), dont la chute marquera l'évolution de l'opérette. Déjà en 1859, alors que les représentations se poursuivent triomphalement, l'armée française de retour à Paris après des victoires à Magenta et à Solferino défile sur les Champs-Élysées au son de la musique d'*Orphée aux Enfers* (Decaux [1966]1978, p. 156), associant déjà la guerre et l'opérette.

Exemple musical 1 : Jacques Offenbach, Orphée aux Enfers, Galop infernal, Chœurs Raymond Saint-Paul, Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux, Jules Gressier (chef d'orchestre), 1953, 33t, Pathé 33 DTX 142. [Écouter](#).

On ne peut en fournir la preuve, mais il y a fort à parier que les Parisiens rassemblés pour accueillir les soldats ont pu entendre le morceau le plus fameux de l'œuvre : le galop, plus tard appelé « can-can » puis « French can-can ». Cette dernière appellation apparaît à la Belle Époque et accompagne invariablement les élans endiablés des danseuses du Moulin-Rouge. Cette image d'un Paris triomphant, souvenir d'une période plus heureuse, a pu trotter dans la tête des détenues de Ravensbrück.

À l'inverse, c'est d'abord une défaite qu'évoque, une quinzaine d'années plus tard, *La fille de Madame Angot* (1873)¹⁰, exemple marquant d'opérette de la III^e République. Si le Second Empire avait vu naître et s'épanouir les opéras-bouffes parodiques d'Offenbach et d'Hervé, le conflit franco-prussien de 1870, qui se solde par une humiliante défaite de la France aux mains des troupes de l'Empereur Guillaume II, entraîne en effet un changement dans l'état d'esprit des spectateurs. L'après-guerre est une période aussi bien de morosité que de retour en force de la morale¹¹. Quand les opérettes d'avant-guerre reviennent à l'affiche, dès 1871, les critiques poussent

10 On parle ici de la création parisienne, au théâtre des Folies-Dramatiques, le 21 février 1873. Mais la pièce avait d'abord été rodée à Bruxelles, où la création mondiale avait donc eu lieu le 4 décembre 1872.

11 L'atmosphère de la France, et plus précisément de la capitale, est bien décrit dans Yon 2000, p. 431-432.

les hauts cris, certains allant jusqu'à accuser l'opérette d'avoir corrompu les mœurs et affaibli l'armée. Charles Lecocq se demande même si « les obus prussiens auront tué l'opérette » (lettre au fils de l'éditeur Louis Brandus, citée dans Schneider 1924, p. 126).

En fait, le genre va survivre, mais en s'assagissant, en abandonnant la parodie et la satire pour se réfugier dans des mondes exotiques ou dans le passé glorieux de la France. Offenbach, Prussien de naissance, et donc rattaché à l'ennemi allemand, va connaître des difficultés, les critiques ne manquant pas de souligner ses origines. Le Parisien Charles Lecocq va triompher et son premier grand succès est justement *La fille de Madame Angot*. « Le style de l'œuvre, qui s'imposera en suscitant d'innombrables imitations, correspond aux besoins de l'époque : la démocratisation du genre, ouvert au public petit-bourgeois, interdit progressivement la bouffonnerie raffinée et insolente, la parodie de l'Antiquité ou de l'opéra sérieux, le second degré. » (Kaminski 2003, p. 760)

Madame Angot est un personnage populaire créé au cours de la Révolution française. Marchande des Halles, femme non seulement forte physiquement mais aussi « forte en gueule »¹², elle connaît toutes sortes d'aventures dont elle ressort triomphante. L'opéra-comique de Lecocq (qui renie du coup l'ancienne appellation d'opéra-bouffe, trop identifiée à une époque honnie) connaît un immense succès à partir de 1873, succès qui se prolongera pendant plusieurs centaines de représentations¹³.

Clairette, la fille en question, est jeune et charmante, mais courageuse et déterminée. Pour empêcher son mariage forcé avec un homme qu'elle n'aime pas, elle chante sur la place publique une chanson critiquant le régime, en sachant fort bien que cette incartade la conduira en prison. Chanter et se mettre en danger, trouver sa liberté en passant par la prison, voilà des thèmes proches de ceux du *Verfügbar aux Enfers*, dont les auteures pourraient être en quelque sorte des « filles de la fille de Madame Angot ».

La musique, à la fois raffinée et simple, semble très française aux oreilles d'alors, inspirée qu'elle est d'anciens refrains populaires. C'est ce qu'exprime Lecocq lui-même dans une lettre de 1871 :

Ne croyez-vous pas qu'il faudrait tirer la nouvelle opérette de cette grivoiserie à la mode d'hier et qu'elle soit désormais populaire avec des rondes et des chansons ? Après la rude épreuve que notre pays vient de subir, n'éprouvez-vous pas le besoin de chanter clair pour oublier (lettre à Eugène Humbert¹⁴, citée par Bruyr 1962, p. 32) ?

12 L'expression est présente dans un des airs de la partition : la Chanson d'Amaranthe, « Marchande de marée », à l'acte I.

13 Un ouvrage de 1873, censé porter sur l'histoire du théâtre de la création parisienne de *La fille de Madame Angot*, consacre près de la moitié de ses pages (p. 44 à 66 et p. 104 à 112, sur 112 pages) à l'œuvre de Lecocq : voir [Buguet 1873](#).

14 Humbert était le directeur des Fantaisies-Parisiennes, théâtre de Bruxelles où certaines des opérettes de Lecocq, dont *La fille de Madame Angot*, ont été créées.

Le chœur des conjurés, un des morceaux à succès de la pièce, est chanté par les « Incroyables », des contre-révolutionnaires qui complotent en vue de renverser le gouvernement du Directoire, une situation bien susceptible d'intéresser des prisonnières¹⁵. On comprend que cette musique, à la fois sautillante et feutrée, ait pu revenir à la mémoire de Germaine Tillion et ses compagnes, elles-mêmes conspiratrices par la force des choses.

Paroles de Clairville, Paul Siraudin et Charles Koning

Quand on conspire,
 Quand sans frayer,
 On peut se dire
 Conspirateur,
 Pour tout le monde
 Il faut avoir
 Perruque blonde
 Et collet noir !

Exemple musical 2 : Charles Lecocq, La fille de Madame Angot, Chœur des conspirateurs, Grand orchestre et Chœurs, Jacques Météhen (chef d'orchestre), 1963, 33t, Odéon XOC 191. [Écouter](#).

Ces dernières ont par ailleurs eu de nombreuses occasions d'entendre l'œuvre, qui a fait l'objet de fréquentes reprises après sa création. Pour Paris seulement, Florian Bruyas note une importante reprise à la Gaîté-Lyrique en 1912, malgré la vogue de l'opérette viennoise alors à son sommet (Bruyas 1974, p. 380). Trois ans plus tard, la France est en guerre et il n'est plus question de jouer des opérettes « ennemies » ; le chef-d'œuvre de Lecocq reprend du service. Plus tard, après la victoire, parallèlement aux succès des opérettes nouveau genre (par exemple *Phi-Phi*, dont nous reparlerons plus loin), *La fille de Madame Angot* est appelée à la rescousse quand les recettes commencent à fléchir, comme en 1921 (toujours à la Gaîté-Lyrique). En 1922, c'est un autre théâtre, le Trianon-Lyrique, qui propose sa version de l'opérette bien connue. Il est possible que Bruyas ne mentionne pas toutes les représentations de cette œuvre qu'on peut considérer à l'époque comme un classique (*ibid.*, p. 428, 433, 438 et 444). On sait cependant que le Théâtre Mogador met la célèbre *Fille* à l'affiche en 1941, dans Paris occupé¹⁶.

Dans l'intervalle, *La fille de Madame Angot* a connu une consécration suprême au moment d'une autre guerre. Quand la France remporte la victoire contre l'Allemagne en 1918, l'œuvre de Charles Lecocq (qui meurt la même année) fait l'objet d'une représentation spéciale à l'Opéra de Paris. Cette prestigieuse soirée, organisée au bénéfice

15 Le chœur remporte un grand succès dès sa création à Bruxelles. Buguet (1873, p. 23) cite même des paroles nouvelles que les Bruxellois ont imaginées pour la musique de Lecocq, à la suite d'une vague de chaleur : « Quand on transpire / Par la chaleur / On peut se dire / Transpirateur ! »

16 Le programme de ces représentations apparaît régulièrement sur des sites de ventes aux enchères. Voir également les documents rassemblés dans les archives électroniques de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509457v/f1.image.r=mogador%20fille%20de%20madame%20angot%201941> (consulté le 4 novembre 2015).

des blessés de la Grande Guerre, met en vedette les étoiles de la première maison lyrique française. Cette représentation de gala fait grand bruit et a pu marquer les esprits d'alors, en plus de donner un regain de popularité au chef-d'œuvre de Lecocq. L'œuvre est donc associée à trois époques glorieuses de la France : le Directoire (et par extension, la Révolution), la III^e République, période où la France renaît de ses cendres, et l'éclatante victoire de 1918, laquelle vaut à la France de récupérer deux provinces, l'Alsace et la Lorraine, perdues lors de la défaite de 1870. *La fille de Madame Angot* a donc tout ce qu'il faut pour éveiller la nostalgie des auteurs du *Verfügbar aux Enfers*.

PHI-PHI OU QUAND L'OPÉRETTE DEVIENT LA COMÉDIE MUSICALE

À partir du milieu des années 1880 environ, l'opérette française connaît des hauts et des bas. Pour résumer, on peut dire que le genre est graduellement supplanté dans le cœur du public, d'une part par le café-concert, puis d'autre part par son propre équivalent viennois. Il s'agit d'une opérette de rêve, dont les aspects parodiques sont presque complètement éliminés, délaissant la satire pour s'envoler dans la pure évocation. C'est l'époque du triomphe absolu de *La veuve joyeuse* (1909)¹⁷, mais aussi de l'opérette hongroise (qui s'inscrit en fait dans l'esthétique viennoise).

Il faudra la guerre de 1914-1918 pour mettre un terme à cette vogue. Par esprit patriotique, les théâtres français vont retirer de leurs affiches tous les titres de Lehár, de Kálmán, de Strauss fils, et revenir à ceux de Lecocq, Planquette ou Audran :

Le pays s'installe dans la guerre et, en 1915, la plupart des théâtres rouvrent timidement d'abord, puis avec plus de hardiesse. Mais il ne pouvait plus être question de représenter des opérettes d'outre-Rhin. Le temps était venu de l'opérette patriotique (Bruyas 1974, p. 399).

C'est de la fin de la guerre que date un autre titre important, *Phi-Phi* de Christiné (1918), opérette d'un genre nouveau. À « petit déploiement », elle compte peu de personnages et une dizaine de jeunes femmes remplacent les importantes formations chorales qu'on retrouvait habituellement dans les opérettes de l'ancien répertoire. De plus, *Phi-Phi* propose pour une des premières fois sur une scène lyrique française des danses modernes, inspirées du jazz (shimmy, fox-trot, one-step), donc des rythmes américains, ce qui était exotique pour Paris. Mais l'exotisme se manifeste aussi par le tango, tout comme plus tard, dans les années 1930, on verra apparaître d'autres danses originaires d'Amérique du Sud.

Dans ses mémoires, le compositeur Maurice Yvain (1891-1965) raconte comment, à l'époque de la création de *Phi-Phi*, la musique américaine a pris d'assaut les oreilles françaises, imposant ses rythmes syncopés et déhanchés, là où régnaient encore les antiques valse, polkas, galops ou marches : « L'engouement du public pour cette

¹⁷ Sur le triomphe durable de *La veuve joyeuse* en France, voir Bruyas 1974, p. 365-369 (voir aussi note 8).

nouvelle musique fut instantané. Les danses qui jusqu'ici étaient à la mode sont renversées, détrônées, périmées en un temps record. Le victorieux Rag-time [*sic*] s'installait pour régner en maître » (Yvain 1962, p. 131).

L'histoire du triomphe de *Phi-Phi*, signé par le librettiste Albert Willemetz (1887-1964) et le compositeur de chansons à succès Henri Christiné (1867-1941), est fortement liée au conflit mondial, puisqu'il s'agit de la première œuvre du genre créée après la Première Guerre mondiale. Une légende tenace prétend même que la première du spectacle a été repoussée « pour cause d'armistice », mais il semble que la réalité ait été différente¹⁸. Le livret comporte des éléments qui pourraient le rapprocher des œuvres d'Offenbach : cette fantaisie se déroulant dans l'Antiquité (Phi-Phi est le surnom du sculpteur Phidias) peut rappeler *La belle Hélène* par son thème. Certains éléments de parodie d'opéra (dans les ensembles surtout) se rattachent aussi à la tradition de persiflage du genre.

Mais le côté égrillard, voire osé, du livret, est sans précédent. Le meilleur exemple est la chanson des « Petits païens » que chante Phidias, le gag étant que dans l'Antiquité les « saints » n'existaient pas, on parlait plutôt de païens... Et le personnage de se lancer dans une ode admirative et sensuelle à la poitrine féminine. Un enregistrement de cette chanson par Urban, le créateur du rôle, a été réalisé et on peut imaginer qu'il a connu un succès à la hauteur de celui de l'œuvre.

18 On lit parfois que l'œuvre aurait dû être créée le 11 novembre 1918, mais que l'annonce de la capitulation des Allemands força un report au lendemain ; or, *Phi-Phi* a en réalité été joué pour la première fois le 13 novembre, comme prévu. Le site de l'Académie nationale de l'opérette (<http://www.operette-theatremusical.fr/>) raconte la légende, mais l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France* rétablit les faits. Voir <http://comedie-musicale.jgana.fr/>, ainsi que la page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=258> (les deux sites ont été consultés à plusieurs reprises en novembre 2014). (Tout le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France* est le résultat d'une recherche minutieuse de Jacques Gana.)

Paroles d'Albert Willemetz

1. Blanches rondeurs aux contours délicieux
 Les païens sont un régal pour les yeux,
 Ils ont tous, malgré leurs formes régulières,
 Leur physionomie particulière.
 Les uns lèvent la tête sans se gêner
 Y en a qui vous regardent l'air étonné,
 D'autres pudiquement baissent le nez.
 Qu'ils soient monticules ou promontoires,
 Des pommes, des oranges ou des poires.

2. Hommes mariés ou bien célibataires,
 Nous courons tous après ces globe-trotters
 C'est autour de ces mappemondes si petites
 Que pourtant le Monde entier gravite.
 Des Hespérides c'est le double jardin
 Les fétiches dont nous sommes les pantins
 Éternels Néné et Rinsinsin
 De l'amour c'est la vivante cible,
 Qui même cachée reste visible.

[Refrain :]
 Les jolis petits païens,
 C'est toute la femme,
 Mais oui Madame
 Je le soutiens.
 Ah ! quel désir...
 Quand nos yeux les devinent
 Ah ! quel plaisir !
 Quand nos doigts les luttinent,
 Ils font
 Bientôt, sous notre étreinte,
 Des bonds
 Et même des pointes
 Quand on les a dans la main,
 Mais oui Madame
 C'est toute la femme
 Qu'on tient.

Exemple musical 3 : Henri Christiné, *Phi-Phi*, « Les petits païens », Luc Barney (voix), orchestre non identifié, Raymond Lefebvre (chef d'orchestre), *Bouquet d'opérettes*, 1962, 33t, Barclay BLY 80182. [Écouter](#).

Les chansons de *Phi-Phi* ont donc circulé grâce à ce nouveau support, ce qui témoigne du succès d'une œuvre jouée plus de mille fois lors de la première série de représentations (qui fut par ailleurs suivie de plusieurs autres)¹⁹. Bruyas suggère que l'œuvre « adoptait le genre émancipé “à la garçonne” » (Bruyas 1974, p. 427). La guerre a en effet été l'occasion pour les femmes de s'émanciper : obligées de travailler en l'absence de leur mari, elles prennent goût à cette liberté nouvelle. Bientôt, la mode sera aux cheveux courts pour les femmes, ce qui fera scandale au début. Bruyas aurait donc raison de conclure que « *Phi-Phi* déclenche une sorte de révolution dans l'opérette et dorénavant la “comédie musicale” » (*ibid.*, p. 427).

On comprend les femmes de Ravensbrück de s'être réapproprié ce refrain, souvenir non seulement d'une époque plus heureuse (où leurs cheveux étaient coupés volonta-

19 Voir, dans l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, <http://comedie-musicale.jgana.fr/>, la page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=258> (consulté en novembre 2014). On y retrouve aussi la mention d'un enregistrement réalisé pour la radio et diffusé en 1938.

rement, et non rasés de force), mais encore à la gloire du corps féminin, si malmené dans le camp (l'air des « Petits païens » fredonné sert justement dans le *Verfügbar* à évoquer la tristesse des seins affaissés par la malnutrition : ce ne sont « plus des saints mais des martyrs », dit le texte de Tillion, entrant ainsi en résonance avec le jeu de mots de Willemetz, auteur des paroles) (Tillion 2005, p. 66). Notons enfin que les personnages fredonnent la mélodie seulement, pendant qu'un autre personnage parle. Cette allusion volontairement sans texte montre à quel point l'air était connu.

CIBOULETTE OU LA NOSTALGIE A BIEN MEILLEUR GOÛT

Cinq ans après *Phi-Phi*, l'opérette dite « classique » connaît un soubresaut. Reynaldo Hahn (1874-1947), un musicien associé plutôt à la musique dite « sérieuse », propose l'opérette *Ciboulette* (1923). L'œuvre voit le jour au Théâtre des Variétés, lieu de la création des plus grands succès d'Offenbach. *Ciboulette* représente un double retour en arrière. Par la musique d'abord, dont le compositeur « reprend, de son propre aveu, le modèle de Lecocq et Messager » (Duteurtre 1997, p. 130) et refuse les nouveaux rythmes modernes lancés par *Phi-Phi*, poursuivis par d'autres œuvres de Henri Christiné (*Dédé*, en 1921, qui prend le relais de *Phi-Phi*) et de son plus brillant compétiteur, Maurice Yvain (avec le grand succès de 1921, *Ta bouche*).

L'intrigue, quant à elle, se déroule à l'époque de l'apogée du genre, sous le règne de Napoléon III, en 1867, soit dans la réalité l'année de création de *La grande-duchesse de Gérolstein*, l'un des plus grands succès d'Offenbach. *Ciboulette* multiplie les clins d'œil au genre : le titre lui-même évoque le prénom d'une héroïne de Jacques Offenbach, dans *Mesdames de la Halle* (1858)²⁰. Parmi les personnages, on retrouve un compositeur ayant réellement existé, Olivier Métra (1830-1889), et un poète issu d'un roman : le personnage de Duparquet n'est autre que le Rodolphe de *La vie de bohème*²¹. Détail étonnant, Duparquet a eu pour créateur Jean Périer, celui-là même qui en 1902 chante le premier Pelléas.

C'est d'ailleurs avec Duparquet que le rôle titre chante l'un des duos les plus populaires de l'œuvre, « Nous avons fait un beau voyage ». *Ciboulette*, héroïne joyeuse et maîtresse de son destin, ni victime ni femme fatale, paysanne en bonne santé, intelligente voire rusée... une autre bonne source d'inspiration pour Germaine Tillion et ses camarades. *Ciboulette* trouve l'amour à sa façon, un peu comme Clairette Angot, en refusant un prétendant qu'on lui destine pour lui en préférer un autre moins évident. La présence du duo dans *Le Verfügbar aux Enfers* témoigne du succès durable de *Ciboulette*.

20 Ce qui fait dire à un commentateur : « Lorsqu'un genre recourt au pastiche, à l'autocitation et à l'autodérision, il faut croire que sa fin est proche. *Ciboulette* sera, en effet, le dernier chef-d'œuvre de l'opérette parisienne » (Kaminski 2003, p. 618).

21 *Scènes de la vie de bohème*, roman d'Henri Murger (1851), adapté en opéra par Puccini en 1896. L'œuvre entre au répertoire de l'Opéra-Comique en 1898, dans une version française, jouée régulièrement à partir de cette année.

Paroles de Robert de Flers et Francis de Croisset

Nous avons fait un beau voyage
 Nous arrêtant à tous les pas
 Buvant du cidre à chaque village
 Cueillant dans les clos des lilas !

Nous avons rencontré des dindons empathiques,
 Des lapins prolifiques,
 Des chapons, vieux garçons !
 Nous avons rencontré des oies très distinguées,
 Des poules intriguées
 Et des chœurs de pinsons !
 Nous avons rencontré Monsieur l'Maire et l'Curé,
 La mercière et son frère, le r'ceveur et sa sœur

Nous avons fait un beau voyage
 C'est le premier jour du printemps
 Les oiseaux se mettent en ménage
 Chacun voudrait en faire autant

Nous avons fait des découvertes
 Tous les ruisseaux ont rajeuni
 Les bois ont mis leur robe verte
 Et l'on dit que c'n'est pas fini

Nous avons rencontré des abeilles enfiévrées,
 Des cigales inspirées,
 Des lézards couchés tôt.
 Nous avons rencontré des vaches en robe de bure,
 Des chèvres en fourrure,
 Des moutons en manteau.
 Nous avons rencontré l'sacristain et son chien,
 La baronne et sa bonne, le bedeau et son veau !

Nous avons fait des découvertes
 On refuse du monde dans les nids
 Une seule rose s'est offerte
 À vingt papillons réunis

Nous avons fait un beau voyage
 C'est le premier jour du printemps
 Les oiseaux se mettent en ménage
 Tout l'monde voudrait en faire autant !

Exemple musical 4 : Reynaldo Hahn, Ciboulette, « Nous avons fait un beau voyage », Georie Boué (soprano), Roger Bourdin (baryton), Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, Marcel Cariven (chef d'orchestre), 1958, 33t, Pathé 33 DTX 30.136. [Écouter](#).

On sait que, à partir de 1924, « *Ciboulette* allait faire son tour de France, représentée notamment à Cannes, à Dijon, Rouen, Grenoble, Bordeaux, Vichy, Angers, Clermont, etc. avec des interprètes choisis » (Bruyas 1974, p. 458). Par ailleurs, l'œuvre est régulièrement reprise dans les années 1930, notamment au théâtre de la Gaîté-Lyrique

en 1931 et 1935 (Bruyas 1974, p. 509 et 544). Plusieurs extraits sont enregistrés²², ce qui est devenu habituel pour une opérette à succès, mais par ailleurs l'opérette de Reynaldo Hahn fait l'objet d'un film de Claude Autant-Lara, réalisé en 1933. Une critique de l'époque laisse croire que le film n'était pas très réussi²³ et donc n'aurait peut-être pas connu un grand succès.

Germaine Tillion et ses compagnes ont donc eu bien des occasions de l'entendre et de retenir, comme tant d'autres, le duo. Il raconte les joies d'un voyage à la campagne par un beau jour d'été, idée qui peut certainement faire rêver des prisonnières confinées à leur camp. L'interminable et joyeuse énumération des plaisirs de ce voyage est remplacée dans *Le Verfügar aux Enfers* par une liste de victuailles, la nostalgie de la bonne nourriture surpassant encore, peut-être, celle de prendre l'air²⁴.

TROIS VALSES OU L'OPÉRETTE DES STARS

Même si le compositeur en est l'Autrichien Oscar Straus (1870-1954), *Trois valse* est considéré la plupart du temps comme une opérette française. Straus aussi a « fait un beau voyage » : installé à Paris dès 1927, il part pour Hollywood, repasse par Berlin mais, fuyant la montée du nazisme, se réfugie en Suisse où il fait créer *Die drei Walzer* à Zurich en 1935²⁵. Le librettiste et parolier Albert Willemetz, à la recherche d'un véhicule pour Yvonne Printemps, reconstruit alors complètement la pièce en fonction de la divette.

Yvonne Printemps est une grande vedette depuis le milieu des années 1910. Elle épouse en 1919 un autre artiste bien en vue du monde artistique français, Sacha Guitry, qui écrit pour elle des pièces de théâtre et des livrets d'opérette. Parmi ces derniers, la postérité retient surtout *Mozart* (1925), musique de Reynaldo Hahn, et *L'amour masqué* (1923), musique d'André Messager. En 1931, elle se sépare de Guitry pour entreprendre une nouvelle relation très médiatisée avec un autre comédien très connu, Pierre Fresnay, qui restera à ses côtés le reste de sa vie. Ce n'est pas, on le voit, une divette ordinaire, et on chercherait en vain parmi ses devancières une comédienne-chanteuse ayant bénéficié d'autant de visibilité. Elle profite des nouveaux moyens de communication : perfectionnement du disque, arrivée de la radio puis du

22 Jacques Gana en donne une liste sur le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=75> (consulté en novembre 2014).

23 Voir Odette Pannetier dans la revue *Ric Rac* du 18 novembre 1933. Le texte est accessible sur le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, à la page consacrée à l'œuvre : <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=75> (consulté en novembre 2014).

24 Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

25 Pour une biographie d'Oscar Straus, voir la page qui lui est consacrée sur le site de l'Académie nationale de l'opérette : <http://www.operette-theatremusical.fr/2015/07/30/oscar-straus/> (consulté en septembre 2015).

cinéma parlant (autour de 1927), tous ces médiums lui permettent de faire valoir ses talents d'actrice et de chanteuse.

C'est donc pour elle qu'est mise au point une toute nouvelle version de l'opérette « suisse » de Straus. Créée, ou plutôt recrée, à Paris en 1937, au moment de l'Exposition universelle, c'est une œuvre de circonstance dont les trois actes se déroulent à trois époques différentes (1867, 1900 et 1937), chacune de ces années ayant vu Paris accueillir une Exposition universelle. Yvonne Printemps y joue un triple rôle, soit une danseuse sous le Second Empire, une chanteuse d'opérette à la Belle Époque et une vedette de cinéma en 1937. Dans cette histoire portant sur le monde du spectacle, c'est la troisième incarnation d'Yvonne Printemps, Irène, qui chante « Je ne suis pas ce que l'on pense, je ne suis pas ce que l'on dit ». Le personnage explique alors qu'en tant que vedette, elle doit faire des caprices et se montrer insupportable, alors que sa véritable nature est tout autre. Les paroles et la musique sont revenues à la mémoire de Germaine Tillion et ses camarades, qui ont pu voir la pièce à Paris ou en province²⁶, à moins – ce qui est plus probable – qu'elles n'aient assisté à une projection de la version filmée²⁷. C'est très certainement cette version qui a joué le rôle le plus important dans la mémoire musicale de Tillion et ses codétenues, le film ayant certainement circulé beaucoup plus que la version scénique²⁸.

C'est en 1938 que la pièce connaît les honneurs du grand écran : toute la France va pouvoir admirer la Printemps brillant de tous ses feux. Le film n'est presque plus une opérette, puisque la musique y est fortement diminuée par rapport à la version scénique, mais c'est un cas unique d'opérette filmée bénéficiant d'une vedette de ce calibre – deux, en comptant Pierre Fresnay. On connaît plusieurs adaptations d'œuvres musicales (*Mam'zelle Nitouche* d'Hervé a été adapté au cinéma deux fois, en 1934 et 1951, et même *Phi-Phi* a fait l'objet d'une version filmée à l'époque du cinéma muet²⁹ !), mais aucune ne bénéficiait de la présence de stars à la notoriété équivalente.

Le bref extrait qu'on entend dans *Le Verfügbar aux Enfers* prend évidemment une toute autre dimension. La femme qui se cache le fait maintenant pour des raisons cruellement différentes : il n'est plus question de badinage ou de coquetterie mais bien de sauver sa peau.

26 Bruyas mentionne des représentations en province (1974, p. 558).

27 À ce sujet, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

28 On peut voir le film dans son intégralité en passant par le site de l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France*, qui mène à YouTube (<http://194.254.96.55/cm/?for=fic&clevideo=youtu-be052>, visionné en novembre 2014). On peut y prendre la mesure du charme de Printemps, qui passe très bien à l'écran.

29 Jacques Gana mentionne un film de 1926, sorti l'année suivante, réalisé par Georges Pallu (page consacrée à *Phi-Phi*, <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=258>, consulté en novembre 2014).

Paroles d'Albert Willemetz

(parlé)

- Vous avez l'air étonné ?

- Non, je suis heureux, je vous vois tout à coup si différente. Au fond vous êtes très gentille.

- Chut, il ne faut pas le dire !

- Pourquoi ?

- Parce qu'on vous pardonne quelquefois d'avoir réussi mais jamais d'avoir l'air heureuse

- Vous donnez rudement bien le change !

- Je suis comédienne.

IRÈNE

1. Que voulez-vous c'est obligé,
par mon contrat je dois changer
Mes habitudes

Car, malgré soi, pour s'imposer,
Il faut savoir se composer
Une attitude

[Refrain :]

Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit
Au cinéma, pour qu'on vous lance,
Être soi-même, c'est interdit !
Alors pour être dans l'ambiance
À chaque instant je m'étudie.
Moi si rieuse,
Je dois jouer à la poseuse
Pour me poser
Mais je vous jure
Que ma nature
A du mal à se maîtriser
On dit que j'ai des exigences,
On pense que je fais des chichis
Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit

2. Quand je suis dans l'intimité,
Je reprends ma simplicité
J'en suis heureuse,
Je vis pour moi, je m'appartiens
Mais au studio, je redeviens
L'enquiquineuse !

[Refrain :]

Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit
Au cinéma quelle existence,
Être soi-même, c'est interdit !
Pour se donner de l'importance,
Il faut bluffer, ça réussit
Sur mon visage,
Je me compose un maquillage
Dur et moqueur
Pour que l'on m'aime,
Je dois de même,
Maquiller aussi tout mon cœur
Ce n'est rien que pour l'apparence,
Qu'on fond je joue la comédie
Je ne suis pas ce que l'on pense
Je ne suis pas ce que l'on dit

Exemple musical 5 : Oscar Straus, Trois valses, « Je ne suis pas ce que l'on pense », Yvonne Printemps (voix)³⁰, 1937. [Écouter](#).

CONCLUSION

Après la guerre, l'opérette change et devient un produit clinquant, à la musique plutôt simplette, parfois tapageuse, souvent racoleuse (on pense aux opérettes mettant en vedette Luis Mariano, notamment). On est bien loin du ton parodique des opéras-bouffes des débuts du genre ou même de l'élégance des œuvres de Lecocq. Malgré

30 Pierre Fresnay dialogue avec Yvonne Printemps au début de l'extrait.

cette évolution (ou ce déclin), jamais une héroïne d'opérette n'est malheureuse très longtemps.

Et c'est de longue date que les premiers rôles féminins dans les œuvres légères font preuve de caractère et d'indépendance. On a mentionné plus haut celles des opérettes reprises par Germaine Tillion, mais il faudrait en nommer plusieurs autres, des rôles-titres bien souvent (comme *La belle Hélène* ou *La grande-duchesse de Gérolstein*, d'Offenbach), ou encore des vedettes incontestées surpassant leur partenaire masculin (comme la Boulotte de *Barbe-Bleue*, d'Offenbach encore, ou, chez Hervé, la Frédégonde de *Chilpéric* ou la Marguerite du *Petit Faust*).

On voit, exemples quasi uniques dans l'histoire de l'opéra (au XIX^e siècle, du moins), des femmes qui non seulement désirent, mais vont vers l'objet de leur désir et n'en sont pas punies pour autant. Même si elles sont moins révolutionnaires que leurs devancières déjà nommées, on retrouve des femmes fortes dans les opérettes de la III^e République : Serpolette dans *Les cloches de Corneville* de Robert Planquette (1877), Bettina dans *La Mascotte* d'Edmond Audran (1880) ou Marion dans *Les saltimbanques* de Louis Ganne (1899), cette dernière lutteuse dans un cirque ! Quand on considère l'histoire de l'opérette de ses débuts jusqu'à son déclin, on constate qu'elle constitue véritablement, chaque fois qu'elle est représentée, la victoire des femmes, qui se tirent d'affaire grâce à une intelligence égale et souvent supérieure à celle de leurs comparses masculins. C'est cette force d'évocation qui transparaît dans *Le Verfügbar aux Enfers*, refuge de femmes dans la tourmente qui ont puisé dans la musique légère la force de survivre.

BIBLIOGRAPHIE

- Académie Nationale de l'Opérette, documentation lyrique, <http://anao.pagesperso-orange.fr/index.html>, consulté à plusieurs reprises en septembre et octobre 2015.
- Bruyas, Florian (1974), *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, Emmanuel Vitte.
- Bruyr, José (1962), *L'opérette*, Paris, Presses universitaires de France.
- Buguet, Henry (1873), *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris*, « Vol. 2. Folies-Dramatiques », Paris, Tresse Éditeur. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5661592c>, consulté le 2 mars 2016.
- Csáky, Moritz (2006), « L'opérette », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 4. Histoire des musiques européennes », Arles, Actes Sud, p. 1301-1327.
- Decaux, Alain ([1966]1978), *Offenbach, roi du Second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin.
- Duteurtre, Benoît (1997), *L'opérette en France*, Paris, Seuil.
- Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France, 1918-1944*, <http://comedie-musicale.jgana.fr/>, consulté à plusieurs reprises en novembre 2014 et octobre 2015.
- Everist, Mark (2006), « Le drame musical français au XIX^e siècle. Structures sociales et contextes artistiques », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 4. Histoire des musiques européennes », Arles, Actes Sud, p. 1279-1300.
- Fauquet, Joël-Marie (2003), « Revue », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, p. 1060.
- Kaminski, Piotr (2003), *Mille et un opéras*, Paris, Fayard.

- Legrand, Raphaëlle (1991), « Les voies de l'intertextualité dans *Dardanus*, parodie de Favart, Panard et Parmentier », thèse de doctorat, Université de Tours.
- Pougin, Arthur (1885), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Librairie de Firmon-Didot et Cie, Paris.
- Schneider, Louis (1924), *Les maîtres de l'opérette française*. Hervé ; Lecocq, Paris, Librairie académique Perrin et Cie.
- Soubies, Albert, et Charles Malherbe (1887), *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, Dupret Éditeur. Disponible en ligne : <https://archive.org/details/prcisdelhistoir00malhgoog>, consulté le 2 mars 2016.
- Sylvère, Antoine (1980), *Toinou, le cri d'un enfant auvergnat*, Paris, Plon.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Yon, Jean-Claude (2000), *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard.
- Willemetz, Albert (1967), *Dans mon rétroviseur*, Paris, La Table Ronde.
- Willemetz, Albert, et Maurice Chevalier (2011), *Revue, chansons et sketches au Casino de Paris*, Paris, L'Harmattan.
- Yvain, Maurice (1962), *Ma belle opérette*, Paris, La Table Ronde.

L'intertextualité dans *Le Verfügbar aux Enfers* et d'autres témoignages concentrationnaires. Une comparaison entre les périodes d'incarcération et d'après-guerre

Ariane Santerre

Résumé

Le Verfügbar aux Enfers ne laisse pas de surprendre, à la fois par son contexte de rédaction que par son contenu. Si les citations musicales sont évidentes dans cette œuvre, la présence d'un intertexte littéraire est également perceptible et mérite d'être approfondie. Or, afin de bien mesurer le caractère particulier du *Verfügbar aux Enfers*, une analyse comparative s'avère nécessaire. Cet article se propose de se pencher sur l'intertextualité dans les textes concentrationnaires rédigés pendant deux périodes distinctes, l'époque de l'incarcération et celle de l'après-guerre. Cette contribution s'attache d'abord à une différence fondamentale entre ces deux périodes, celle de l'identité du lecteur. Il s'agira ensuite de s'interroger sur la manière dont cette caractéristique influence les procédés intertextuels utilisés dans les textes, opérant ainsi des transformations importantes d'une période de rédaction à l'autre.

Mots clés : dialogisme ; intertextualité ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; témoignages ; Germaine Tillion.

Abstract

Germaine Tillion's *Le Verfügbar aux Enfers* is an astounding work of art, which is due both to the context in which it was written and to its content. Though musical quotations are manifest in this operetta-revue, a rich intertextuality can also be perceived and will be examined. In order to better understand the particular nature of *Le Verfügbar aux Enfers*, a comparative analysis will be necessary. This article will study the presence of intertextuality in concentration camp texts written during two distinct periods, that of the imprisonment and that of the immediate post-war. This contribution will first explore a fundamental difference between those two periods: the reader's identity. The article will then consider how this characteristic influences the intertextual process of those texts, which results in important transformations from one writing period to the other.

Keywords: dialogism; intertextuality; *Le Verfügbar aux Enfers*; testimonies; Germaine Tillion.

Dans la recherche actuelle portant sur le système concentrationnaire se distinguent, entre autres, les travaux s'intéressant à la présence de l'art dans les camps. Ces lieux de la destruction humaine et culturelle ont vu naître, paradoxalement, maintes œuvres poétiques, musicales et théâtrales¹. Parmi les compositions nées dans le cauchemar concentrationnaire, une œuvre se démarque tout particulièrement de par son hybridité et son humour. Il s'agit de l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2005) rédigée en 1944 à Ravensbrück par Germaine Tillion et ses codétenues, dans laquelle un naturaliste tente d'exposer les caractéristiques d'une nouvelle espèce zoologique, le *Verfügbar*², rôle assumé dans le camp par Tillion et ses camarades.

Tout surprend quand on se penche sur le contexte de rédaction du *Verfügbar aux Enfers*, de même que sur son contenu : sa création elle-même tient du prodige (les détenues vivaient dans des conditions physiques éreintantes et s'exposaient au péril de se faire découvrir en possession non seulement de papier mais d'un manuscrit si subversif), sans parler de la présence, dans l'opérette-revue, d'autodérision, de pastiches et de renversements de pièces musicales « sur l'air de » dont elles avaient détourné les paroles. Si les citations musicales sont flagrantes dans cette œuvre³, la présence d'un intertexte littéraire est aussi perceptible, caractéristique également évidente dans les témoignages rédigés après la guerre par les survivants des camps nazis. Pourquoi évoquer la littérature dans les camps et dans les témoignages ? Cette question est intimement liée à celle, cruciale, de la raison d'être de la littérature : ce sera ici le lieu d'y réfléchir en gardant à l'esprit le contexte concentrationnaire.

Une analyse comparative du *Verfügbar aux Enfers* et des témoignages écrits dans l'après-guerre s'avérera nécessaire afin de voir si l'intertextualité se présente différemment dans l'opérette-revue. Il semblerait probable, en effet, que le contexte de rédaction influence les techniques intertextuelles mises en scène dans ces deux types de récits. Le corpus des témoignages se composera de *L'univers concentrationnaire* (1946) de David Rousset et de *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, de même que du premier *Ravensbrück* (Tillion et al. 1946) publié de manière collective en 1946 et orchestré par Germaine Tillion⁴. D'autres témoignages seront également cités à

1 Voir par exemple à ce sujet : [Trinh 2011](#), Giner 2011, Peschel 2013, Audhuy 2013.

2 Comme l'explique Germaine Tillion en 1946 : « On appelait *Verfügbar*, c'est-à-dire "disponibles" les prisonnières qui n'étaient pas inscrites dans une colonne de travail. Pour rester longtemps *Verfügbar*, il fallait la ruse et l'énergie d'un chef Sioux, ou, au contraire, être un déchet d'humanité, absolument inutilisable, et renvoyé de partout » (Tillion et al. 1946, p. 29). Sur le statut de *Verfügbar*, voir également l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

3 Voir à ce sujet les articles de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix, Pascal Blanchet, Cécile Quesney, Christophe Gauthier et Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

4 Germaine Tillion a fait paraître trois éditions de *Ravensbrück* qui s'avèrent complètement différentes les unes des autres, bien que portant le même titre. Le premier *Ravensbrück*, publié en 1946, est un ouvrage collectif dont Tillion a écrit le premier chapitre intitulé « À la recherche de la vérité ». Les deux versions subséquentes, parues respectivement en 1973 et en 1988, sont signées uniquement par Germaine Tillion et sont la reprise détaillée de ce chapitre, faisant état des recherches et des résultats les plus récents sur le système concentrationnaire. Le troisième *Ravensbrück* contient quelques extraits du *Verfügbar aux Enfers*. Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

l'occasion, même s'ils ne feront pas l'objet d'une analyse, afin de montrer que les témoignages à l'étude s'inscrivent dans un large réseau testimonial dont les visées et les techniques narratives demeurent similaires. Quelques passages du premier et du troisième *Ravensbrück* (Tillion 1988) présentant des lettres et des poèmes écrits pendant l'internement viendront compléter l'étude du *Verfügbar aux Enfers*.

Ce travail s'échelonnait en deux temps : dans la première partie, il sera question d'aspects théoriques et critiques ; la seconde partie constituera l'analyse. La première partie se consacrera d'abord à des précisions de nature conceptuelle quant au terme « intertextualité », pour lesquelles nous nous référerons aux ouvrages de Mikhaïl Bakhtine ([1979]1984), de Gérard Genette (1982) et de Tiphaine Samoyault (2001). À partir des catégories de périodes de témoignages établies par Alain Goldschläger (2016), il s'avérera ensuite utile de distinguer les caractéristiques propres à chacun des deux contextes de rédaction séparant les témoignages de l'après-guerre des écrits rédigés durant l'époque du camp. L'analyse s'effectuera à l'envers de la chronologie, c'est-à-dire que les témoignages seront étudiés avant d'aborder *Le Verfügbar aux Enfers* et les autres textes créés pendant l'internement.

QUELQUES PRÉCISIONS CONCERNANT LES NOTIONS D'INTERTEXTUALITÉ ET DE DIALOGISME

D'emblée, le terme « intertextualité » pose problème puisqu'il n'a jamais été véritablement défini : le vocable s'applique de manière bien différente selon les chercheurs⁵. Depuis l'invention du mot dans les années 1960 par Julia Kristeva, qui se basait sur le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine, s'est opéré un glissement de sens avec lequel il faut composer aujourd'hui. Dans son ouvrage présentant une synthèse de l'intertextualité, Tiphaine Samoyault explique à cet effet que

Le flou théorique qui entoure la notion d'intertextualité [...] tient à la bipartition de son sens en deux directions distinctes : l'une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat) ; l'autre en fait une notion poétique, et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires (par le moyen de la citation, de l'allusion, du détournement, etc.) (Samoyault 2001, p. 7).

La première direction que souligne Tiphaine Samoyault tient de la conception dialogique émise par Bakhtine, alors que la deuxième direction suit surtout les travaux effectués par Gérard Genette (*ibid.*, p. 10-14, 18), qui parle plus spécifique-

5 Marc Angenot remarque en effet que le terme « "intertexte" aujourd'hui est autant un outil conceptuel, qu'une bannière, un pavillon épistémique, signalant une prise de position, un champ de référence, le choix de certains enjeux. Cependant si, comme outil notionnel le terme se trouve sans cesse remotivé et réinterprété, en tant que pavillon, sa référence est également équivoque en ceci qu'il est adopté par beaucoup de groupes, dans une perspective parfois syncrétique, parfois exclusiviste, dans un usage parfois flou, parfois rigoureux » (Angenot 1983, p. 122).

ment de « transtextualité⁶ ». Sous ce concept large se distinguent l'intertextualité⁷, le paratexte⁸, la métatextualité⁹, l'hypertextualité¹⁰, et enfin l'architextualité¹¹.

Pour Mikhaïl Bakhtine, les limites s'établissant entre ce qu'il appelle les « énoncés d'autrui » sont plus floues que celles déterminées par Genette, puisqu'ils sont en constante circulation et ne se limitent pas strictement aux textes :

La vision du monde, la tendance, le point de vue, l'opinion ont toujours leur expression verbale. C'est ce qui constitue le discours d'autrui (sous une forme personnelle ou impersonnelle), et ce discours est nécessairement répercuté dans l'énoncé. Un énoncé est tourné non seulement vers son objet mais aussi vers le discours d'autrui portant sur cet objet. La plus légère allusion à l'énoncé d'autrui donne à la parole un tour dialogique que nul thème constitué purement par l'objet ne saurait lui donner. [...] Nous le répétons, l'énoncé est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal et on ne peut le détacher des maillons antérieurs qui le déterminent, tant du dehors que du dedans, et qui suscitent en lui des réactions-réponses immédiates et une résonance dialogique (Bakhtine [1979]1984, p. 302).

La conception bakhtinienne du dialogisme est fort pertinente pour traiter du corpus à l'étude, puisque les témoignages des camps et *Le Verfügbar aux Enfers* s'inscrivent effectivement dans une tradition dialogique, à la fois avec des œuvres littéraires, comme cela sera développé sous peu, qu'avec les mots d'autrui en constante circulation dans la sphère concentrationnaire. Les mots allemands sont légion dans les témoignages comme dans l'opérette-revue, de même que tous les mots du jargon international¹² qui s'est développé dans les camps où se côtoyaient des gens venus des quatre coins de l'Europe : ce n'est pas par hasard que les survivants désignent les camps comme une véritable Babel¹³.

6 « Tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette 1982, p. 7).

7 L'intertextualité pour Genette implique « la présence effective d'un texte dans un autre » (*ibid.*, p. 8).

8 « Relation [...] que [...] le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. » (*ibid.*, p. 9).

9 « Relation [...] de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...], voire, à la limite, sans le nommer » (*ibid.*, p. 10).

10 « Toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*ibid.*, p. 11-12).

11 « Relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique » (*ibid.*, p. 11).

12 Par exemple, l'expression « *klepsi-klepsi* », dérivant du grec et désignant l'idée de vol, est expliquée dans *Se questo è un uomo* (Levi 1947, p. 72) et dans *Le Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2005, p. 176).

13 En voici deux exemples : « Il a fallu un personnel nombreux pour gérer, organiser, discipliner cette inconcevable Babel » (Rousset 1946, p. 116-117) ; « Dans cette tour de Babel en folie, les vols se multiplient » (Conversy 1945, p. 161).

Chez Mikhaïl Bakhtine, le discours se construit à partir d'échos des énoncés d'autrui, phénomène qui s'illustre particulièrement bien dans *Le Verfügbar aux Enfers* lorsque certains passages tournent des aphorismes courants en dérision : « Le travail c'est la santé » (Tillion 2005, p. 134), affirme le naturaliste au chœur des *Verfügbar*. Évidemment, rien n'est plus faux dans le camp de Ravensbrück où tout est calculé pour que les détenues meurent d'épuisement : adage réutilisé ironiquement, il rappelle également de manière frappante l'aphorisme « *Arbeit macht frei* » mis en valeur sur le fronton des portes et des blocks du camp : « *Arbeit macht frei*, est-il parfois inscrit au-dessus des blocs : le travail, c'est la liberté » (Fernier 1946, p. 94)¹⁴.

Un autre passage du *Verfügbar aux Enfers* fait écho à l'aphorisme prononcé par le révolutionnaire mexicain Emiliano Zapata, repris ensuite par Dolores Ibárruri, Secrétaire générale du parti communiste espagnol de 1942 à 1960 : « Lulu de Belleville. – Mieux vaut mourir debout que vivre à genoux... / Nénette. – Je n'ai jamais essayé de vivre à genoux, mais pour ce qui est de mourir debout je trouve qu'on en prend le chemin ici... » (Tillion 2005, p. 126). Le dialogisme se révèle par une reprise exacte de l'aphorisme, que Nénette, dans sa réplique, interprète littéralement à la lumière de leur condition. Or le dialogisme n'est pas exclusivement propre au *Verfügbar aux Enfers*. Les témoignages en sont remplis, comme dans ce passage de Cavalli 8, *uomini.... Pagine di un internato* de Luigi Fiorentino :

– La vache ! Quelle faim ! [...]
– Faim... – dis-je. Je regarde devant moi, secoue la tête en soupirant à mon tour l'habituel lieu commun : – *Ça finira*.
Ça finira. Il me vient à l'esprit une maxime de Vauvenargues : « La patience n'est que l'art d'espérer ». Espérer quoi ? La liberté ? Ce mot si absurde (Fiorentino 1946, p. 117 ; notre traduction)¹⁵ ?

Dans ce métatexte dialogique, l'auteur, comme celles du *Verfügbar aux Enfers*, utilise des aphorismes pour montrer leur inanité dans un camp de concentration.

En ce qui a trait à l'analyse des discours ambiants réutilisés dans les œuvres du corpus, la conception bakhtinienne du dialogisme se révèle des plus utiles. Toutefois, afin de souligner l'importance de la littérature dans le contexte de cette étude, nous utiliserons le terme « intertextualité » pour parler plus spécifiquement de la reprise des textes littéraires dans les textes concentrationnaires, en le considérant comme une forme du dialogisme. Il nous semble par ailleurs nécessaire de préciser que cette étude ne se propose pas d'analyser les fonctionnalités inhérentes à chaque genre (poésie, théâtre, musique, etc.) présents dans ces textes. Nous nous permettrons également, pour les distinguer entre elles, de faire appel aux différentes techniques transtextuelles et inter-

14 Dans son témoignage, Janine Bollack-Lesnard affirme que l'inscription se trouve aussi à l'entrée du camp : « Ravensbrück. [...] Intégrée dans le portique, une énorme inscription : "Arbeit macht frei", je traduis pour mes voisines : "Le travail rend libre". Quelle cruelle dérision ! » (Bollack-Lesnard 2011, p. 38).

15 Passage original : « – *Che fame, ostia!* [...] – *Fame...* – *faccio io. Guardo davanti a me, scuoto la testa e sospiro a mia volta il solito luogo comune: – Ma finirà. Ma finirà. Mi viene in mente una massima di Vauvenargues [sic]: "La patience n'est que l'art d'espérer". Sperare che cosa? La libertà? Questa parola così assurda?* »

textuelles, précisées respectivement par Genette et Samoyault, lorsque les circonstances analytiques s'y prêteront.

LES DIFFÉRENTES PÉRIODES DE RÉDACTION DES TEXTES CONCENTRATIONNAIRES

Entre d'un côté *Le Verfügbar aux Enfers* et de l'autre les témoignages collectifs présents dans le premier *Ravensbrück*, ainsi que ceux de David Rousset et de Primo Levi, existe une différence majeure qui réside dans le moment de la rédaction. Les témoignages constituant le corpus ont en effet été rédigés dans l'immédiat après-guerre (le premier *Ravensbrück* et *L'univers concentrationnaire* ont été publiés en 1946, *Se questo è un uomo* en 1947). Selon Alain Goldschläger (2016), ces différences dans le moment de la rédaction sont primordiales : les écrits rédigés pendant les années d'activité des camps nazis (1933-1945) constituent la première période de témoignages, tandis que les témoignages rédigés dans l'après-guerre (de 1945 à environ 1951) constituent la deuxième période de témoignages¹⁶.

La première période de témoignages présente les caractéristiques suivantes : l'auteur est encore emprisonné et ne sait pas s'il va survivre au camp ; il risque souvent sa vie pour écrire ; il évoque la mort, qui sera peut-être la sienne tout prochainement, et ses écrits sont donc remplis de la présence de l'angoisse ; la forme la plus courante est celle du journal rédigé de manière chronologique (il s'agit souvent d'un aide-mémoire pour soi-même) ; la narration s'effectue au présent ; l'auteur entretient néanmoins un espoir tourné vers l'avenir (Goldschläger et Lemaire 2016).

La deuxième période de témoignages se distingue à bien des niveaux : l'auteur a survécu, son écriture ne répond pas à la pression de l'angoisse, mais à celle de l'urgence de raconter ; il ne risque plus sa vie pour écrire, il a le temps et l'espace propices à la rédaction ; l'auteur parle au nom des morts qui sont encore présents pour lui ; la mort qu'il raconte est celle des autres, il n'est plus question de la sienne ; le récit se présente de manière plus élaborée et plus structurée que ceux de la première période ; la narration du récit s'effectue au passé ; il s'agit d'un texte de deuil présentant un regard rétrospectif où l'avenir n'a pas de place (*ibid.*).

Dans le cadre de cette étude, la différence la plus importante entre les deux périodes de témoignages réside dans l'identité du lecteur. En effet, dans la première période de témoignages, le détenu écrit soit pour lui-même (journal intime, poésie), soit pour ses codétenus (c'est le cas des lettres et du *Verfügbar aux Enfers*). Dans la deuxième période de témoignages, le survivant écrit pour des lecteurs qui n'ont pas vécu l'univers des camps afin de tenter de leur faire comprendre son expérience. Pour cette raison, certains passages du premier et du troisième *Ravensbrück*, parce qu'ils sont des reprises de ce qui s'est écrit ou composé dans les camps, seront analysés comme faisant partie de la première période de témoignages.

16 Au total, il est possible de distinguer cinq périodes de témoignages qui se distinguent les unes des autres par les années de publication des œuvres qui les constituent, mais aussi par leur narration et les visées des auteurs. L'étude se base sur un corpus composé d'environ 3 000 témoignages écrits (voir Goldschläger et Lemaire 2016).

L'INTERTEXTUALITÉ DANS LES TÉMOIGNAGES DE L'APRÈS-GUERRE

L'univers concentrationnaire (1946) de David Rousset : recours à Jarry et à Kafka

David Rousset, trotskiste français avant la guerre et sous l'Occupation, est arrêté pour faits de résistance en octobre 1943 et déporté tour à tour à Buchenwald, à Porta Westphalica, à Neuengamme et dans les mines de sel de Helmstedt. En 1946, il fait paraître le témoignage de son expérience sous le titre *L'univers concentrationnaire* (Éditions du Pavois), dans lequel il entretient, entre autres, un dialogue intertextuel avec les œuvres d'Alfred Jarry et de Franz Kafka. D'entrée de jeu, et ce dès le paratexte, la coprésence de la littérature et de l'illogisme nazi est manifeste. En effet, le récit porte en épigraphe une citation d'Alfred Jarry, sous laquelle Rousset a ajouté une simple phrase :

Votre liberté est trop simple, mon bel ami, pour faire une bonne fourchette à escargot, instrument bifide. Et je suis scellé dans la muraille. Bonne nuit. Les becs de gaz s'allument dehors par nos ordres au cas où la comète que vous filerez – nous le savons par notre science en météorologie – ne serait point un astre suffisant. Vous verrez très loin dans le froid, la faim et le vide. Il est l'heure de notre repos. Notre geôlier va vous congédier.

Alfred JARRY.
(*Ubu Enchaîné*.)

Il existe une ordonnance Goering qui protège les grenouilles (Rousset 1946, p. 9).

Cette formule de David Rousset, influencée nécessairement par la citation intertextuelle qui la surplombe, montre au lecteur tout l'absurde et le grotesque du système nazi.

La figure d'Ubu réapparaît dans le témoignage lui-même : « Et, dans un fantastique agrandissement d'ombre, des grotesques, ventre béant d'un rire désarticulé : obstination caricaturale à vivre. Les camps sont d'inspiration ubuesque. Buchenwald vit sous le signe d'un énorme humour, d'une bouffonnerie tragique » (*ibid.*, p. 13). L'allusion au personnage de Jarry évoque le climat des camps : elle catapulte soudainement le lecteur dans un contexte grotesque. Dans son étude sur le rire dans les camps nazis, Andréa Lauterwein arrive d'ailleurs à la conclusion que « [l]e seul rire authentique qui reste au déporté est le rire compulsif : rire plus physique que moral, rire d'automate nerveux et mécanique, rire hystérique et grotesque » (Lauterwein 2009, p. 106¹⁷).

Une autre allusion intertextuelle, cette fois évoquant le monde de Franz Kafka, permet au lecteur de Rousset de saisir l'atmosphère complexe des camps :

Et encore des bureaux toujours plus encombrés de fonctionnaires, détenus impeccables et affairés, des visages gris et sérieux, surgis d'un univers kafkéen,

17 Voir également le compte rendu de cet ouvrage par Gabriel Paquin-Buki dans le présent numéro.

qui demandent poliment le nom et l'adresse de la personne à prévenir de votre mort, et tout est inscrit très posément sur de petites fiches préparées à l'avance (Rousset 1946, p. 15).

Ces deux allusions empruntées aux œuvres bien différentes d'Alfred Jarry et de Franz Kafka indiquent que les camps ne sont pas seulement horreur, mais ils sont aussi grotesques comme chez Jarry, absurdes et d'une bureaucratie cauchemardesque comme chez Kafka.

La référence à l'auteur tchèque ne s'arrête pas à l'allusion : un passage complet de *L'univers concentrationnaire* constitue une transformation hypertextuelle du *Procès* de Kafka :

Le destin de l'univers concentrationnaire est extrêmement lointain. D'immenses espaces de lois et de bureaux, de couloirs sans suite, d'amoncellements de rapports, où tout un monde de fonctionnaires pâles et affairés vit et meurt, machines à écrire humaines, isolent le camp et n'en laissent connaître qu'une terreur puissante et confuse de lieux inhumains. [...] Des murailles de casiers, des gratte-ciels de dossiers, les affaires les plus infimes cataloguées dans les anti-chambres de Himmler. De ces bureaux, l'ordre vient de la vie ou de la mort des concentrationnaires, une signature. Non en fonction de leur comportement dans les camps; de cela peuvent juger les Obersturmbannführer. Mais en raison d'une vie morte, abandonnée souvent depuis des mois ou des années et qui déjà semblait jugée. [...] Le procès, ici, n'est jamais fini, jamais jugé. Le procès se nourrit et se développe de personnages enfantés par lui-même sans que jamais les raisons soient formulées. Un ordre vient. Une simple décision sans commentaires. L'ordre porte la marque du maître. Le commandant du camp ignore tout. L'Oberscharführer ignore tout. Le Blockführer ignore tout. Le Lagerältester [*sic*] ignore tout. Les exécuteurs ignorent tout. Mais l'ordre indique la mort et le genre de mort et la durée qu'il faut mettre à faire mourir. Et dans ce désert d'ignorance, c'est suffisant (*ibid.*, p. 98-100).

Cette lecture donne à comprendre que la bureaucratie des camps nazis est aussi redoutable par son efficacité que celle avec laquelle doit composer Joseph K : la hiérarchie qui y est instaurée implique que chaque employé n'est plus qu'un rouage d'un énorme mécanisme d'où sont évacués toute faculté de penser et tout sentiment d'humanité.

Un lecteur de Rousset qui n'a pas préalablement lu *Le procès* peut tout de même saisir le caractère implacable d'un tel système, mais s'il connaît aussi l'œuvre de Kafka, il peut soudainement mieux se représenter l'univers concentrationnaire que si Rousset n'avait fait que le décrire, parce que le témoignage entre en dialogue avec un réseau de significations déjà présent pour le lecteur : le témoignage évoque les « mots d'autrui » qui ont déjà une résonance chez le lecteur.

Se questo è un uomo (1947) de Primo Levi et l'intertexte dantesque

Primo Levi, Italien de famille juive, est arrêté avec d'autres membres de son réseau de résistance en décembre 1943 par la milice fasciste. Interrogé, il croit amoindrir sa peine en se déclarant juif (Thomson [2002]2003, p. 148), mais cela lui vaut d'être déporté à Auschwitz. Il est libéré en janvier 1945 par l'Armée rouge et en 1947 publie *Se questo è un uomo* aux éditions De Silva. Comme l'explique François Rastier dans le livre qu'il consacre à Primo Levi, intitulé *Ulysse à Auschwitz*, *Se questo è un uomo* tisse constamment des liens avec l'œuvre de Dante Alighieri, et tout particulièrement dans le chapitre intitulé « Il canto di Ulisse » où sa structure même, dans ses étapes, reflète celle de l'*Inferno* de Dante (Rastier 2005, p. 46-48). Dans ce chapitre, Levi tente d'expliquer la poésie dantesque à un codétenu alsacien surnommé Pikolo pendant la brève heure lors de laquelle ils vont ensemble chercher la soupe. Le prisonnier Primo essaie donc de se remémorer certains vers, qu'il cite en les déformant, n'ayant pas le poème sous les yeux. De plus, il doit par la suite traduire les vers de Dante en français pour que Pikolo puisse les comprendre :

Là je m'arrête et essaie de traduire. Un désastre : pauvre Dante et pauvre français ! [...] Et après « Quando » ? Rien. Un trou de mémoire. [...]

« ... Ma misi me per l'alto mare aperto. »

Ce vers-là, si, j'en suis sûr, je me fais fort d'expliquer à Pikolo, de lui faire voir pourquoi « *misi me* » n'est pas « je me mis » : c'est beaucoup plus fort, beaucoup plus audacieux que cela, c'est rompre un lien, se jeter délibérément sur un obstacle à franchir ; nous la connaissons bien, cette impulsion (Levi [1947]1987, p. 174)¹⁸.

Si le sens de la poésie dantesque se perd en partie, puisque la traduction implique nécessairement un glissement de sens et que la mémoire du prisonnier Primo est défaillante, l'expérience du *Lager*, inversement, permet au détenu de comprendre une expression de Dante qu'il n'avait jamais saisie auparavant¹⁹.

Il en va de même avec le personnage d'Ulysse : le prisonnier Primo cite un passage de l'*Inferno* dans lequel Ulysse explique au narrateur pourquoi il s'est retrouvé en enfer. Ulysse chez Dante représente celui pour qui vivre n'est pas survivre, mais connaître, comprendre, un personnage bien différent de ceux qui sont enfermés dans les camps de concentration :

18 Passage original : « *Qui mi fermo e cerco di tradurre. Disastroso: povero Dante e povero francese! [...] E dopo "Quando?" Il nulla. Un buco nella memoria. [...] "Ma misi me per l'alto mare aperto." Di questo sì, di questo sono sicuro, sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché "misi me" non è "je me mis", è molto più forte e più audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso* » (Levi 1947, p. 123-124).

19 François Rastier remarque à ce sujet que « toucher les barbelés électrifiés était le moyen le plus simple de se suicider », ce qu'évoque Primo Levi en parlant de l'impulsion de se jeter contre une barrière (Rastier 2005, p. 40-41).

J'y suis, attention Pikolo, [...] j'ai besoin que tu comprennes :

« *Considerate la vostra semenza:*

Fatti non foste a viver come bruti,

Ma per seguir virtute e conoscenza. »

Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois : comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis.

Pikolo me prie de répéter. [...] [P]eut-être que, malgré la traduction plate et le commentaire sommaire et hâtif, il a reçu le message, il a senti que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent, et nous en particulier; qu'elles nous concernent tous deux, qui osons nous arrêter à ces choses-là avec les bâtons de la corvée de soupe sur les épaules (Levi [1947]1987, p. 176-177)²⁰.

Ce passage constitue un métatexte, puisque le prisonnier commente le texte à la lumière de l'expérience concentrationnaire. Est-ce vraiment possible, comme le dit Dante par la bouche d'Ulysse, de vivre non pas comme des brutes, mais de vivre pour chercher la vertu et la connaissance ? Est-il vraiment possible de vivre ainsi pour le détenu d'un camp de concentration ? C'est tout de même ce que tentent les prisonniers Primo et Pikolo, qui parlent de Dante et de l'enseignement de sa poésie au milieu du cauchemar concentrationnaire : ils s'évertuent à poursuivre la quête de la connaissance même s'ils sont forcés à vivre comme des brutes²¹.

Toutes les étapes du chapitre « Il canto di Ulisse », calquées sur celles de l'*Inferno* dantesque, résultent d'une hypertextualité avec transformation : les événements se répètent, mais plutôt que de se produire dans le décor de l'enfer, ils ont lieu dans celui des camps de concentration. Les citations bien remémorées, conformes à l'œuvre originale, relèvent d'un intertexte, mais les citations déformées, qui créent un sens nouveau pour le lecteur, constituent un hypertexte avec transformation.

Dante Alighieri chez d'autres auteurs de témoignages

L'intertexte dantesque ne se limite pas au récit de Primo Levi : l'association entre l'enfer concentrationnaire et celui de Dante s'établit en effet dans bien d'autres témoignages²² au moyen de toutes sortes de techniques correspondant au procédé

20 Passage original : « *Ecco, attento Pikolo, [...] ho bisogno che tu capisca: "Considerate la vostra semenza: / Fatti non foste a viver come bruti, / Ma per seguir virtute e conoscenza."* Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono. Pikolo mi prega di ripetere. [...] [F]orse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle » (Levi 1947, p. 124-125).

21 Sur le recours à Dante chez Levi comme expression personnelle de la culture italienne et de l'identité passant par la langue maternelle, liée à l'expression collective d'une appartenance à « la culture de l'humanisme », voir Agnese 2008.

22 L'association entre les camps de concentration et l'enfer (dans son acception biblique et mythologique, sans nécessairement se référer à la *Commedia* de Dante) s'effectue aussi couramment, comme le révèle par

d'« intégration/collage » présenté par Tiphaine Samoyault²³. Par exemple, Ettore Accorsi s'imagine la réaction qu'aurait eue Dante s'il s'était trouvé parmi les déportés au camp de Fullen : « Si Dante Alighieri était présent, il jetterait un cri à dérouter les étoiles²⁴ » (Accorsi 1946, p. 49 ; notre traduction). Il s'agit dans cet extrait de ce que Tiphaine Samoyault qualifie de « référence simple » puisque le nom de l'auteur est mentionné.

Chez Aldo Pantozzi, le lecteur a droit à une « intégration-installation », c'est-à-dire que le témoignage intègre une citation marquée de Dante, sans que toutefois sa source soit donnée :

À l'entrée du camp [...] un officier ~~44~~ nous accueillit avec quelques soldats. Il souhaita la bienvenue d'une grêle de coups de poings et de pieds à ceux qui n'étaient pas suffisamment rapides pour enlever, en passant, leur chapeau. À la vue du frère croulant qui se trouvait à côté de moi, il partit de leur groupe un ricanement grossier. Nous traversâmes ainsi la porte infernale.
« ... *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* » (Abandonnez tout espoir, vous qui entrez) (Pantozzi 1946, p. 43 ; notre traduction)²⁵.

La citation donnée n'est pas quelconque puisqu'elle est inscrite, dans l'œuvre de Dante, au-dessus de la porte de l'enfer. Cité au moment de l'entrée au camp de Mauthausen, le collage dantesque implique que les prisonniers sont, eux aussi, sur le seuil de l'enfer.

Dans le témoignage d'Aldo Bizzarri, une allusion à Dante laisse entendre que le camp est pire que ce qui se trouve dans l'œuvre du grand écrivain florentin : « Mais cet enfer avait parfois un vestibule, qui pourtant n'était pas des limbes ou un vestibule dantesque. C'était un raffinement : un pas suspendu sur le seuil pour pouvoir, ensuite, précipiter directement dans la mort, ou la rendre plus abjecte²⁶ » (Bizzarri 1946, p. 17 ; notre traduction). Le lexique composé des mots « *inferno* », « *antinferno* », « *limbo* » et « *vestibolo* » se rapporte directement à l'*Inferno* de Dante ; l'ajout de l'adjectif « *dantesco* » vient confirmer la référence : l'extrait se pourvoit d'une « référence précise », qui

exemple le seul titre du *Verfügbar aux Enfers*, qui rappelle l'opéra *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach, parodie d'*Orphée et Eurydice* de Christoph Willibald Gluck, qui reprend le mythe grec d'Orphée. En atteste aussi cet autre exemple : « Le hasard a voulu que mon métier de journaliste m'amènât, à la fois victime et spectateur, dans un moderne Enfer créé par le Mauvais Génie fait homme » (Conversy 1945, p. 210).

23 Les opérations d'intégration « jouent dans les textes qui absorbent plus ou moins le texte antérieur au bénéfice d'une installation de la bibliothèque dans le texte actuel », alors que les opérations de collage ouvrent le texte sur l'extérieur, « le texte principal n'intégr[ant] plus l'intertexte mais [...] le pos[ant] à côté de lui, valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène ». Voir à ce sujet Samoyault 2001, p. 43-50.

24 Passage original : « *Se Dante Alighieri fosse presente getterebbe un grido da far smarrir le stelle* ».

25 Passage original : « *All'ingresso del campo [...] ci accolse un ufficiale delle ~~44~~ con alcuni militi. Dette il benvenuto con una gragnuola di pugni e calci a chi non era più che rapido a togliersi, passando, il cappello. Alla vista del frate cadente che mi stava vicino partì dal gruppo uno sgangherato sghignazzo. Varcammo così la porta infernale. "...Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate"* ».

26 Passage original : « *Ma quell'inferno aveva talvolta un antinferno, che però non era un limbo o un vestibolo dantesco. Era un raffinemento: un passo sospeso sulla soglia per precipitare poi direttamente nella morte o renderla più turpe* ».

« suppose la mise en place de plusieurs matériaux visibles » (Samoyault 2001, p. 44). Or ce passage de Bizzarri indique que les camps nazis excèdent en horreur et en souffrance le terrible *Inferno* de Dante, qu'ils dépassent, donc, l'imagination du lecteur qui aurait pu préalablement être guidée par la fiction dantesque.

Il n'est pas étonnant que Dante revienne si souvent dans les témoignages sur les camps : au-delà du lien étroit qui peut être établi entre l'enfer dantesque et l'enfer concentrationnaire, il demeure que Dante est aussi une référence que connaît très bien le lectorat italien. Les auteurs des témoignages visent en effet à être compris de leurs lecteurs : par exemple, l'utilisation de comparaisons, très fréquentes dans les témoignages, sert à établir un pont entre la réalité du survivant et celle du lecteur afin que celui-ci puisse mieux saisir l'expérience qu'a vécue l'ancien détenu concentrationnaire²⁷. Comme l'explique Marie-Anne Paveau, l'« inouï », qui s'apparente à l'indicible²⁸, réside davantage du côté du lecteur que du côté du survivant : « L'indicible en ce sens est plus affaire d'interaction que de contenu, le silence n'est pas forcément celui de la langue impuissante, mais celui que provoque l'auditeur sourd contraignant le témoin-survivant à des paroles inouïes » (Paveau [1999]2013, p. 105). En évoquant Dante pour un lecteur italien, l'auteur du témoignage peut mieux atténuer l'« inouï » qui les sépare : si le lecteur n'a pas l'expérience concrète des camps, si les descriptions du témoignage n'arrivent pas à le rejoindre, il y a néanmoins de fortes chances qu'il ait l'expérience d'une lecture de Dante grâce à laquelle son imagination peut toucher plus facilement à ce qu'essaie d'exprimer le survivant.

Pourtant, les témoignages italiens ne sont pas les seuls à évoquer Dante Alighieri. Marcel Conversy y fait allusion dans sa description de Buchenwald après un bombardement allié :

La porte [du block] une fois franchie, une vision dantesque s'offre à nos yeux. Les usines géantes de la Gustloff et de la Mibau ne sont plus que ruines fantastiques en proie aux flammes dévorantes. [...] [Des] blessés gisent, de ci de là, près de cadavres horriblement déchiquetés. [...] Des hommes déchiquetés, brûlés, broyés, sectionnés. De pauvres hommes perdant leur sang par d'horribles blessures, crachant leurs dents avec leur vie, des ventres ouverts répandant leurs entrailles... Des appels, des plaintes, des gémissements exhalés par toutes ces chairs torturées (Conversy 1945, p. 119-120).

27 Voir à ce sujet Santerre, à paraître.

28 Dans son étude de la notion d'indicible dans le contexte des camps nazis, Michael Rinn (1998) distingue trois niveaux de perception : le *monde*, le *mondain* et l'*ultramondain*, lequel consiste en une « extrême limite du monde appréhendable » (Rinn 1998, p. 14). Cet *ultramondain* ss, qui camouflait la réalité aux détenus et leur faisait percevoir cet univers comme quelque chose d'« insaisissable », ne leur permettait pas de l'exprimer puisqu'ils avaient du mal à distinguer le vrai du faux, le réel de la mise en scène, la réalité du langage de l'euphémisme, ce qui fait dire à Rinn qu'« [a]ussi longtemps que l'*ultramondain* des SS n'est pas identifié, donc décodé comme un simulacre du monde conventionnel, il reste "indicible" » (*ibid.*, p. 57). Ainsi, l'indicible a été imposé aux survivants à la fois par le système concentrationnaire lui-même, comme le montre Michael Rinn, et par l'extérieur, par les critiques qui ont fait de cette expérience un tabou, comme le mentionne Catherine Coquio (2015, p. 37).

Dans cet extrait, les descriptions elles-mêmes sont éloquentes et une simple allusion à la fiction achève de représenter le caractère irréel d'une telle scène. Chez Conversy pourtant, contrairement aux auteurs italiens vus précédemment, ce n'est pas le camp lui-même qui est représenté par l'allusion dantesque, mais le résultat des bombardements. La souffrance de l'enfer n'est pas uniquement due aux Allemands : tous avaient leur part de responsabilité dans la guerre²⁹.

L'intertextualité dans les écrits d'après-guerre de Germaine Tillion

Germaine Tillion, ethnologue, ancienne étudiante de Marcel Mauss, revient en France en 1940 après avoir effectué une recherche sur le terrain de plusieurs années dans les Aurès. Elle s'engage aussitôt dans la Résistance. Elle est arrêtée en août 1942 et déportée à Ravensbrück en octobre 1943. En avril 1945, avant la Libération, elle fait partie d'un groupe de détenues rescapé par la Croix-Rouge suédoise grâce aux négociations effectuées à l'insu d'Hitler entre le comte Folke Bernadotte et Heinrich Himmler. En 1946, Germaine Tillion et ses camarades publient le premier *Ravensbrück*, aux Éditions de la Baconnière. L'ouvrage collectif rassemble différents témoignages de ce que les survivantes ont vu et vécu, mais aussi quelques lettres et quelques poèmes écrits par de jeunes Polonaises pendant leur emprisonnement, lesquels seront étudiés plus loin.

Le premier chapitre, « À la recherche de la vérité », est signé Germaine Tillion. Il comporte un intertexte tissant des liens avec Charles Baudelaire, la comtesse de Ségur et la Bible. La référence baudelairienne établit un parallèle entre la fiction imaginée par les détenues mourantes et la fiction littéraire :

À la dernière minute de l'épuisement, dans la période qui précède l'agonie, ce n'était plus des bobards agencés, mais une simple image qui surnageait seule dans le pauvre cerveau désancré : celle d'un départ impossible. Dans les heures qui précédèrent sa mort, notre camarade Colette P. [...] parlait de « l'avion blanc » qui venait la chercher. Ce furent ses dernières paroles. [...] Et je me souviens moi-même, ayant la diphtérie et le délire, avoir d'abord été hantée par deux vers de Baudelaire :

... Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate,
Ici, la terre est faite de nos pleurs...

puis par l'image nue d'un train-hôpital, avec un lit blanc (Tillion *et al.* 1946, p. 17).

29 C'est effectivement l'opinion de Marcel Conversy : « Nous voici maintenant dans l'enceinte des départs tout près du camp B réservé aux Américains internés [...]. Par les fenêtres, ils nous jettent des boîtes de conserves que les plus adroits attrapent au vol. Un de mes camarades reçoit une boîte sur la tête, le sang coule. Ce n'est pas grave, infiniment moins grave que les bombes alliées qui démolissent nos maisons et tuent des Français pour libérer le pays. Seule l'intention compte. La boîte, c'est comme la bombe. La guerre ne se fait pas avec des fleurs. Hélas ! » (Conversy 1945, p. 16-17).

La citation de Baudelaire, qui provient du poème « *Moesta et errabunda* » des *Fleurs du Mal*, n'est pas exacte. En effet, les vers authentiques se lisent : « Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate ! / Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs ! » ([Baudelaire \[1861\]1996](#), p. 95). La différence par rapport au texte original en fait un hypertexte avec transformation plutôt qu'une citation.

Dans les pages précédant cet extrait, Germaine Tillion explique que maintes détenues préfèrent croire à toutes sortes de bobards improbables plutôt qu'à la vérité horrifiante de Ravensbrück. Comme l'expose Tillion, cette tendance à prêter foi à la fiction s'avère dangereuse : pour que les prisonnières puissent avoir une chance de survie, il faut qu'elles comprennent le système dans lequel elles sont imbriquées. Il semble néanmoins que la fiction littéraire, comme c'est le cas chez Primo Levi, soit davantage un baume qu'un péril pour les détenus des camps nazis. Contrairement aux bobards nuisant à l'acuité de l'esprit, la fiction littéraire ne concerne pas directement la situation des concentrationnaires. Elle donne plutôt la possibilité de s'exprimer à travers les mots d'autrui, ceux des poètes et des écrivains, et donc d'entrer en dialogue avec eux, tout en permettant aux prisonniers d'analyser leur situation selon d'autres paramètres.

Dans son chapitre, Germaine Tillion emploie également la littérature pour établir une comparaison entre les détenues polonaises provenant des classes élevées de leur société et le personnage fictionnel de Sophie des romans de la comtesse de Ségur :

Stubovas (ou chefs de chambre), *Blockovas* (ou chefs de Block), *Lagerpolizei* (ou policières), *Bandes rouges* (ou chefs de travaux) appartenaient aux milieux intellectuels ou aristocratiques polonais. L'incompréhension réciproque a malheureusement été très vive entre les Françaises et elles [...]. Pourtant [...] ces femmes avaient aussi des qualités solides : le courage, un grand patriotisme, l'amour du travail et de la discipline étaient les plus répandus, malheureusement gâtés trop souvent par un snobisme exaspérant, l'étroitesse des vues, une mégalomanie nationale puérile et agressive, le manque de recul philosophique, et surtout une soumission servile devant la force. [...] Ces grandes dames me faisaient souvent penser à la Sophie de M^{me} de Ségur, dont elles avaient, à peu de choses près, le développement politique et la maturité (Tillion *et al.* 1946, p. 32).

Si le parallèle est établi par Germaine Tillion pendant son emprisonnement, il peut néanmoins aussi permettre au lecteur de comprendre un peu mieux le caractère des femmes qu'elle dépeint. Dans ce passage, la comparaison littéraire s'ajoute à la description.

Le portrait que brosse Tillion d'un autre groupe de détenues fait également appel à un intertexte biblique :

Néanmoins on trouvait aussi parmi les Tchèques une petite bourgeoisie assez avide et égoïste, très fortement germanisée et prospérant dans le camp avec impudeur. Au block 31, en particulier, elle appliquait (toujours avec méthode) le principe évangélique : « celui qui a, on lui donnera davantage ; et celui qui n'a pas, on lui prendra même ce qu'il croit avoir. » (Luc, VIII, 18) (*ibid.*, p. 34-35).

La citation peut à première vue surprendre puisque l'usage qui en est fait renverse la norme : dire de quelqu'un qu'il applique les principes évangéliques sert habituellement à faire l'éloge de sa bonne conduite. Dans son chapitre « À la recherche de la vérité », Germaine Tillion souligne la présence de la littérature dans les camps et y fait appel, une fois libérée, pour aider à la compréhension du lecteur.

L'INTERTEXTUALITÉ DANS LES TEXTES RÉDIGÉS PENDANT L'INCARCÉRATION

Lettres et poèmes contenus dans le premier et le troisième Ravensbrück : registres littéraires et musicaux

Dans le premier *Ravensbrück*, bien que publié dans l'après-guerre, certains passages relèvent davantage de la première période de témoignages puisqu'ils ont été rédigés pendant les années d'activité du camp. Il s'agit de poèmes écrits par Grazynka Chrostowska et de lettres signées Nina Iwanska³⁰. Après la mort de Chrostowska, ses poèmes ont été conservés, remémorés et traduits en français par Iwanska : ce sont donc les traductions qui sont publiées dans le premier *Ravensbrück*. Iwanska appartenait au groupe des jeunes Polonaises (appelées les « Lapins ») sur lesquelles le docteur Karl Gebhardt effectuait des expériences de vivisection. Le jour, elle restait couchée et pouvait adresser des lettres à ses codétenues. C'est dans l'une d'elles qu'elle écrit :

Le 18 avril [1942] eut lieu la première exécution de treize personnes de notre transport. Parmi elles fut Grazynka. Elle m'a laissé toutes ses poésies qu'elle avait écrites en prison et au camp. Dans le camp régnait alors une grande sévérité, j'avais très peur que je ne puisse pas garder ces vers. [...] J'avais un lit près de la fenêtre au premier étage, tout l'après-midi j'avais le soleil. J'apprenais toutes les poésies de Grazynka et j'attendais que vienne mon tour. Les opérations commencèrent. [...] Et c'est alors, pendant ces après-midi passés au lit, [...] que je me suis rappelé le poème « L'été ». Et, au milieu de cette tristesse et de cette nostalgie, je ressentis une telle joie, la joie d'être. Et il me devint indifférent si on allait me prendre pour l'exécution dans deux semaines ou trois. Je sentais la joie de vivre, quoiqu'on marchât avec la mort bras-dessus bras-dessous (Zwanska [sic] et Girard 1946, p. 102)...

La lettre d'Iwanska est une manifestation de l'importance de la littérature dans le camp : en apprenant les poésies de Chrostowska par cœur pour éviter de les perdre à jamais (évitant ainsi, d'une certaine manière, de perdre une partie importante de l'essence de Chrostowska), elle s'imprègne non seulement matériellement, mais substantiellement du sens de ses vers. Contre toute attente, la poésie apporte la joie à celle qui côtoie la mort et la souffrance. Si les poèmes de Chrostowska sont lacunaires dans le *Ravensbrück* et si celui intitulé « L'été » ne s'y trouve pas, il demeure qu'un intertexte est présent à même l'ouvrage collectif, puisqu'Iwanska évoque les « mots d'autrui »

30 Dans l'édition de 1946, le nom est orthographié « Zwanska », mais il s'agit bien de Nina Iwanska.

forgés par Chrostowska.

Daté de Ravensbrück, le 13 avril 1942, l'un de ses poèmes, « L'inquiétude », commence comme suit :

Ce jour est juste comme « L'inquiétude » de Chopin.
 La terre étrangère. Des oiseaux au ras du sol,
 Inquiets, effarouchés de leurs nids ils écoutent.
 Dans la nature règne le silence.
 Une chaleur d'avant l'orage (Chrostowska 1946, p. 109).

Une erreur semble s'être glissée dans le poème puisque Frédéric Chopin n'a pas composé de pièce intitulée « L'inquiétude ». Il se pourrait que Chrostowska ait plutôt voulu évoquer « L'inquiétude » d'Alexander Dreyschöck. Il demeure toutefois que la mention de la pièce musicale de même que le nom (bien qu'erroné) de son auteur inscrivent le poème dans un dialogisme intermédial qui, comme dans le témoignage de David Rousset dans lequel il a recours à Jarry et Kafka, permet ainsi d'évoquer, en plus de la description relevant de la seule plume de Chrostowska, l'atmosphère du camp.

Le troisième *Ravensbrück* contient une lettre étonnante rédigée à la prison de Fresnes, le 3 janvier 1943 : il s'agit de la réponse de Germaine Tillion aux accusations portées contre elle. Dans cette lettre remplie d'humour, où elle feint l'innocence (car Tillion était bel et bien résistante), elle tisse un réseau de significations empruntées à des registres littéraires et musicaux :

Après avoir consulté (d'un œil un peu trop rapide) le dictionnaire, mon commissaire me dit : « Vous êtes accusée d'avoir voulu *naturaliser* la police allemande et les traîtres français. » Il se rendit compte à ma tête que ça ne « collait » pas, car il repiqua dans son lexique. [...] [M]on commissaire, émergeant enfin de son dictionnaire me disait : « Cette fois, je sais. Vous êtes chargée de rendre leur innocence aux membres de la police allemande. » Il y a là peut-être (probablement) un autre contresens, mais je fus si abasourdie (et réjouie) devant cette entreprise grandiose que je ne songeai pas sur l'instant à demander d'explication. J'ai pourtant l'habitude des requêtes extraordinaires car, comme vous le savez, j'ai vécu seule, en Afrique, pendant des années, en compagnie de tribus dites sauvages : des femmes mariées à des démons m'ont priée de les « divorcer » ; un vieux bonhomme (pire que Barbe-Bleue) qui avait, m'a-t-il dit, mangé ses huit premières épouses, m'a demandé une recette pour ne pas manger la neuvième ; des tribus en guerre m'ont chargée d'un commun accord de leur tracer une frontière [...]. Malgré ces compétences variées, je déclare formellement que, si ces messieurs de la police allemande ont réellement perdu leur innocence, je suis incapable de la leur rendre. Toutefois, s'ils tiennent à la retrouver, ils ne doivent pas désespérer, car de vieilles chansons de France assurent que la chose est possible. Je n'en citerai qu'une :

*Qu'avez-vous donc, la fille, qu'avez-vous à pleurer ?
 Je pleure mon innocence qu'un gabier m'a volée.*

Ne pleurez pas, la belle, car on vous la rendra.

Car on vous la rendra sur les bords de la Loire.

Je ne puis que conseiller à mon commissaire un pèlerinage sur les rives de ce fleuve fameux, d'où il nous reviendra, espérons-le, paré des grâces de Parsifal, mais je souhaite vivement que l'on n'attende pas cet heureux événement pour me dire ce que signifie cette histoire et en quoi elle me regarde (Tillion 1988, p. 38-39).

Cet extrait contient un large éventail dialogique. L'évocation intertextuelle du personnage de Barbe-Bleue peut renvoyer au conte de Charles Perrault ou, plus largement, à la tradition orale de laquelle il provient. Germaine Tillion fait appel une nouvelle fois au folklore en citant ironiquement quelques vers d'une vieille chanson française qui reflèterait, selon elle, la situation des policiers allemands. Enfin, la référence à Parsifal rappelle nécessairement le personnage des légendes arthuriennes et les différentes versions de Perceval écrites à travers les siècles. L'orthographe du nom utilisé par Tillion mérite cependant d'être examinée : « Perceval » est le nom le plus couramment utilisé en français moderne pour parler du personnage³¹. « Parsifal » renvoie davantage à la tradition germanique et, entre autres, au *Bühnenweihfestspiel* (« festival scénique sacré ») de Richard Wagner.

Dans la même lettre, Germaine Tillion fait également mention des *Fables* de Jean de La Fontaine :

Voilà, Messieurs, tout ce que je sais au sujet de mon accusation. Vous reconnaîtrez vous-mêmes que c'est peu et que, en apparence, ce n'est guère sérieux. Remarquez que je ne proteste pas contre mon incarcération, car je comprends parfaitement que le ratissage actuel est nécessairement trop sommaire pour qu'il n'y ait pas un grand nombre de personnes arrêtées sans raison. (Cela fait, peut-être, compensation, à un plus grand nombre de personnes qui, ayant des raisons d'être arrêtées, ne le sont pas. Et comme dit La Fontaine : « Si ce n'est toi, c'est donc ton frère. ») (*ibid.*, p. 39-40).

Cette citation de la fable « Le loup et l'agneau » laisse entendre, pour tous ceux qui l'ont en tête, que « La raison du plus fort est toujours la meilleure » (premier vers de la fable contenant sa morale cynique) et que, « sans autre forme de procès » ([La Fontaine \[1668\]2000](#), p. 29) (dernier vers de la fable), la justice tient davantage à assouvir sa faim qu'à punir ceux qui le méritent. Ce genre d'humour dont est capable Germaine Tillion, contenu dans sa lettre rédigée à Fresnes, permet de mieux comprendre l'œuvre qu'elle a orchestrée au milieu du cauchemar concentrationnaire, *Le Verfügbar aux Enfers*.

31 C'est ainsi qu'est traduit de l'ancien français au français moderne, par exemple, le « Percevaus » de Chrétien de Troyes ([Troyes \[1182-1183\]1997](#)).

Le Verfügbar aux Enfers (2005) : une œuvre dialogique

L'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* revêt d'entrée de jeu un caractère ludique par son prologue pastichant le style des élégies antiques :

... qu'un autre dans ses vers chante les frais ombrages
 D'un amoureux printemps les zéphyr attédis
 Ou de quelque beauté les appâts arrondis...
 J'estime que ce sont banalités frivoles,
 Et je voudrais ici, sans fard, sans parabole,
 Chanter les aventures, et la vie, et la mort
 Dans l'horreur du *Betrieb*, ou l'horreur du Transport
 D'un craintif animal ayant horreur du bruit [...]
 Tondus, assez souvent galeux, et l'œil hagard...
 En dialecte vulgaire, appelé « *Verfügbar* »... (Tillion 2005, p. 16-18)

L'ouverture du prologue, « qu'un autre dans ses vers », est une citation de l'Épître 57 « Au prince royal de Prusse » de Voltaire dans lequel il tourne lui aussi en dérision la tendance de certains auteurs à imiter constamment le style antique³². Au premier abord, il semble étrange que l'œuvre commence par des points de suspension, sans majuscule. Pourtant, grâce à cette marque de ponctuation, il est possible de considérer *Le Verfügbar aux Enfers* comme la continuité d'un dialogisme qui s'inscrit d'emblée dans un intertexte avec la citation de Voltaire, pour ensuite, tout au long de l'œuvre, établir de multiples liens avec un dialogisme musical.

Un autre pastiche se distingue dans l'opérette-revue, se calquant cette fois sur la fable « La Mort et le Bûcheron » de La Fontaine. Afin de faciliter la comparaison entre les deux versions, ce tableau les montre côte à côte :

32 « Qu'un autre, dans ses vers lyriques, / Depuis deux mille ans répétés, / Brode encor des fables antiques ; / Je veux de neuves vérités » ([Voltaire 1835](#), p. 618).

« La Mort et le Bûcheron » de La Fontaine ([1668]2000, p. 37)	Version du <i>Verfügbar aux Enfers</i> (Tillion 2005, p. 144-146)
Un pauvre Bûcheron tout couvert de ramée, Sous le faix du fagot aussi bien que des ans Gémissant et courbé marchait à pas pesants, Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée. Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur, Il met bas son fagot, il songe à son malheur. Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ? En est-il un plus pauvre en la machine ronde ? Point de pain quelquefois, et jamais de repos. Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts, Le créancier, et la corvée Lui font d'un malheureux la peinture achevée. Il appelle la mort, elle vient sans tarder, Lui demande ce qu'il faut faire. C'est, dit-il, afin de m'aider À recharger ce bois ; tu ne tarderas guère Le trépas vient tout guérir ; Mais ne bougeons d'où nous sommes. Plutôt souffrir que mourir, C'est la devise des hommes.	Un pauvre Verfügbar, piqué pour la Corvée, Sous le faix du fardeau, aussi bien que des ans, Gémissant et courbé, marchait d'un pas pesant, En tâchant de gagner un bloc hospitalier, ou bien d'aller aux cabinets. Il pense à ses malheurs, il mesure sa misère : Pas de tartine le soir, Midi sans pommes de terre, L'appel des Inedienst, toujours plus surveillé, Et l'accès du dortoir, de mieux en mieux gardé. « Ah ! plutôt le Betrieb ! », dit-il dans un sanglot. Le Betrieb arriva, le saisit aussitôt. Le pauvre Verfügbar eut beau montrer ses plaies,/ S'agiter en désespéré, Le Betrieb le tenait, et le tenait si bien, qu'il y fut dès le lendemain. == Moralité == Ne cherchez pas les coups, ils viendront bien tout seuls Inutile de courir vous faire casser la gueule.

Dans les termes de Gérard Genette, il s'agit d'un hypertexte avec imitation. L'histoire du « pauvre Verfügbar » prend un caractère ludique de par sa ressemblance avec la fable de La Fontaine, qui permet aux codétenues de Germaine Tillion de rire de leur propre situation (pourtant loin d'être amusante).

Comme on l'a souligné ci-dessus, Tillion avait cité un vers de La Fontaine dans la lettre qu'elle avait rédigée à Fresnes pour contester ses accusations. Les différents recours intertextuels déjà observés dans l'écriture de Germaine Tillion permettent de reconstruire sa bibliothèque intérieure et de constater qu'elle y privilégie certaines références : La Fontaine, mais aussi la Bible et Baudelaire, qui reviennent à la fois dans son chapitre « À la recherche de la vérité » du premier *Ravensbrück* et dans *Le Verfügbar aux Enfers* : « Le naturaliste. – [...] Il s'agit des seins, dont je dirais seulement qu'ils ne sont plus des saints, mais des martyrs... / Le chœur. [il pousse un long gémissement lugubre.] – *De Profundis clamavi...* » (Tillion 2005, p. 66). Non seulement le *De Profundis clamavi* est-il un intertexte biblique (une « prière pour les morts dans la liturgie catholique » comme l'indique au lecteur une note de bas de page de l'éditeur), mais c'est aussi un intertexte baudelairien puisqu'il s'agit du titre du trentième poème des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, où le poète se décrit dans « un univers morne à l'horizon plombé, / Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème » et où il affirme « jalouse[r] le sort des plus vils animaux » (Baudelaire [1861]1996, p. 61). Cela rappelle de manière frappante le lieu où se trouvent Germaine Tillion et ses camarades et la manière dont elles se mettent en scène, dans *Le Verfügbar aux Enfers*, pour montrer à quel point elles sont tombées plus bas que les « plus vils animaux », le Verfügbar étant présenté par le naturaliste comme « une nouvelle espèce zoologique » (Tillion 2005, p. 22), « class[é] [...] parmi les animaux inférieurs [...] [et] apparenté aux gastéropodes » (*ibid.*, p. 46), qui « est d'une maigreur squelettique [et dont le] corps est couvert de plaies et de pustules » (*ibid.*, p. 64).

Le Verfügbar aux Enfers, en mentionnant le *De Profundis clamavi*, dialogue ainsi avec tout un réseau littéraire et biblique qui enrichit l'œuvre de couches de signification. Un autre passage rappelle le théâtre de Pierre Corneille :

Titine. – Il y a un stock de chaussettes neuves dans la Halle 4 et les camarades du dernier transport n'ont rien à se mettre. Qui vient avec moi ?

Lulu de Colmar, Lise, Bébé. – Moi !

Havas. – Va, cours, vole, et nous venge... (Tillion 2005, p. 206)

Cette citation d'un vers du *Cid* contient un jeu d'homonymie avec le mot « vole », qui signifie non pas la continuité logique de la gradation de la vitesse comme dans *Le Cid*, mais renvoie bien au vol, nécessaire à la survie des concentrationnaires. Cet extrait agit à titre de parfait exemple de la contiguïté de la littérature et de la survie dans les camps nazis.

CONCLUSION

Cet article s'est proposé d'analyser la présence de l'intertextualité dans les textes concentrationnaires et de déterminer si elle se développe de manière différente dans les écrits conçus pendant l'époque de l'incarcération et dans ceux rédigés dans l'après-guerre. Les quelques exemples puisés dans les témoignages écrits entre 1945 et 1951 permettent de constater qu'ils utilisent toutes sortes de techniques intertextuelles qui servent d'abord et avant tout à *faire comprendre* au lecteur l'atmosphère des camps de concentration³³. L'une des différences majeures entre la première et la deuxième périodes de témoignages réside dans l'identité du lecteur. Dans *Le Verfügbar aux Enfers*, Germaine Tillion s'adresse à ses codétenues et cela se perçoit dans la manière dont elle réutilise des œuvres littéraires : par le renversement du sens, entre autres par le pastiche. Dans les témoignages rédigés dans l'après-guerre, le pastiche n'est pas utilisé comme technique intertextuelle : il a en effet un côté ludique qui ne conviendrait pas du tout pour parler des morts à ceux qui n'ont pas vécu l'expérience concentrationnaire³⁴. Pendant l'emprisonnement par contre, et c'est ce que montre Andréa Lauterwein dans son étude sur le rire dans les camps, c'est une manière d'échapper au désespoir.

Le cas du *Verfügbar aux Enfers* est particulier puisqu'il s'agit en partie d'une œuvre collective : les codétenues de Germaine Tillion l'ont aidée à changer les paroles de quelques chansons préexistantes, mais elles l'ont aussi couverte pour qu'elle puisse écrire dans la caisse d'emballage pendant les heures des travaux forcés, ce qui est

33 Pour Bakhtine, la « compréhension » n'est pas une manière de redoubler sa propre expérience chez quelqu'un d'autre, mais de la traduire selon une autre perspective (voir Todorov 1981, p. 38-39). La tentative de l'auteur d'un témoignage concentrationnaire de « faire comprendre » son expérience à son lecteur s'apparente à un processus de traduction : il essaie d'établir un parallèle entre une variable connue de lui mais inconnue à son lecteur et une variable connue des deux.

34 Il est à noter toutefois que des survivants ont bel et bien fait preuve d'humour après les camps. Voir à ce sujet [Atlani 2014](#).

une manière de participer à la rédaction de l'opérette-revue. *Le Verfügbar aux Enfers* constitue bien une création collective et donc un acte concret de solidarité, de cohésion sociale par laquelle il est plus facile de survivre³⁵.

Pendant l'emprisonnement, écrire permet de se libérer : il peut s'agir d'une action thérapeutique passant soit par la possibilité de mettre des mots sur les souffrances éprouvées (comme dans les poèmes de Chrostowska et dans les lettres d'Iwanska), soit par le rire (comme avec le pastiche et l'autodérision³⁶ dans *Le Verfügbar aux Enfers*). L'acte de s'exprimer est une sorte de liberté extrêmement importante puisque, justement, s'exprimer est interdit dans les camps : il s'agit d'une prise de liberté digressive. On peut s'exprimer par la création, comme c'est le cas de la rédaction du *Verfügbar aux Enfers*, mais aussi (et ici se manifeste une réponse à la question « Pourquoi évoquer la littérature dans les camps ? ») par l'évocation d'un univers imaginaire littéraire ou musical constituant une échappatoire, certes, mais faisant travailler la mémoire du détenu, qui se rappelle ce qu'il a appris dans sa vie antérieure : cela est moins dangereux qu'une évocation des siens entraînant une nostalgie périlleuse pour la survie du concentrationnaire.

La mémoire littéraire et musicale agit à titre de résistance face au désespoir et à l'impuissance³⁷. C'est ce que représente le chapitre « Il canto di Ulisse » de Primo Levi : bien qu'il s'agisse d'un témoignage rédigé dans l'après-guerre, il relate la fonction de l'évocation de la littérature pendant son incarcération. Pour Primo Levi, parler de Dante avec Pikolo est une manière de combattre le désespoir et de penser à un sujet élevé qui l'éloigne de l'univers des camps tout en lui permettant de le voir différemment et d'analyser sa position d'une manière plus détachée – et c'est, d'ailleurs, dans le même but que Germaine Tillion utilise l'autodérision. Pour François Rastier, le chapitre « Il canto di Ulisse », par son caractère littéraire, est une critique du nazisme en ce sens qu'il oppose l'idéal de la *civiltà* à la barbarie des camps (Rastier 2005, p. 55).

Peut-être un aspect fondamental de la littérature se révèle-t-il justement dans le contexte des situations extrêmes, que ce soit pour y survivre et échapper au désespoir ou pour les décrire et fissurer le mur d'incompréhension qui peut se dresser entre le survivant et son lecteur. Dans le lieu où règnent la cruauté humaine et le plus profond désespoir, la littérature découvre toute sa puissance.

35 Alain Goldschläger remarque à ce propos que, dans les témoignages, la solidarité est plus présente chez les détenues femmes que chez les hommes (voir Goldschläger et Lemaire 2016). Sur la question de la solidarité chez Tillion, voir l'article de Djemaa Maazouzi dans le présent numéro.

36 L'autodérision était intimement liée à la volonté de survivre pour Germaine Tillion : « Cette nuit-là je décidai de vivre, avec délibération et indifférence, et tout en me moquant de moi-même à cause du culot qu'il y avait à imaginer qu'on y pouvait quelque chose. [...] Vivre, c'était combattre, c'était ne pas accepter ce qu'ils voulaient nous imposer. – Survivre : notre ultime sabotage » (Tillion *et al.* 1946, p. 80-81).

37 Comme l'explique Lisa Peschel, la résistance dans les camps n'était pas d'abord politique : « In addition to resistance against the Nazis, the prisoners had to fight a more general and insidious enemy [...]: resistance against powerlessness. This is not an abstract problem, for it is intimately tied with an issue that directly affected the prisoners' survival: they had to find ways to manage the feelings of fear, helplessness, and loss of control » (Peschel 2013, p. 5).

BIBLIOGRAPHIE

- Accorsi, Ettore (1946), *Fullen, il campo della morte*, Bergamo, Ist. italiano d'arti grafiche.
- Agnese, Barbara (2008), « "Infin che'l mar fu sopra noi richiuso". Les langues du moi privé, voix de la représentativité ? Primo Levi, Jorge Semprun », dans Corinne Bouillot et Rolf Wintermeyer (dir.), « *Moi public* » et « *Moi privé* » dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, p. 201-209.
- Angenot, Marc (1983), « L'«intertextualité». Enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, p. 121-135.
- Atlani, Aviva (2014), « The Ha-Ha Holocaust. Exploring Levity Amidst the Ruins and Beyond in Testimony, Literature and Film », Thèse de doctorat, University of Western Ontario, <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3776&context=etd>, consulté le 16 mars 2016.
- Audhuy, Claire (2013), « Le théâtre dans les camps nazis. Réalités, enjeux et postérité », Thèse de doctorat, Université de Strasbourg.
- Bakhtine, Mikhaïl ([1979]1984), *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, NRF Gallimard.
- Baudelaire, Charles ([1861]1996), *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard. Édition originale (1857) disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86108314/f23.image.r=les%20fleurs%20du%20mal>, consulté le 16 mars 2016.
- Bizzarri, Aldo (1946), *Mauthausen. Città ermetica*, Rome, OET-Edizioni Polilibraria.
- Bollack-Lesnard, Janine (2011), *Évadée de Zwodau, 11 novembre 1944*, Paris, Books on Demand.
- Chrostowska, Grazynka (1946), « Poèmes », dans Germaine Tillion *et al.*, *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, p. 106-109.
- Conversy, Marcel (1945), *Quinze mois à Buchenwald*, Genève, Éditions du Milieu du Monde.
- Coquio, Catherine (2015), *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'arachnéen.
- Fernier, Anne (1946), « Le départ en transport », dans Germaine Tillion *et al.*, *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, p. 89-96.
- Fiorentino, Luigi (1946), *Cavalli 8, uomini... Pagine di un internato*, Milan, La Lucerna.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Giner, Bruno (2011), *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg.
- Goldschläger, Alain, et Jacques Ch. Lemaire (2016), *Les témoignages écrits de la Shoah*, Bruxelles, Racine.
- La Fontaine, Jean de ([1668-1694]2000), *Fables*, Paris, Gründ. Édition originale disponible en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/Fables_de_La_Fontaine_\(%C3%A9dition_originale\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Fables_de_La_Fontaine_(%C3%A9dition_originale)), consulté le 16 mars 2016.
- Lauterwein, Andréa (2009), « Du rire anti-nazi au rire catastrophé. Cabaret, blagues et jargons dans les ghettos et les camps », dans Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, Éclats, p. 79-106.
- Levi, Primo ([1947]1987), *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Julliard.
- Levi, Primo (1947), *Se questo è un uomo*, Turin, De Silva.
- Pantozzi, Aldo (1946), *Sotto gli occhi della morte. Da Bolzano a Mauthausen*, Bolzano, Tip. Pio Mariz.
- Paveau, Marie-Anne ([1999]2013), « Les paroles inouïes de la shoah », *Le Français aujourd'hui*, n° 126, p. 103-109, <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/246/files/2013/11/126-Shoah.pdf>, consulté le 29 février 2016.

- Peschel, Lisa (2013), *Performing Captivity, Performing Escape. Cabarets and Plays from the Terezín/Theresienstadt Ghetto*, Chicago, University of Chicago Press.
- Rastier, François (2005), *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf.
- Rinn, Michael (1998), *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Rousset, David (1946), *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois.
- Samoyault, Tiphaine (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER.
- Santerre, Ariane (à paraître), « L'auto-nomination déshumanisante dans les témoignages concentrationnaires de Robert Antelme, Primo Levi et Léon Halkin », dans Mariem Boukadi, Sarah Chamberland et Diane Querrien (dir.), *Les Journées de linguistique*, Actes du xxviii^e colloque, Québec, Université Laval.
- Thomson, Ian ([2002]2003), *Primo Levi*, Londres, Vintage.
- Tillion, Germaine (1973), *Ravensbrück*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (1988), *Ravensbrück*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Tillion, Germaine, et al. (1946), *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.
- Trinh, Miryam (2011), « L'écriture poétique durant la Shoah. État de la recherche et étude de certains genres dans le corpus en yiddish », *Yod*, n° 16, p. 153-169, <http://yod.revues.org/292>, consulté le 29 février 2016.
- Troyes, Chrétien de ([1182-1183]1997), *Perceval ou le Conte du Graal*, présentation et traduction de l'ancien français par Jean Dufournet, Paris, Flammarion. Édition de 1866-1871 disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64708797.r>, consulté le 16 mars 2016.
- Voltaire (1835), *Œuvres complètes*, « Tome 2. Théâtre, La Henriade, La Pucelle, Poésies », Paris, Furne. Disponible en ligne : <https://play.google.com/books/reader?id=LzEaAAAAYAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PP1>, consulté le 16 mars 2016.
- Zwanska [sic], Nina, et Anise Girard [Postel-Vinay] (1946), « Les "Lapins" », dans Germaine Tillion et al., *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, p. 101-106.

Le Verfügbar aux Enfers. Études et mises en scène contemporaines¹

Cécile Quesney

Résumé

Depuis la publication du *Verfügbar aux Enfers* aux éditions de La Martinière en 2005, le texte de Germaine Tillion a fait l'objet de brèves études et a donné lieu à de nombreuses productions musico-théâtrales, dont la première et la plus célèbre est celle réalisée au Théâtre du Châtelet à Paris en juin 2007. À partir d'une analyse de quelques productions récentes et des textes scientifiques traitant de l'opérette-revue, cet article rend compte des différentes interprétations du *Verfügbar aux Enfers* proposées par les chercheurs, metteurs en scène et adaptateurs du texte de Tillion. Il apparaît notamment que la démarche du Châtelet, caractérisée par la création d'une partition ainsi que par une approche pédagogique et mémorielle, est souvent reprise pour de nouveaux spectacles. Sont également examinées quelques mises en scène davantage centrées sur la forme et le sens du texte.

Mots clés : interprétation ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; mise en scène ; résistance ; Germaine Tillion.

Abstract

Since the publication of *Le Verfügbar aux Enfers* by La Martinière in 2005, Germaine Tillion's text has given rise to a number of short studies as well as to several music and theatrical productions. The first and most famous of these was at Paris' Théâtre du Châtelet in June 2007. Based on an analysis of recent productions and scholarly articles on Tillion's opérette-revue, this paper discusses the various interpretations of *Le Verfügbar aux Enfers* that have been suggested by researchers, directors and adapters of Tillion's text. It appears that the approach used by the Théâtre du Châtelet, one characterized both by the production of a musical score and a pedagogical and memorial concern, has been frequently reused in subsequent productions. This article also considers some theatrical productions that focus more closely on the form and meaning of the text.

Keywords: interpretation; *Le Verfügbar aux Enfers*; production; resistance; Germaine Tillion.

¹ Nous adressons nos plus vifs remerciements à l'Association Germaine Tillion ainsi qu'à Nelly Forget, Jacky Kerneur, Anise Postel-Vinay, Roselyne Sarazin et Danielle Stéfan qui nous ont transmis des informations et des documents essentiels sur l'opérette-revue et ses mises en scène. Nous remercions également Marie-Hélène Benoit-Otis, Esteban Buch et Philippe Despoix pour leurs bons conseils et leurs relectures attentives.

L'une des grandes singularités de l'opérette-revue de Germaine Tillion tient au fait qu'elle n'a pas été conçue pour être représentée. Travail d'écriture-performance collective, composé *par* mais surtout *pour* les prisonnières elles-mêmes sous la direction de Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers* a été écrit dans le but d'être lu, dit, chantonné et murmuré de façon parcellaire et dans le plus grand secret – il était en effet tout à fait impensable d'interpréter une telle œuvre dans son intégralité et *a fortiori* de la représenter au sein du camp. Tillion et ses camarades n'ont pu que lire et chanter des extraits de l'opérette au fur et à mesure de son élaboration, au block ou dans les colonnes de travail, et faire circuler le manuscrit en cachette afin que d'autres prisonnières puissent le consulter (Toulouse-Lautrec 1981, p. 273).

Lorsqu'elle est libérée par la Croix-Rouge suédoise le 23 avril 1945 avec plusieurs centaines de détenues, Tillion fait sortir clandestinement le manuscrit du *Verfügbar* avec d'autres documents contenant des informations de premier ordre sur le fonctionnement du camp². Mais ce n'est que bien des années après la guerre que *Le Verfügbar aux Enfers* sort véritablement de l'ombre. Tillion en cite d'abord des extraits dans son troisième *Ravensbrück* paru en 1988 (Tillion 1988), et le publie finalement comme un opus à part entière en 2005 (Tillion 2005)³. Cette publication marque les débuts de la seconde vie de l'opérette-revue ; rendu accessible, son texte devient par cette occasion une source et un objet d'étude pour les chercheurs, mais aussi une œuvre destinée à la scène. Or depuis la sortie du livre l'investissement du monde du spectacle à son sujet paraît plus important que celui de la recherche, les études menées étant généralement peu développées. Comment expliquer un tel décalage ?

La première raison semble évidente : le texte de Tillion a fait l'objet d'une quinzaine de mises en scène parce qu'il s'agit bien d'une « opérette-revue », comme l'indique d'ailleurs son sous-titre. Même si ses auteures n'ont pas songé à le porter à la scène au moment où elles l'ont conçu, le texte est bel est bien pensé comme une œuvre de théâtre ; rien de plus naturel, dès lors, que le monde du spectacle s'en soit emparé. Inversement, la nature complexe et transdisciplinaire de cet objet théâtral, qui se situe au croisement de différents domaines artistiques et des sciences humaines (il s'agit à la fois d'un texte de théâtre avec danse et musique, d'un témoignage et d'un document ethnographique) explique probablement qu'il ait suscité peu de travaux scientifiques d'envergure pour le moment. La dimension restreinte des études consacrées au *Verfügbar aux Enfers* tient aussi, bien sûr, au caractère récent de sa publication. À cet égard, l'entrée au Panthéon de Germaine Tillion en 2015⁴ contribuera sans doute à mieux faire connaître cette œuvre singulière, notamment dans le milieu académique.

2 C'est Jacqueline d'Alincourt qui sort le manuscrit du camp (« Avant-propos » de Tzvetan Todorov, Tillion 2005, p. 3).

3 Sur la sauvegarde et la publication du *Verfügbar aux Enfers*, voir également l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

4 Notons que lors de la cérémonie du Panthéon du 27 mai 2015, le Président de la République François Hollande a mentionné dans son discours l'existence de l'opérette-revue conçue, dit-il, pour « pouvoir défier le mal par le rire ».

Pour l'heure, trois tendances dans l'interprétation – dans tous les sens du terme – de l'opérette-revue peuvent être mises en évidence : du côté des études scientifiques, *Le Verfügbar aux Enfers* est surtout considéré comme un document historique mais ne fait pas encore l'objet d'analyses musico-littéraires poussées – l'un des objectifs du groupe de recherche basé à l'Université de Montréal consiste d'ailleurs à pallier ce manque⁵ ; pour ce qui est des productions musicales et théâtrales, on peut d'abord dégager une majorité de mises en scènes qui, à l'instar de la production du Châtelet en 2007, sont fondées sur une lecture avant tout musicale de l'œuvre tout en accordant une large place à ses enjeux mémoriels et pédagogiques ; et enfin, on peut distinguer quelques productions davantage centrées sur le texte de Tillion et qui s'éloignent à plusieurs égards de l'exemple du Châtelet.

LE VERFÜGBAR AUX ENFERS COMME SOURCE ET COMME OBJET D'ÉTUDE

L'édition du texte

Révélaient au grand public un texte resté pendant plusieurs décennies dans des archives privées, la première édition du manuscrit de Tillion paraît aux éditions de La Martinière en 2005. Chaque page transcrite (page de gauche) est accompagnée de la reproduction de l'original en page de droite, et une copie complète du manuscrit en facsimilé est proposée sous la forme d'un petit livret d'accompagnement.

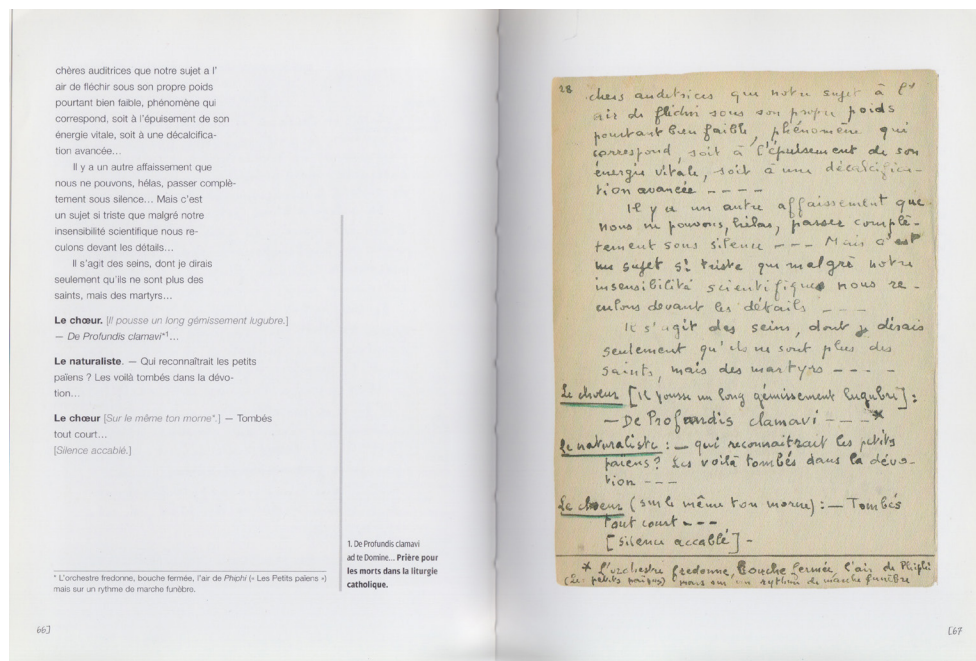


Figure 1 : Germaine Tillion, extrait du Verfügbar aux Enfers (Tillion 2005, p. 66-67).

5 Voir à ce sujet l'introduction du présent numéro, ainsi que l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix.

Ce choix d'offrir une copie de l'objet s'avère particulièrement pertinent et précieux pour le lecteur qui peut ainsi mieux cerner la nature singulière de ce manuscrit musico-théâtral sans portées, petit cahier de fortune constitué de feuillets volés au camp par une camarade tchèque⁶ de Kouri (nom de prisonnière de Tillion) et sur lesquels l'ethnologue a fixé de son écriture précise et serrée le texte et les sources musicales (« sur l'air de ») de son opérette-revue. Le livret facsimilé permet en outre de reproduire dans son contexte le dessin de France Audoul qui orne le « Prologue » de la pièce, ainsi que les différentes couleurs d'encre utilisées par Tillion.

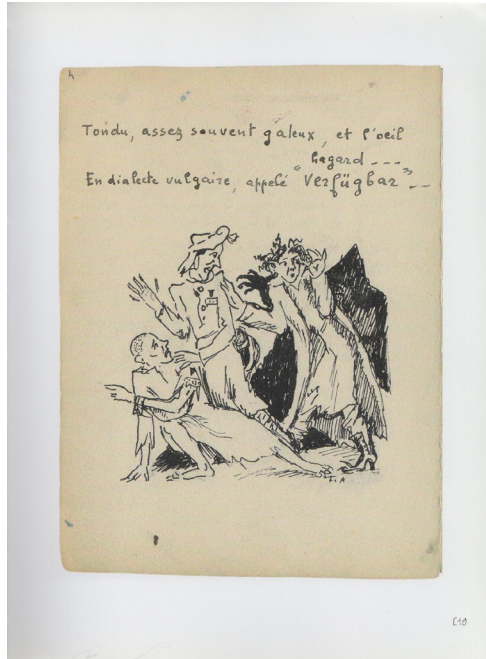


Figure 2 : Germaine Tillion, extrait du *Verfügbaz aux Enfers* (Tillion 2005, p. 19). Dessin de France Audoul en page 4 du manuscrit.

Dans la partie « livre », le texte est annoté par Anise Postel-Vinay, camarade de Tillion à Ravensbrück, tandis que les sources musicales sont établies par Nelly Forget, membre fondateur de l'[Association Germaine Tillion](#) et proche de Tillion depuis leur engagement respectif en Algérie (*ibid.*, p. 220-223). L'avant-propos de Tzvetan Todorov met l'accent sur le caractère singulier de cette œuvre issue de l'univers concentrationnaire, où objectivité et autodérision sont perpétuellement mêlées. Enfin, l'introduction de l'historienne Claire Andrieu permet de contextualiser et de saisir les principales caractéristiques de ce texte conçu pour « faire rire, rire de soi et transmettre l'information » (*ibid.*, p. 6). Cette première édition a connu un certain succès commercial, avec près de 4000 exemplaires vendus depuis sa parution. L'édition de poche qui lui a succédé a paru chez Points Seuil en 2007 et a elle été vendue à près de 9000 exemplaires⁷.

6 Germaine Tillion par elle-même, film documentaire réalisé par Alain Moreau et l'Association Germaine Tillion, 2015, 29:20-29:39.

7 Chiffres de vente transmis par l'éditeur.

Les premières études : approches historique et esthétique

Quelques sources musicales demeurent inconnues jusqu'en 2005 ont été identifiées depuis la parution du livre. La publication a en effet entraîné plusieurs recherches musicologiques et historiques autour du *Verfügbar aux Enfers*. Outre le travail d'identification des sources musicales d'abord mené par Forget, on peut distinguer d'une part un travail de recherche similaire mais motivé et donc orienté par un projet de performance des passages musicaux, tel celui réalisé par la musicologue Lucie Kayas et le compositeur Christophe Maudot en vue de la création de l'œuvre au Théâtre du Châtelet à Paris en 2007 (voir *infra*) ; on peut d'autre part identifier des recherches de nature historique ou esthétique, dans lesquelles *Le Verfügbar aux Enfers* constitue la source et/ou l'objet du chercheur. Ces dernières études totalement ou partiellement consacrées à l'opérette-revue sont encore assez peu nombreuses. La première semble être l'article de l'historien Donald Reid paru en 2007 dans une revue d'histoire américaine (Reid 2007a). S'appuyant principalement sur le texte de l'opérette et dans une moindre mesure sur des témoignages publiés de résistants déportés et des ouvrages sur l'histoire et la mémoire des camps, Reid s'intéresse à l'histoire des prisonnières « *Verfügbar* » et à l'opérette de Tillion en tant que manifestations de la résistance des Françaises à Ravensbrück. Il insiste particulièrement sur la démarche de ces détenues qui choisissent délibérément d'appartenir à cette catégorie des « *Verfügbar* » (« disponibles⁸ ») – c'est-à-dire à la classe la plus misérable et la plus vulnérable de la population des prisonnières – afin de ne pas participer à l'effort de guerre allemand, ce refus du travail impliquant de se cacher en permanence. Reid met ainsi en évidence l'esprit de résistance inhérent au *Verfügbar*, qui refuse par principe de se soumettre et de travailler pour l'ennemi. Le *Verfügbar* refuse également de subir l'entreprise nazie de déshumanisation des prisonnières ; l'opérette-revue de Tillion, tout comme l'écriture et la circulation de poèmes parmi les détenues, participe de cette autre forme de résistance. Reid insiste par ailleurs sur le personnage du naturaliste, qui dans l'opérette joue le rôle d'un ethnographe mais raciste et incapable d'humanité, ainsi que sur l'humour et l'autodérision du *Verfügbar aux Enfers*. L'auteur retrace enfin l'histoire singulière du texte de Tillion, inséparable de celle de Ravensbrück et de sa mémoire. On le voit, l'objectif de Reid n'est pas d'offrir une analyse détaillée (qu'elle soit historique, dramaturgique, littéraire ou même musicale) du texte ; ce dernier est avant tout considéré comme une trace et un témoignage de la résistance des déportées françaises à Ravensbrück.

Après cet article pionnier – que Reid reprend dans un livre sur la mémoire de la Résistance française paru la même année (Reid 2007b, p. 96-105) – signalons l'étude d'Andrea Loselle (2010) centrée sur les chansons de camp et les pièces en musique de Tillion et Charlotte Salomon créées en déportation (pour Tillion) et en exil (pour Salomon). Dans cet article, Loselle part du constat que l'on connaît mal les œuvres

8 Pour une définition des prisonnières « *Verfügbar* », voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

théâtre-musicales clandestines issues des camps. Elle remarque que beaucoup d'entre elles sont empreintes d'humour noir et ont une grande valeur documentaire en ce qu'elles représentent directement la réalité des camps. Ses deux principaux exemples, *Le Verfügbar aux Enfers* de Tillion et *Leben? oder Theater?* de Charlotte Salomon, ont selon elle plusieurs points communs (relatifs au genre⁹, à l'intertextualité musicale et à la performance intérieure) en dépit du contexte très différent de leur création. Elle souligne notamment que la pièce de Tillion contient des moments musicaux et théâtraux dérivant directement des actions accomplies par les prisonnières du camp et que certains passages témoignent d'une forme d'intériorité exprimée par le biais de la musique et d'une écoute intérieure de celle-ci (on chante pour soi ; le chanteur est aussi l'auditeur et *vice versa*). Loselle s'intéresse ensuite à *Leben? oder Theater?*, une œuvre autobiographique complexe, sorte de pièce de théâtre musicale et graphique constituée de près de 800 gouaches accompagnées de textes et de citations littéraires et musicales que Salomon réalise entre 1940 et 1942 dans le sud-est de la France après son internement au camp de Gurs (Voolen 2005, Salomon 2015). La jeune femme, juive allemande exilée en France, livre dans ce « *Singspiel* » le récit de son enfance, de sa jeunesse et de la montée du nazisme. Les références musicales qui truffent le texte sont des citations d'airs connus issus de divers répertoires qui, comme l'indique Salomon dans l'introduction, lui sont venus à l'esprit et qu'elle a fredonnés au moment de la réalisation des gouaches. Loselle n'entre pas dans une analyse détaillée de la pièce de Salomon, déjà étudiée par ailleurs (Steinberg et Bohm-Duchen 2006), mais souligne que les images visuelles et sonores associées au sens tout comme les caractéristiques performatives de cette œuvre (un « théâtre de l'intérieur », sans spectateur) la rapprochent singulièrement de celle de Tillion.

Les publications récentes : force du rire et théâtre de la résistance

À la suite de l'étude d'orientation esthétique et comparative de Loselle, quelques publications consacrées à des sujets plus larges proposent de brèves analyses de l'opérette-revue (Giner 2011, p. 70-72, Losco-Lena 2011, p. 165-168, Gilzmer 2013, p. 154-156). Mentionnons également l'article de Sylvie Brodziak paru en 2013 et consacré aux « rires de femmes » dans *Le Verfügbar aux Enfers*. Dans cette étude d'orientation littéraire, l'auteure montre d'abord que la publication tardive de l'opérette-revue s'inscrit dans le récent « processus de détabouisation du comique dans la connaissance de la Catastrophe » (Brodziak 2013, p. 137). Elle met ensuite en évidence les spécificités de l'œuvre : l'autodérision, le caractère collectif de sa genèse et le fait qu'elle témoigne de la grande solidarité des Françaises de Ravensbrück. L'auteure s'intéresse enfin au rire comme expression du corps, mécanisme de survie « permettant de ranimer ce corps que l'on ne reconnaît plus » (*ibid.*, p. 148). Ainsi distingue-t-elle deux types de rires : le « rire de soi » des déportées, et le rire des femmes – « rire genré » qui se moque des corps délabrés.

⁹ Selon Loselle, *Le Verfügbar aux Enfers*, et plus généralement la musique créée en déportation, réinvente la « pièce chantée » (« *song play* ») que l'on peut observer à partir du ^{xvii}e siècle et selon diverses modalités en Angleterre, en France et en Allemagne

Signalons également le catalogue de l'exposition « Les armes de l'esprit. Germaine Tillion 1939-1954 » présentée à Besançon à l'automne 2015 et dans lequel figurent trois articles portant de près ou de loin sur l'opérette-revue (Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon 2015)¹⁰. Il s'agit d'abord du texte de Claire Andrieu, « *Le Verfügbar aux Enfers* : une lecture historique » (Andrieu 2015), qui est en fait une réédition de son « Introduction » à l'édition de La Martinière (voir *supra*). Le catalogue contient également un article de Christophe Maudot abordant la riche culture musicale de Tillion (dont l'opérette-revue constitue un témoignage éloquent) et proposant une enquête sur sa carrière de spectatrice à Paris durant ses années de formation (Maudot 2015). En partant de ses agendas de l'époque et des programmes des salles fréquentées par la jeune femme, l'auteur montre le grand appétit de Tillion pour les concerts et spectacles, et en particulier pour Wagner, Debussy, Honegger, ainsi que pour la musique légère et le divertissement. Enfin, un texte d'Emmanuel Font sur « le rire de Germaine Tillion face à l'expérience concentrationnaire » met en évidence le caractère salubre du rire et de l'écriture théâtrale pour les déportées (Font 2015). L'auteur s'intéresse également à l'histoire du manuscrit de l'opérette-revue, celle d'un « rire enfoui » (*ibid.*, p. 92) ressurgissant soixante ans après les événements. Il s'interroge ultimement sur la façon de jouer cette « œuvre amusante sur un sujet grave » (*ibid.*, p. 93), évoquant brièvement les divers choix opérés par quelques metteurs en scène contemporains ainsi que le phénomène d'actualisation de la mémoire induit par ces *re-présentations* de la déportation.

Claire Audhuy, chercheuse en études théâtrales, signe quant à elle les travaux récents les plus substantiels. Dans sa thèse sur le théâtre dans les camps nazis, elle consacre plusieurs dizaines de pages au *Verfügbar aux Enfers* (Audhuy 2013, p. 187-214, 395-409, 410-425) ; l'opérette-revue est également l'objet principal d'un article qu'elle publie l'année suivante dans une revue théâtrale (Audhuy 2014). Dans les deux cas, Audhuy propose une analyse de certains passages de l'œuvre tout en replaçant cette dernière dans son contexte de création. Dans sa thèse, elle détaille les différents types de transgression dont témoigne l'écriture du *Verfügbar aux Enfers* et parle à son sujet de « résistance théâtrale » (Audhuy 2013, p. 209) et d'une forme de « théâtre documentaire et ethnologique » (*ibid.*, p. 207). Elle s'intéresse plus particulièrement au processus de détournement et de réécriture des sources musicales, qu'elle considère comme autant de commentaires au texte de Tillion, lequel vise notamment à informer ses camarades de la réalité du camp¹¹. L'opérette est donc à la fois un vecteur d'informations sur le fonctionnement du camp (et donc un document historique), une œuvre de résistance et une performance musico-théâtrale qui permet aux détenues de s'évader par le rire et l'ironie.

Si les travaux d'Audhuy apportent plusieurs éclairages historiques et littéraires sur l'œuvre, on peut regretter qu'ils n'offrent pas d'analyse fouillée de la pièce et peu de

10 Voir le compte rendu de cet ouvrage signé par Catherine Harrison-Boisvert dans le présent numéro.

11 En faisant comprendre à ses compagnes le fonctionnement du camp, Tillion leur permet de mieux affronter leur condition de détenues.

points de comparaison avec d'autres œuvres similaires issues des camps. Cette thèse et cet article n'en constituent pas moins les premiers travaux d'envergure sur l'œuvre elle-même, fournissant ainsi une très bonne base de travail pour des études à venir. La thèse s'appuie d'ailleurs sur plusieurs entretiens avec des témoins – rassemblés dans le volume d'annexes – dont certains apportent un éclairage inédit et tout à fait passionnant sur *Le Verfügbar aux Enfers*. Les entretiens réalisés en 2008 et 2009 avec d'anciennes camarades de block de Tillion, Anise Postel-Vinay et Marie-José Chombart de Lauwe (Audhuy 2013, Annexes, p. 400-422), constituent en effet une précieuse source d'informations sur le contexte de création de l'opérette-revue (en particulier sur les rapports de solidarité et de fraternité tissés par les prisonnières entourant Tillion) et sur sa diffusion au sein du camp. Le témoignage de Chombart de Lauwe met l'accent sur la technique de *décentrement* à l'œuvre dans *Le Verfügbar aux Enfers*, une posture qui a permis aux prisonnières de rire d'elles-mêmes, de prendre de la distance face à leur situation et donc de mieux supporter l'insupportable. Le témoignage de Postel-Vinay révèle par ailleurs que Tillion a très probablement opté pour un genre gai et populaire afin de remonter le moral des troupes, mais aussi pour permettre au plus grand nombre de « mettre la main à la pâte, puisque c'était des chansons que tout le monde savait » (*ibid.*, p. 406). Cet entretien apporte également plusieurs éléments de réflexion sur l'adaptation scénique proposée au Châtelet en 2007. Postel-Vinay a en effet suivi de près la préparation de la production parisienne, dont elle se dit très satisfaite¹².

DE PARIS À MARSEILLE : REGARDS SUR QUELQUES PRODUCTIONS FRANÇAISES DE L'OPÉRETTE-REVUE

La production du Châtelet et ses avatars

Le projet de mettre en scène pour la première fois *Le Verfügbar aux Enfers* au Théâtre du Châtelet n'est pas allé de soi, et sa réalisation n'a été décidée qu'après une réflexion menée en concertation avec l'Association Germaine Tillion. Il s'agissait notamment de ne pas « basculer dans le voyeurisme, ni dans la leçon de morale¹³ » et de proposer une mise en scène fidèle et sobre (confiée à Bérénice Collet), moyennant pourtant une adaptation du texte jugée nécessaire du point de vue théâtral. Un document émanant des services du Châtelet explique certains choix d'adaptation et d'interprétation :

La multiplicité des personnages, la spécificité du langage, nous ont conduits à proposer une adaptation qui rende le texte plus théâtral. Ainsi le nombre de personnages a-t-il été réduit. Seront conservés : le Naturaliste (acteur), 6 actrices/chanteuses condensant l'ensemble des personnages féminins (Nénette, Marguerite, Havas, Marmotte, Lulu de Colmar, Lulu de Belleville),

12 Postel-Vinay a elle-même prononcé une courte introduction au spectacle lors des représentations, une mise en contexte que les instigateurs du projet ont sans doute jugée nécessaire à la bonne compréhension de l'œuvre.

13 Document dactylographié sans référence émanant des services du Châtelet, Boîte « *Verfügbar* », Chemise « Autour du *Verfügbar aux Enfers* (2005-2006) », Fonds Tillion, BnF.

chœur et ballet.

Le chœur sera assuré par deux classes de collégiens issus du XIII^e arrondissement de Paris, qui, soutenus par la Maîtrise de Paris, travailleront en ateliers dès le mois de janvier. Le ballet sera constitué de jeunes danseurs issus des Conservatoires d'arrondissement de Paris ou du Conservatoire National de Région (CNR).

L'arrangement musical pour dix instruments a été confié à un jeune compositeur, Christophe Maudot, prix Claude Arrieu de la SACEM et professeur de composition au CNR de Lyon¹⁴.

Le choix de proposer un arrangement instrumental, une décision qui semble s'être imposée naturellement, n'est pas expliqué ici. Il s'agit pourtant d'un important parti pris, puisqu'il implique d'adjoindre aux sections chantées un accompagnement instrumental qui n'a pas du tout été pensé par les auteures – le manuscrit ne contenant aucune annotation musicale ou indication d'accompagnement. Le fait que l'arrangement soit conçu pour des voix lyriques – un choix qui privilégie le répertoire classique au détriment des sources populaires¹⁵ et témoigne de l'approche de type « musique savante » adoptée par le Châtelet – n'est pas non plus expliqué. Le recours à des voix non travaillées aurait pourtant été possible, en plus d'être plus vraisemblable du point de vue de la reconstitution. Rappelons que les créatrices du *Verfügbar aux Enfers* étaient en majorité des chanteuses amateurs qui reproduisaient probablement, à leur niveau, le style et la technique des grands interprètes de la chanson française d'avant-guerre.

Le compositeur Christophe Maudot a justifié plusieurs de ses choix artistiques dans un court texte publié dans le dossier pédagogique du spectacle (Maudot 2007), mais aussi et surtout lors d'une intéressante conférence d'introduction à une représentation du *Verfügbar aux Enfers* donnée à Lorient en décembre 2010¹⁶. Maudot a ainsi expliqué que la composition du petit orchestre (deux violons, violoncelle, contrebasse, accordéon, flûte, clarinette, cor, trompette, percussions) résultait de sa volonté de trouver un équilibre entre l'instrumentation originale des sources musicales et celle qui aurait pu voir le jour à Ravensbrück. Ceci explique qu'il ait exclu certains instruments « de salon » (la harpe ou le piano) et qu'il ait retenu des instruments que les détenues ont pu voir dans les hangars du *Bekleidung*¹⁷, comme la clarinette et l'accordéon. Lors de sa conférence, il a exposé les grandes lignes de sa démarche

14 Document dactylographié sans référence émanant des services du Châtelet, Boîte « Verfügbar », Chemise « Autour du Verfügbar aux Enfers (2005-2006) », Fonds Tillion, BnF.

15 Sur la grande variété de sources musicales convoquées dans *Le Verfügbar aux Enfers*, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

16 Spectacle co-produit par ORPHÉE-Théâtre(s), le Grand Théâtre de Lorient et le Conservatoire de Lorient, et mis en scène par Jean-Michel Fournereau et Marc Sollogoub. Ce spectacle reprenait l'arrangement musical et les costumes de la production du Châtelet.

17 Les prisonnières affectées au *Bekleidung* devaient trier les vêtements et objets volés par les nazis et déposés dans de grandes halles. C'est ce lieu que Tillion choisit comme décor pour l'acte III du *Verfügbar aux Enfers*.

de compositeur-arrangeur, basée sur le principe d'une fidélité aux sources musicales originales de l'opérette-revue. Lorsque le texte d'un numéro musical du *Verfügbar aux Enfers* est plus court que celui de la pièce ou chanson originale (par exemple dans le tango *Il pleut sur la route* à l'acte II¹⁸), il a pris le parti d'ajouter au texte de Tillion de nouvelles paroles afin de compléter le morceau. En revanche, quand le texte de Tillion est plus long que le texte original (c'est le cas notamment du duo de *Ciboulette*, dont la version proposée dans *Le Verfügbar aux Enfers* pose par ailleurs plusieurs problèmes de forme¹⁹), il a été décidé d'opérer des coupures afin de conserver la physionomie des morceaux d'avant-guerre repris par Tillion. Ce travail a été réalisé en collaboration avec la dramaturge Géraldine Keiflin, qui a également modifié plusieurs passages du texte parlé pour le rendre plus intelligible. Ce choix qui privilégie les sources musicales existantes rejoint la démarche plus générale de production d'une partition en bonne et due forme, même si celle-ci implique parfois de s'écarter du texte littéraire. Ainsi *Le Verfügbar aux Enfers* est-il ici transformé en « opérette », la partie « revue » étant gommée, tout comme le suggère le sous-titre « une opérette à Ravensbrück » choisi par les éditions de La Martinière. On notera à ce sujet que le spectacle du Châtelet est lui-même sous-titré « Une opérette à Ravensbrück », et que nombre de productions ultérieures ont également repris ce sous-titre de l'édition, remonté quelquefois en premier titre.

Le travail d'adaptation réalisé pour le Châtelet a également consisté à ajouter de nouvelles musiques. C'est le cas du « Prologue », court numéro purement instrumental ajouté en introduction, et dans lequel Maudot reprend un thème d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach (issu de la chanson d'Aristée de l'acte I et également présent dans l'ouverture de l'opéra-bouffe d'Offenbach). Autre exemple, dans le numéro suivant (qui ne contient pas de source musicale), Maudot insère au milieu de gammes ascendantes et descendantes le très célèbre thème de la « Habanera » de *Carmen*, d'une part pour éviter la monotonie (le texte est très long) et d'autre part parce qu'il lui semble intéressant de convoquer le personnage de Carmen, symbole de rébellion et de liberté, par le biais de cette référence musicale connue de tous²⁰.

D'autres passages du *Verfügbar aux Enfers* obligent par ailleurs l'adaptateur à faire preuve d'invention, comme le moment de l'acte I faisant référence à *Phi-Phi*, une opérette de l'entre-deux-guerres²¹. Ici, pas de numéro chanté, mais simplement une référence musico-théâtrale à un air de l'opérette décrivant la poitrine féminine (« Les Petits Païens ») lorsqu'il est question des seins des détenues, qui, aux dires du naturaliste, « ne sont plus des saints, mais des martyrs » (Tillion 2005, p. 67 ; voir figure 1). Tillion indique en bas de page : « L'orchestre fredonne, bouche fermée, l'air

18 Pour plus de détails sur ce passage du *Verfügbar aux Enfers*, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

19 Voir à ce sujet les articles de Christophe Gauthier et de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

20 Les informations relatives aux intentions de Christophe Maudot sont tirées de la conférence qu'il a donnée au Grand Théâtre de Lorient le 4 décembre 2010.

21 Sur *Phi-Phi*, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

de Phi-Phi (« Les Petits Païens ») mais sur un rythme de marche funèbre » (Tillion 2005, p. 67). Cette indication est particulièrement difficile à comprendre. Si l'« orchestre » semble en réalité renvoyer au chœur, comme dans la tragédie grecque, la mention du « rythme de marche funèbre » demeure bien mystérieuse. L'adaptateur doit donc trouver lui-même une solution qui fonctionne. Maudot choisit ici d'introduire la marche funèbre de Chopin (issue du troisième mouvement de la *Sonate n° 2* op. 35 pour piano), sans doute la marche funèbre la plus connue du grand public, mais il ne se contente pas d'en citer le rythme : il en reprend tous les paramètres dans un arrangement pour chœur et orchestre entendu après une adaptation de la chanson originale des « Petits Païens » chantée par le Naturaliste.

Extrait vidéo 1 : David Unger, Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück, Théâtre du Châtelet (2007), Extrait de l'acte I, « Les Petits Païens ». [Écouter](#).

Maudot ne fond donc pas les deux références (chanson d'opérette et rythme de marche funèbre) de façon simultanée, mais les cite l'une après l'autre, tout en insistant sur la référence à la marche funèbre. Il termine le numéro par un passage dans un style grégorien (chœur *a cappella* à l'unisson) sur l'incipit du psaume « *De profundis clamavi* » cité dans le texte de Tillion en référence à la sainteté des seins devenus martyrs. Si l'on peut émettre quelques réserves sur l'adaptation musicale de ce passage qui ne respecte pas vraiment la « consigne » donnée par Tillion ni même l'ordre des références musicales, l'effet est réussi dans la mesure où le public peut saisir l'humour résultant de la superposition des références et des registres.

Le choix de mise en scène de ce numéro est en revanche plus contestable : tandis qu'il chante l'air coquin des « Petits Païens » avec une ironie grinçante, le naturaliste fait défiler les détenues qui lui montrent une à une leur poitrine. Il les repousse alors avec violence, tirant même les cheveux de l'une d'entre elle. Cette rude inspection du corps des prisonnières par un naturaliste qui s'apparente ici à un bourreau confère une brutalité et un cynisme inexpliqués à cette référence aux « Petits Païens » avant tout caractérisée par la légèreté et l'autodérision. Ce passage témoigne également de l'atmosphère plutôt sombre de la mise en scène du Châtelet, ainsi que de la définition ambiguë du personnage du naturaliste qui oscille entre le meneur de revue, le conférencier, le bourreau et la victime (plus loin, le naturaliste se retrouve en corset et souffre d'intenses maux de ventre, à l'instar des détenues).

Une autre caractéristique importante de la production réside dans le choix d'intégrer de jeunes choristes et danseurs issus d'établissements scolaires et musicaux (collèges, conservatoires et maîtrise de Paris), comme en témoigne le document du Châtelet cité plus haut. Mêler les corps et les voix de jeunes amateurs à ceux d'artistes professionnels permet ici avant tout de faire découvrir la pièce à de nombreux adolescents, et potentiellement à leurs proches. L'enjeu est en effet à la fois pédagogique et mémoriel, car à travers l'étude et l'interprétation de ce texte très puissant et porteur, il s'agit de transmettre aux jeunes les valeurs de la Résistance et la mémoire de la déportation, l'objectif sous-jacent étant que les nouvelles générations les transmettent à leur tour aux générations futures. L'idée d'un hommage intergénérationnel aux résistants et aux déportés est très nette lorsque des rescapés des camps assistent aux représentations – on pense en particulier à celle qui s'est tenue sur les lieux mêmes du camp

de Ravensbrück en avril 2010 à l'occasion du 65^e anniversaire de sa libération²². Le silence toutes lumières éteintes qui conclut les représentations du Châtelet, avant que ne descende des cintres un grand portrait de Tillion, relève également de cet hommage, centré cette fois sur la personnalité de la principale auteure de l'opérette-revue. Signalons enfin que ces deux premières représentations complètes de l'œuvre données au Châtelet les 2 et 3 juin 2007 soulignent (presque jour pour jour) le centième anniversaire de la naissance de Tillion (1907-2008). « Pour les cent ans de Germaine Tillion, on ne pouvait rêver plus bel hommage que la création du *Verfügbar aux Enfers* par de jeunes artistes », peut-on lire au verso du flyer ; le recto reprend l'affiche du spectacle ornée d'un récent portrait de l'ethnologue – un cliché qui renvoie lui aussi à la volonté de célébrer l'auteure de l'opérette-revue.



Figure 3 : Affiche du spectacle *Le Verfügbar aux Enfers*. Une opérette à Ravensbrück créé au Théâtre du Châtelet (2007). © Théâtre du Châtelet / typo Philippe Apeloig. Photo de Germaine Tillion : Eric Bergeron ; dessin de France Audoul. La reproduction du dessin de France Audoul, les barbelés stylisés et le fond noir soulignent le contexte de création de l'œuvre, tandis que la photographie de Germaine Tillion en train d'écrire met l'accent sur l'hommage rendu à l'ethnologue et sur l'écriture comme acte de résistance.

22 Coproduit par le Théâtre du Châtelet et le Mémorial de Ravensbrück, ce spectacle reprenait la version du Châtelet mais dans une forme oratorio et moyennant de nouveaux arrangements. Il faisait intervenir de jeunes musiciens français (collégiens et lycéens parisiens) et allemands (Chœur de jeunes filles de Berlin et Musiciens de la Junge Philharmonie Brandenburg).

Cette première version fait aujourd'hui autorité²³ et a constitué un modèle pour une bonne partie des productions ultérieures. Plusieurs d'entre elles ont en effet repris l'adaptation théâtrale et musicale de Keiflin et Maudot : c'est le cas des spectacles montés à Seynod²⁴ en 2009, à Lorient²⁵ et à Ravensbrück²⁶ en 2010, et à Nantes²⁷ en 2011 – pour cette dernière production, le metteur en scène proposait toutefois une nouvelle adaptation du texte. Toutes ces représentations ont fait intervenir des jeunes collégiens et lycéens, musiciens appartenant à un ensemble ou bien élèves en école de musique ou en conservatoire pour constituer le chœur féminin et/ou l'ensemble instrumental. Cette approche pédagogique du *Verfügbar aux Enfers* trouve un prolongement dans un récent projet de l'Académie musicale de Villecroze. Spécialisée dans le soutien à la création et à la pratique musicale chez les jeunes, celle-ci a en effet commandé à Maudot une version chorale de l'œuvre, puis a organisé un stage à l'automne 2014 pour former les enseignants d'éducation musicale du secondaire à cette partition²⁸. En mai 2015, des lycéens de région parisienne ont interprété cette nouvelle version chorale à l'occasion de l'entrée de Tillion au Panthéon²⁹.

De jeunes amateurs en quête de nouvelles sources musicales

Une production se démarque toutefois de l'ensemble des spectacles incluant des jeunes interprètes et présentés à la suite des représentations du Châtelet. Il s'agit du spectacle réalisé par la troupe du Manoir de Saint-Avé³⁰ (Bretagne) en 2008, une représentation faisant uniquement intervenir des jeunes de lycée et qui mobilisait des sources musicales totalement étrangères à l'opérette-revue. L'un des deux metteurs en scène s'explique : « pour montrer l'intemporalité de la pièce [...] nous avons

23 C'est cette production que l'Association Germaine Tillion choisit de montrer dans son récent film documentaire, *Germaine Tillion par elle-même* (2015), lorsqu'est évoquée l'opérette-revue.

24 Coproduction Centre de Pratique musicale d'Annecy, École de musique de Seynod, Auditorium Scène régionale de Seynod, avec la collaboration artistique du groupe Décembre et la mise en scène de Christian Taponard.

25 Voir la note 16.

26 Voir la note 22.

27 Coproduction Théâtre de l'Entracte, Hop'La Copro. En partenariat avec le Théâtre de l'Entracte, Angers Nantes Opéra, l'Ensemble Utopik et l'Université Permanente de Nantes, avec la mise en scène et l'adaptation d'Henri Mariel.

28 Projet « Création de matériel pédagogique autour d'une opérette écrite à Ravensbrück » réalisé par l'Académie musicale de Villecroze, août 2014. Voir la présentation et le document d'accompagnement disponibles en ligne, <http://education-musicale.discip.ac-caen.fr/spip.php?article84> (consulté le 1^{er} janvier 2016).

29 Les chœurs des lycées Albert Schweitzer du Raincy et Guillaume Apollinaire de Thiais se sont produits au Conservatoire à rayonnement régional de Paris et au Centre culturel du Raincy les 28 et 29 mai 2015.

30 Pièce « interprétée par le groupe d'Ados de la troupe du Manoir de Saint-Avé, mise en scène par Sophie De Buisson et Jacky Kerneur ». Voir <http://troupedumanoir.fr/le-verfugbar-aux-enfers/> (consulté le 1^{er} janvier 2016).

adapté sur des musiques contemporaines les paroles des chansons de l'époque de madame Tillion [...] dans le but que les jeunes adhèrent au projet et cherchent les airs les mieux adaptés aux paroles³¹ ». Ce choix de faire appel à des musiques récentes permet de contourner la difficulté qui se pose pour toute mise en scène contemporaine du *Verfügbar aux Enfers* : comment faire saisir au public d'aujourd'hui l'effet humoristique né du détournement de sources musicales désormais oubliées ? Si le parti pris de la troupe du Manoir de Saint-Avé présente le grand intérêt de faire appel à la mémoire collective des interprètes – comme ce fut le cas pour les détenues de Ravensbrück – et du public d'aujourd'hui, il n'est pas sans poser problème. Tout d'abord, le fait de calquer les textes de la pièce sur de nouvelles chansons génère un inévitable problème de prosodie : la scansion rythmique des chansons d'origine ne peut en effet être respectée. De plus, en effaçant les sources musicales de l'opérette-revue, cette démarche induit une compréhension partielle de l'œuvre, puisque les textes « musiqués » du *Verfügbar aux Enfers* sont consubstantiellement liés à toutes les dimensions musicales (rythme, mélodie, phrasé, vocalité, forme, etc.) et psychologiques (registre amoureux, comique, etc.) de leurs références d'origine. Enfin, dans le cas présent, le choix de certaines chansons (qui appartiennent davantage à la mémoire collective des parents d'adolescents de 2010 qu'aux adolescents eux-mêmes, ou bien qui se situent dans un registre ou un imaginaire trop éloigné de celui de la pièce³²) pose problème. Malgré ces réserves, cette production a le grand mérite de proposer une lecture originale et une véritable re-crédation de l'œuvre par de jeunes amateurs, et donc de poursuivre la première démarche des créatrices de l'opérette-revue.

Le duo du Théâtre de la Petite Montagne

La dimension pédagogique est également présente dans un spectacle d'une tout autre nature, celui du Théâtre de la Petite Montagne, d'abord représenté dans le Jura en 2010 avant d'être transporté à Paris (dans la crypte de l'Église Saint-Sulpice) et dans de nombreuses villes de province où il est encore présenté en 2016. Cette production se distingue à la fois par une grande force théâtrale et une grande économie de moyens. Deux comédiennes seulement se partagent les dialogues et chansons (*a cappella*) en faisant évoluer d'étranges marionnettes dans un espace scénique très réduit et des décors et lumières minimalistes.

31 Courriel de Jacky Kerneur à l'auteure, 13 octobre 2014.

32 On pense par exemple aux chansons « Les Copains d'abord » de Georges Brassens et « Ouragan » de Stéphanie de Monaco.



Figure 4 : Photographie de scène du spectacle *Une opérette à Ravensbrück* (2013),
Théâtre de la Petite Montagne, Paris, Église Saint-Sulpice.
© Théâtre de la Petite Montagne. Photo : Eve Thiel.

Ce « spectacle de mémoire, à but pédagogique » (*Une opérette à Ravensbrück* [2014], p. 9³³), proposé à tout public et dans différents lieux y compris des établissements scolaires, est précédé d'une introduction qui permet au spectateur « de mieux appréhender la construction de cet écrit, entrer dans ses subtilités, sa réalité parfois crue et souvent déconcertante », et suivi d'un débat (avec la participation éventuelle d'anciens déportés ou résistants) « dont le message principal est le devoir de mémoire et de conscience » (*ibid.*, p. 10).

Le Théâtre de la Petite Montagne propose une lecture très personnelle de l'opérette-revue, qui apparaît davantage comme une œuvre de théâtre librement interprétée que comme une œuvre musico-théâtrale. Si le texte prime, il n'y a pas ici de recherche d'une fidélité – même partielle – à l'œuvre, mais plutôt une prise en compte très fine du contexte dans certains choix artistiques. Ainsi les marionnettes qui figurent les différents personnages de l'opérette sont-elles conçues « à partir de presque rien » pour signifier le dénuement matériel des détenues. « Les femmes qui étaient internées en camp de concentration ne possédaient rien, elles n'avaient plus rien à elles », explique Hélène Saïd, la créatrice des marionnettes.

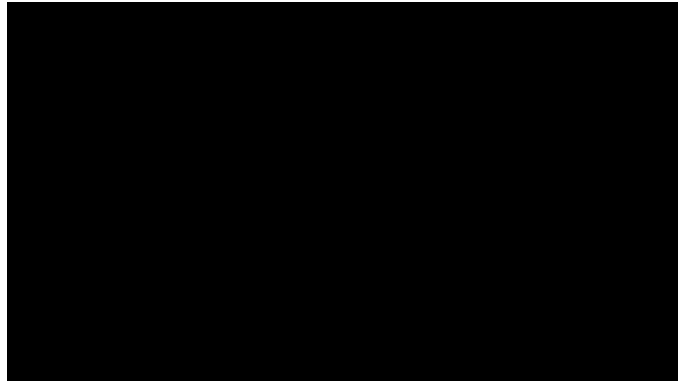
Par conséquent un petit morceau de ficelle, un bouton de chemise trouvé dans la boue du camp devenaient précieux. C'est de cette manière-là que j'ai voulu travailler sur les marionnettes de l'opérette. Tenter de créer à partir de presque rien, s'étonner que la beauté puisse encore surgir d'un assemblage de bouts de bois, d'écorces, de papiers, de chiffons (*ibid.*).

Plus généralement, le fait que l'opérette ait été écrite dans un camp est à l'origine du choix d'une mise en scène particulièrement épurée, qui vise non pas à représenter le

33 Les citations proviennent de la version disponible en janvier 2016.

camp, mais à le suggérer. « Que l'univers concentrationnaire soit juste suggéré le rend d'autant plus présent », expliquent les créateurs (*Une opérette à Ravensbrück* [2014], p. 9). L'effet est réussi, « avec pudeur et surtout sans faux réalisme », comme le note François Marcot, historien et président des Amis du Musée de la Résistance et de la Déportation (dans *ibid.*, p. 13).

De même, le choix de proposer des voix nues et non travaillées semble témoigner d'un attachement particulier au contexte de création de l'œuvre qui, rappelons-le, fut conçue par des femmes qui n'étaient pas des chanteuses de métier. De fait, les deux excellentes comédiennes du Théâtre de la petite montagne ne sont pas chanteuses professionnelles ; si elles chantent avec application, on peut être gêné par plusieurs imperfections dans l'exécution vocale. Leur interprétation qui privilégie l'intention ainsi que la clarté de la diction n'en est pas moins convaincante. On pourra le constater en visionnant un extrait du premier acte du spectacle contenant le passage où le naturaliste décrit l'espèce du *Verfigbar* suivi de la chanson « On m'a dit : il faut résister » (acte 1)³⁴ interprétée à nu et à l'unisson.



Extrait vidéo 2 : Annie Vacelet-Vuitton, Une opérette à Ravensbrück (2010), Théâtre de la Petite Montagne, Paris, Église Saint-Sulpice. Extrait de l'acte 1, « On m'a dit il faut résister ». © Théâtre de la Petite Montagne.

Au chœur du texte : la production Femmes et Résistances

Une autre production récente se distingue par sa grande qualité théâtrale – ce sera notre dernier exemple. Il s'agit d'un spectacle marseillais issu de la société en participation Femmes et Résistances (regroupant les compagnies Trafic d'art II, Nuits Blanches en Compagnie et Léda Atomica Musique) et réalisé en coproduction avec le Théâtre Gyptis de Marseille où il a été créé en 2011. La force de ce spectacle réunissant neuf comédiennes et comédiennes-musiciennes réside selon nous dans la juste interprétation du texte, mais aussi dans la grande inventivité de l'adaptation proposée par Danielle Stéfan (mise en scène et adaptation), Hélène Arnaud (adaptation) et Alain Aubin (composition et arrangements musicaux).

³⁴ Sur cet air, voir l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

On est d'abord frappé par la compréhension des processus de création de l'œuvre, qui se manifeste notamment par les décors, tel le tableau noir ornant le fond de la scène de l'acte 1 et que les comédiennes remplissent peu à peu de leurs mots et dessins à la craie. Ce décor de salle de classe progressivement investi par les personnages offre un cadre tout à fait approprié à la conférence du naturaliste tout en proposant une manifestation concrète de l'écriture collective et de la trace. On notera également que le naturaliste est ici joué par une femme, ce qui suggère une mise en abîme de la représentation théâtrale : le spectateur peut ainsi voir dans ce personnage celui d'une détenue jouant elle-même ce rôle du conférencier-meneur de revue. C'est donc à une sorte de création différée de cette pièce conçue au sein d'un environnement uniquement féminin que le public est ici convié. De même, la forte présence du chant *a cappella*, ou discrètement accompagné par un ou deux instruments joués sur scène (accordéon et violon – qui jouent ponctuellement le rôle d'instrument de remémoration³⁵) rappelle clairement l'univers dans lequel l'œuvre est née. L'accompagnement peut quelquefois n'être qu'un discret soutien, comme dans « Chanson triste » (acte 1) exécutée à pleine voix et presque *a cappella* par une des comédiennes-chanteuses.



Extrait vidéo 3 : Frédéric Vidal, Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers (2012), production Aime le maudit, Marseille, Théâtre Gyptis. Extrait de l'acte 1, « Chanson triste ». © Femmes et Résistance.

Cette adaptation révèle la puissance lyrique de la mélodie de Duparc, mais en la libérant de sa trame rythmique (le flot de doubles croches de l'accompagnement original est ici supprimé) et en lui adjoignant d'étranges couleurs produites par les lignes de violon et d'accordéon. Ce choix d'interprétation prend une signification toute particulière lorsqu'on sait que ce numéro a vraisemblablement été « amené » et chanté à Tillion par une codétenue, l'artiste lyrique française Jany Silvaire. Cette dernière se souvient en effet avoir chanté cette mélodie à sa sœur malade au camp

35 Dans le premier numéro musical (« J'avais une grande maison », composition d'Alain Aubin), le déplacement de l'accordéoniste qui entame le morceau en s'approchant de Nénette avant que cette dernière se mette à chanter peut être vu comme une manifestation visible du processus de remémoration musicale des créatrices de l'opérette.

de Neubrandenburg où elle a été déportée après sa détention à Ravensbrück³⁶. Faire chanter aujourd'hui cette prière d'espoir par une voix lyrique presque à nu et s'épanouissant librement n'est donc pas seulement une solution originale et artistiquement convaincante ; ce choix fait aussi directement écho à la genèse de l'opérette-revue.

Cette attention portée au processus de création de l'opérette-revue se retrouve dans la recherche attentive de ses sources musicales, recherche qu'avait aussi menée l'équipe du Châtelet³⁷. La pièce a également été enrichie de quelques nouvelles musiques. Aux 27 numéros chantés et à la pièce instrumentale³⁸ cités dans le texte, les adaptateurs ont ajouté une composition d'Alain Aubin (*La Valse des morts de faim*), ainsi que le célèbre galop d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Le galop est présenté à deux reprises dans une version chorale *a cappella* particulièrement fantaisiste, qui met l'accent sur l'humour et l'autodérision des détenues. Le morceau, dont les parties instrumentales et vocales sont chantées sur le son « pa », est d'abord interprété par les comédiennes pendant la déclamation du Prologue, mettant ainsi en valeur l'hommage à Offenbach et à l'opérette. Il est repris lorsque Nénette partage un morceau de pain avec ses compagnes (acte I, p. 26) : après la distribution, les personnages entonnent progressivement le galop sur des « pa » s'apparentant à des cris de basse-cour puis entament une brève chorégraphie d'animaux de poulailler surexcités.



Extrait vidéo 4 : Frédéric Vidal, *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügar aux Enfers* (2012), production *Aime le maudit*, Marseille, Théâtre Gyptis.
Extrait de l'acte I. © Femmes et Résistance.

S'il ne figure pas dans le texte du *Verfügar aux Enfers*, ce « cancan des poules » rejoint tout à fait l'un des ressorts principaux de l'opérette-revue : la vitalité et le caractère exutoire du rire collectif, qui permet de lutter contre l'horreur et la coercition.

36 Jany Silvaire évoque ce souvenir dans le premier de deux entretiens de remémoration réalisés l'un chez Germaine Tillion à Saint-Mandé le 20 avril 2005, et l'autre chez Françoise Brustlein le 28 avril 2005. Les enregistrements de ces entretiens sont conservés par l'Association Germaine Tillion.

37 Notons que les créateurs marseillais ont découvert deux nouvelles sources musicales : « Elle est en peau d'vache » (acte I) et « Une canne et des gants » (acte I).

38 *La Danse macabre*, op. 40 de Camille Saint-Saëns.

De façon générale, les choix artistiques suivent de très près la forme et le sens de l'œuvre, mettant l'accent par exemple sur la revue, sur le registre tragicomique, ou encore sur la « choralité du texte » (Arnaud et Stéfan 2011, p. 4), particulièrement valorisée dans ce spectacle. Cette choralité n'est pas seulement perceptible dans les moments spécifiquement dédiés aux chœurs, elle apparaît également dans certains passages que les créateurs du spectacle ont décidé de « mutualiser » en y intégrant les autres personnages constitutifs du chœur – réduit à neuf individualités dans le cas de ce spectacle. On pense par exemple au duo de *Ciboulette* (acte II), « Nous avons fait un beau voyage », qui devient une polyphonie alternée entre les neuf comédiennes rassemblées autour d'un drap faisant office de nappe puis de serviette de pique-nique. Le détournement du duo de Reynaldo Hahn en voyage gastronomique imaginaire et collectif est ici particulièrement bien rendu, tout comme le dialogue qui le précède (la constitution collective du menu du jour), ponctué de cris de plaisir des personnages. Dans ce moment dialogué puis chanté surgit toute l'énergie créatrice du groupe de détenues, et l'adaptation proposée par Femmes et Résistances met précisément en valeur l'invention collective des prisonnières échafaudant ici une double évasion imaginaire, à la fois géographique et gastronomique, un « beau voyage » dans « tous les jolis coins de France » permettant *in fine* le retour tant espéré dans la patrie.

CONCLUSION

Depuis sa publication, *Le Verfügbar aux Enfers* a fait l'objet de brèves études de nature historique ou historiographique – et dans une moindre mesure littéraire et esthétique – et a donné lieu à de nombreuses productions musico-théâtrales, dont la première et la plus connue est celle réalisée au Théâtre du Châtelet en 2007. L'opérette-revue continue aujourd'hui d'être régulièrement représentée en France et a même été donnée récemment aux États-Unis dans une traduction anglaise³⁹. Si une étude approfondie des mises en scènes contemporaines de l'œuvre reste à faire, les quelques coups de sonde proposés ici auront mis en évidence plusieurs grandes tendances dans les reconstitutions actuelles. Nous avons vu que les artisans de la production du Châtelet ont traité *Le Verfügbar aux Enfers* comme une composition musicale traditionnelle en procédant au transfert du manuscrit de Tillion vers une partition avec tous les arrangements nécessaires pour faire coller le texte aux musiques d'emprunt. À cette approche musicale « savante » de l'œuvre s'est ajoutée une dimension pédagogique et mémorielle, marquée notamment par le souci de faire intervenir sur scène de jeunes musiciens. Plusieurs productions ont ensuite repris les principes adoptés par cette première adaptation. Nous avons pu observer par ailleurs des mises en scène plus théâtrales et davantage centrées sur la forme et le sens du texte. D'autres exemples ont également montré la volonté de suggérer l'univers dans lequel l'œuvre est née, volonté qui a quelquefois suscité l'intégration de nouveaux matériaux.

39 *In the Underworld. A Darkly Comic Operetta*, University of South Maine, 18-27 avril 2014. Mise en scène de Meghan Brodie, traduction d'Annie et Karl Bortnick, arrangement et composition de Christophe Maudot.

Il n'existe certes pas une seule option satisfaisante, d'autant plus que ce texte écrit en déportation n'est pas une œuvre musicale ou théâtrale au sens usuel du terme. Le jugement habituel sur les mises en scène lyriques se focalise sur la légitimité d'une interprétation en tant que traduction d'un texte et restitution de l'univers d'où l'œuvre est née (Nattiez 2007, p. 209). Si une production d'opéra ne peut donner lieu à une fidélité intégrale, la notion même de fidélité – fût-elle partielle ou locale – pose ici problème, puisqu'on ne dispose pas de partition, qu'il n'existe pas de mise en scène originale et qu'il est impossible de *recréer* l'univers dans lequel l'œuvre a vu le jour. Les adaptateurs du *Verfügbar aux Enfers* doivent donc chercher ailleurs pour restituer la grande force de ce texte musico-théâtral, œuvre de résistance mais aussi d'une très haute tenue littéraire et artistique.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, Claire (2015), « *Le Verfügbar aux Enfers*. Une lecture historique », dans *Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954*, catalogue de l'exposition présentée par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon du 26 mai au 20 septembre 2015, Citadelle de Besançon, Besançon, Musée de la Résistance et de la Déportation, p. 71-77.
- Arnaud, Hélène, et Danielle Stéfan (2011), « Présentation », dans *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers de Germaine Tillion*, une production Femmes et Résistances, mise en scène Danielle Stéfan, dossier spectacle.
- Association Germaine Tillion (2015), *Germaine Tillion par elle-même*, documentaire, Paris, 65 min.
- Audhuy, Claire (2013), « Le théâtre dans les camps nazis. Réalités, enjeux et postérité », thèse de doctorat, Université de Strasbourg.
- Audhuy, Claire (2014), « Du langage des hommes "normaux" », *Horizons/Théâtre*, n° 3, p. 3-15.
- Brodziak, Sylvie (2013), « Rires de femmes à Ravensbrück. *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », dans Violaine Houdart-Merot (dir.), *Rires en francophonie*, Amiens, Encrage Université, p. 135-154.
- Font, Emmanuel (2015), « Théâtre et déportation. Le rire de Germaine Tillion face à l'expérience concentrationnaire », dans *Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954*, catalogue de l'exposition présentée par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon du 26 mai au 20 septembre 2015, Citadelle de Besançon, Besançon, Musée de la Résistance et de la Déportation, p. 89-95.
- Gilzmer, Mechtild (2013), « De *Blanche-Neige* à Rieucros au *Verfügbar* de Ravensbrück. Pour une mémoire transnationale des camps pour femmes dans les années 40 », dans Armelle Mabon et Gwendal Simon (dir.), *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillion*, Paris, Riveneuve éditions Bretagne, p. 145-157.
- Giner, Bruno (2011), *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg.
- Losco-Lena, Mireille (2011), « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Loselle, Andrea (2010), « Performing in the Holocaust. From Camp Songs to the Song Plays of Germaine Tillion and Charlotte Salomon », *The Space Between*, vol. 6, n° 1, p. 13-38.
- Maudot, Christophe (2007), « *Le Verfügbar aux Enfers*. Une opérette-revue à Ravensbrück. Quelques remarques pour une restitution-crédation », dans *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, dossier pédagogique, Châtelet, Théâtre musical de Paris, p. 40-41.

- Maudot, Christophe (2015), « Les soirées d'une étudiante en ethnologie à Paris (1926-1934) et l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* (Ravensbrück, octobre 1944) », dans *Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954*, catalogue de l'exposition présentée par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon du 26 mai au 20 septembre 2015, Citadelle de Besançon, Besançon, Musée de la Résistance et de la Déportation, p. 79-86.
- Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon (2015), *Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954*, catalogue de l'exposition présentée par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon du 26 mai au 20 septembre 2015, Citadelle de Besançon, Besançon, Musée de la Résistance et de la Déportation.
- Nattiez, Jean-Jacques (2007), « Mise en scène lyrique, interprétation et sémiologie », dans Laetitia Petit (dir.), *Prétontaine*, « Opéra. Mises en scènes et représentations théâtrales », n° 20/21 (mars), p. 205-257.
- Reid, Donald (2007a), « Available in Hell. Germaine Tillion's Operetta of Resistance at Ravensbrück », *French Politics, Culture & Society*, vol. 25, n° 2, p. 141-149.
- Reid, Donald (2007b), *Germaine Tillion, Lucie Aubrac, and the Politics of Memories of the French Resistance*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Salomon, Charlotte (2015), *Vie ? ou Théâtre ?*, traduit par Anne-Hélène Hoog et Michel Roubinet, Paris, Le Tripode.
- Steinberg, Michael P., et Monica Bohm-Duchen (dir.) (2006), *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca, Cornell University Press.
- Tillion, Germaine (1988), *Ravensbrück*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügbar aux Enfers, une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Toulouse-Lautrec, Béatrix de (1981), *La victoire en pleurant*, Paris, France Empire.
- Une opérette à Ravensbrück* ([2014]), dossier spectacle téléchargeable sur le site du Théâtre de la Petite Montagne, <http://www.theatre-biolopin.com/une-operette-a-ravensbruck.htm>, consulté le 1^{er} janvier 2016.
- Voolen, Edward van (dir.) (2005), *Charlotte Salomon, Vie ? ou Théâtre ?*, Paris, Prestel/Musée d'art et d'histoire du Judaïsme.
- Vidal, Frédéric (2012), *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, court métrage documentaire, production Aime le mot dit, Marseille, Théâtre Gyptis, 56 min.

Reconstruire les numéros chantés du *Verfügbar aux Enfers*. Le cas de l'air de Rosine

Christophe Gauthier

Résumé

La nature même de l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers*, œuvre collective et orale, pose de nombreux défis à sa restitution musicale et à sa performance. Le présent article se penche sur ces défis, dont le premier est de déterminer si l'on cherchera à reproduire ce que les déportées de Ravensbrück avaient les moyens de faire à l'intérieur du camp, ou plutôt à reconstruire et réinterpréter ce qu'elles avaient en tête. L'article avance des pistes de réponses à ces questions, et propose une reconstruction originale d'un air du *Verfügbar aux Enfers* basé sur un duo de l'opérette *Ciboulette* (1923) de Reynaldo Hahn (1874-1947).

Mots clés : Reynaldo Hahn ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; performance ; reconstruction ; Germaine Tillion.

Abstract

By its very nature as a collective and oral work, the operetta-revue *Le Verfügbar aux Enfers* poses many challenges for musical restoration and performance. This article examines these challenges, the first of which questions whether we should reproduce what the Ravensbrück deportees could actually have done with the means they had within the camp, or whether we should try to reconstruct and reinterpret the work according to their intentions. The article suggests some answers to these questions, and proposes an original reconstruction of an air from *Le Verfügbar aux Enfers* based on a duet from the operetta *Ciboulette* (1923) by Reynaldo Hahn (1874-1947).

Keywords: Reynaldo Hahn ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; performance ; reconstruction ; Germaine Tillion.

En avril 1945, Germaine Tillion était évacuée du camp de concentration de Ravensbrück, emportant avec elle, grâce à l'aide d'une camarade¹, une opérette-revue : *Le Verfügbar aux Enfers*. Œuvre collective et orale, franchement drôle, mais tout

¹ C'est en effet Jacqueline d'Alincourt qui a sorti le manuscrit du camp au moment de l'opération Bernadotte. Voir l'avant-propos de Tzvetan Todorov dans Tillion 2005, p. 3.

autant crue et violente, il s'agit pour le moins d'un document curieux. Les auteures font alterner passages récités et passages chantés ; or, elles n'ont composé aucune musique, utilisant plutôt des airs et mélodies connus, auxquels elles ont associé de nouvelles paroles. On y reconnaît des airs d'opéras, de la mélodie française, et même de la musique publicitaire².

Le présent article se penche sur les défis qu'impliquent la restitution musicale et la performance du *Verfügbar aux Enfers*. La nature de cette œuvre pose un défi à la performance, entre autres parce qu'il n'existe pas à proprement parler de référent permettant de déterminer si la conception et l'interprétation coïncident avec ce qui a été imaginé au départ par les auteures. Ces dernières n'ayant pas prévu de mise en scène, plusieurs choix peuvent être effectués, modifiant ainsi la réception de l'œuvre. Pour répondre aux exigences de ce défi, une proposition de reconstruction d'un air du *Verfügbar aux Enfers*, parodie d'un duo extrait de l'opérette *Ciboulette* (1923) du compositeur Reynaldo Hahn (1874-1947), sera ici présentée.

Avant d'aller plus loin dans cet exercice, il importe de préciser qu'il ne sera pas possible de statuer sur une version préférable, puisqu'il existe plusieurs options qui sont toutes aussi pertinentes les unes que les autres. Cependant, il est essentiel de choisir dès le départ la direction générale que prendra cette réinterprétation : veut-on tenter de reproduire ce que les déportées de Ravensbrück avaient les moyens de faire à l'intérieur du camp ou veut-on essayer de reconstruire et réinterpréter ce que les détenues avaient en tête ?

Peu importe l'option choisie, chacune d'elle présente des limites qu'il est nécessaire d'exposer. Dans le cas où l'on choisit de reproduire ce que les prisonnières avaient les moyens de faire, jusqu'où faut-il aller ? Germaine Tillion et ses compagnes d'infortune ont créé cette œuvre dans la clandestinité la plus totale et elles ont dû se contenter d'en chuchoter des passages entre deux corvées. Il n'est ni possible, ni souhaitable de recréer de telles conditions. Dans le cas où l'on voudrait reproduire ce que les détenues avaient en tête, peut-on prétendre savoir exactement ce qu'elles entendaient ? Comme il sera explicité plus loin, le fait de connaître les mélodies auxquelles elles faisaient référence ne permet pas nécessairement d'avoir une idée exacte de ce qu'elles avaient en tête. Leur mémoire n'étant pas infallible, il existe parfois des différences très importantes entre les airs d'origine et ce qu'elles semblent en avoir retenu. Aux fins de cet exercice, un amalgame de ces deux options sera préféré : sans tenter de recréer les conditions dans lesquelles les détenues créaient *Le Verfügbar aux Enfers*, il semble en effet souhaitable de chercher à reproduire ce qu'elles avaient les moyens de faire.

Le choix d'effectuer un amalgame de ces deux options influencera également d'autres considérations, par exemple la question de savoir si, dans une représentation scénique du *Verfügbar aux Enfers*, il faut miser sur l'embauche de chanteuses professionnelles ou sur celle d'actrices n'ayant pas nécessairement de formation lyrique³.

2 Sur les différents registres musicaux convoqués dans *Le Verfügbar aux Enfers*, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

3 Ces deux possibilités ont été explorées dans les mises en scène du *Verfügbar aux Enfers* présentées à ce jour ; voir à ce sujet l'article de Cécile Quesney dans le présent numéro.

Il sera aussi important de déterminer si un accompagnement instrumental sera prévu ; et si oui, quels instruments utiliser ? Question plus qu'essentielle, considérant que les instruments de musique étaient prohibés à Ravensbrück. Enfin, le rôle du naturaliste sera-t-il interprété par un homme, comme semble l'avoir prévu l'opérette-revue, ou par une femme, comme les conditions du camp le permettaient ?

S'il est un sujet hautement complexe, c'est bien celui du rire et du traitement humoristique dans *Le Verfügbar aux Enfers*. Nous ne sommes pas ici en présence d'une œuvre de fiction au sens habituel du terme, pas plus que d'une reproduction fidèle et entière de ce que pouvaient vivre ces femmes : sans être un témoignage au sens premier du terme, l'opérette-revue décrit la réalité du camp dans lequel vivaient les détenues, même si elle le fait sur un ton résolument humoristique. Ce paradoxe amène la question suivante : cet humour, qui, en plus d'être une réponse à la déshumanisation du camp nazi, répondait à un besoin de survie, peut-il faire rire aujourd'hui ? Plus concrètement, *Le Verfügbar aux Enfers* doit-il faire rire ou faire pleurer ? On se souvient que le film à succès *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) a été l'objet de controverses, parce que certains jugeaient qu'il présentait une vision enjolivée de la réalité concentrationnaire⁴. C'est également le cas du film de Roberto Benigni *La vita è bella* (1997) : plusieurs critiques ont reproché au réalisateur de faire rire les spectateurs avec un film abordant la Shoah. Une reconstruction comique du *Verfügbar aux Enfers* pourrait également s'exposer à de telles critiques.

Germaine Tillion elle-même a gardé longtemps pour elle le manuscrit, parce qu'elle craignait que les gens ne comprennent pas l'humour omniprésent dans l'opérette-revue. Elle se disait qu'on la croirait folle (Unger 2008)⁵. À une époque où plusieurs personnes niaient encore l'existence de l'Holocauste, elle redoutait également qu'on pense que la vie dans les camps était légère. Or, après que des survivantes du camp eurent assisté à une représentation de l'œuvre jouée de façon très comique, l'une d'elles a explicitement approuvé ce choix de mise en scène (*ibid.*).

LA RECONSTRUCTION DES AIRS DU *VERFÜGBAR AUX ENFERS*

Compte tenu des questions générales soulevées par la représentation du *Verfügbar aux Enfers*, l'une d'elle ressort du lot, plus concrète : celle de la mise en musique en elle-même et des écueils qui l'accompagnent. Rappelons que Germaine Tillion n'a laissé aucune musique écrite. Elle a plutôt indiqué, à la fin de la plupart des airs, la mélodie originale à laquelle chacun se rapporte. Certaines de ces mélodies sont rendues facilement reconnaissables par leur titre et ont été aisément identifiées. D'autres étaient présentées de manière moins précise et ont nécessité un certain travail pour retracer leur origine. Les éditeurs du manuscrit de Germaine Tillion (Todorov, Andrieu *et al.*) sont parvenus à reconnaître une grande partie des sources musicales, ainsi que les compositeurs et metteurs en scène qui ont recréé l'opérette

4 Voir par exemple [Siroka 2012](#).

5 Sur la publication tardive du *Verfügbar aux Enfers*, voir également l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

depuis 2007 (Christophe Maudot et Danielle Stéfan, entre autres). Aujourd'hui, à une seule exception près, tous les airs auxquels les auteures faisaient référence ont été jumelés à leur pièce d'origine.

N'ayant sous la main ni partition, ni enregistrement, les auteures du *Verfügbar aux Enfers* ont dû se fier à leur mémoire musicale au moment d'écrire de nouvelles paroles sur des airs connus. Elles ont probablement entendu certains de ces airs quelques fois seulement, ce qui ne leur a pas permis de les connaître par cœur. Pour cette raison, il peut parfois être ardu d'adapter les nouveaux textes aux musiques existantes. La prosodie n'étant pas toujours cohérente, certains vers sont trop longs et d'autres trop courts. Parfois, les auteures ont omis des sections entières d'un air ; sa reconstruction peut donc rapidement s'apparenter à un casse-tête.

Ces difficultés soulèvent un dilemme crucial : dans les cas problématiques, faut-il retravailler le texte de Germaine Tillion pour le faire correspondre à la musique originale, ou faut-il au contraire adapter la musique au texte ? La première option permet d'arriver à un résultat « fini » et artistiquement intéressant, mais elle nécessite de réorganiser et de modifier le texte du manuscrit.

Comme on l'a vu, le processus de reconstruction du *Verfügbar aux Enfers* implique de nombreux questionnements dont l'issue peut se présenter sous des formes variables. Or, s'il existe une donnée certaine, c'est bien le document que nous a laissé Germaine Tillion. Il s'agit en fait du seul document concret disponible. N'est-il pas périlleux de l'altérer pour faciliter l'adaptation du texte à la musique ? Pour que le résultat soit fidèle à l'œuvre collective, il nous semble plus approprié d'emprunter la seconde voie : adapter la musique originale au texte de Germaine Tillion⁶.

Cette tâche ne s'exécute pas aisément, surtout lorsqu'il s'agit d'airs très connus. Plutôt que de tronquer des passages du texte de Tillion, ce sont des phrases musicales, et parfois des sections entières d'un air, qu'il faut modifier. Évidemment, il restera toujours des variables inconnues, car cette option exige également de prendre des décisions. Il n'en demeure pas moins que les choix effectués s'approchent de ce que les déportées avaient en tête – ou à tout le moins, ils ne s'en éloignent pas de façon délibérée.

PROPOSITION DE RECONSTRUCTION D'UN AIR

Afin de pousser cette démonstration jusqu'à la limite du possible, nous avons tenté d'exécuter la reconstruction d'un air du *Verfügbar aux Enfers*. L'air sélectionné, « Nous avons fait un beau voyage », est l'un de ceux qui présentent le plus grand défi dans l'opérette-revue. Dans son manuscrit, Germaine Tillion a indiqué que ce passage correspond à un « Air de Ciboulette » (Tillion 2005, p. 154-155). Il s'agit en fait d'une référence au duo « Nous avons fait un beau voyage », tiré de l'opérette *Ciboulette* de Reynaldo Hahn.

⁶ Sur ce type d'approche, voir également l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

Cette étude s'appuyant sur une démarche personnelle, il nous a fallu d'abord répondre aux questions soulevées plus haut. Étant donné que le souci principal est de recréer le plus fidèlement possible ce que les détenues avaient la possibilité de faire dans le camp, les effectifs et les accessoires seraient limités à ce qu'elles pouvaient avoir sous la main. L'œuvre serait interprétée exclusivement par des femmes, y compris le rôle du naturaliste, puisque Ravensbrück était un camp pour femmes et que les auteures n'étaient que des femmes. Nous ne ferions pas appel à des chanteuses, mais plutôt à des actrices, car les détenues n'avaient pas nécessairement une voix entraînée. Puisque les détenues ne disposaient pas d'instruments de musique, il n'y aurait aucun accompagnement instrumental. Tout au plus, on pourrait utiliser des objets tels que des casseroles en guise d'instruments percussifs⁷.

L'air « Nous avons fait un beau voyage » est un véritable voyage culinaire, où sont décrits de nombreux mets régionaux de la France. Il n'était pas rare pour les prisonniers des camps de noter des recettes, la nostalgie culinaire étant utilisée comme moyen de résister à la faim⁸. On devine que les déportées ont dû ressentir une certaine satisfaction en se rappelant les spécialités culinaires de leurs régions respectives. Et on comprend qu'elles en avaient beaucoup à dire, car il s'agit de l'air le plus long du *Verfügbar aux Enfers* !

Bien que l'air original soit en fait un duo, nous avons choisi d'en faire un solo, d'abord parce que Germaine Tillion indique en didascalie « Rosine (chantant) » (Tillion 2005, p. 154-155) et qu'il n'est fait mention d'aucun autre personnage. De plus, puisque Tillion fait référence au bas de la page à un « air de Ciboulette » plutôt qu'à un duo, il ne faut pas écarter la possibilité qu'elle n'ait simplement pas retenu le fait qu'il s'agit d'un duo.

Pour préserver le caractère oral de l'opérette-revue et pour tenir compte du fait qu'elle a été composée à partir de la mémoire auditive des déportées, il nous a semblé préférable d'éviter de travailler à partir de la partition originale de l'opérette *Ciboulette*. Si l'objectif est de se rapprocher de ce que les détenues avaient en tête, il n'est pas approprié de s'appuyer sur un support dont elles ne disposaient pas. Dans le cas du *Verfügbar aux Enfers*, la partition aveugle davantage qu'elle n'éclaire, parce qu'un musicien a l'habitude de se fier à une partition et qu'il a du mal à s'en détacher. Après plusieurs écoutes du duo de *Ciboulette*, la version enregistrée en 1923 par Edmée Favart et André Baugé est proposée en exemple. Cette version a été réalisée par les chanteurs de la distribution originale de *Ciboulette*⁹ ; Germaine Tillion et ses compatriotes la connaissaient probablement.

7 Les didascalies du *Verfügbar aux Enfers* comportent d'ailleurs plusieurs passages où des objets du quotidien du camp sont utilisés en guise d'instruments de percussion ; pour plus de détails, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

8 Voir par exemple le témoignage d'Édith Combus, déportée à Ravensbrück, dans le film *Festins imaginaires* (Anne Georget, 2015).

9 Pour plus d'informations sur *Ciboulette*, voir la page qui lui est consacrée dans l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France, 1918-1944* : <http://194.254.96.55/cm/?for=fig&cleoeuvre=75> (consulté le 10 novembre 2014).

Une écoute répétée du duo sur une période s'échelonnant sur près d'un mois nous a permis de nous familiariser avec ce dernier. Toutefois, même après l'avoir entendu plusieurs fois, et peut-être plus souvent encore que Germaine Tillion, il demeure difficile de fredonner la mélodie de mémoire, surtout en ce qui concerne les couplets. Sans accompagnement instrumental pour les préparer, il est assez difficile de retenir les changements de tonalité.

Le duo de *Ciboulette* est divisé en trois sections (voir l'annexe A pour le découpage de la partition). La section A, en *si* bémol majeur, module dans le ton de la dominante. La section B reprend dans le ton initial et module dans le ton de *ré* mineur, puis dans celui de *do* mineur. Cette section consiste en une énumération de tout ce qu'ont rencontré Ciboulette et Duparquet pendant leur voyage¹⁰. Enfin, le début de la section C rappelle rythmiquement la section A et commence avec les mêmes mots. Elle débute en *do* mineur et une marche harmonique modulante ramène au ton initial de *si* bémol majeur.

Tout porte à croire que les auteures du *Verfügbar aux Enfers* n'ont pas retenu cette forme au moment de composer l'air de Rosine. La façon dont Germaine Tillion a disposé les paragraphes laisse croire qu'elles en ont fait une chanson de forme refrain-couplet (le texte est reproduit dans l'annexe C). Les quatre premiers vers correspondent à la section A du duo original. Les huit vers suivants, placés en retrait, sont une énumération de plats régionaux français et correspondent, du moins en partie, à la section B (pour qu'elle soit complète, il aurait fallu que les auteures ajoutent quatre vers). Enfin, le retour immédiat au refrain donne l'impression qu'elles ont omis la section C du duo original, la confondant sans doute avec la section A.

Ce que les auteures ont retenu de la section B est moins évident. Dans le duo de *Ciboulette*, on peut la diviser en trois sous-sections, dont chacune comprend quatre vers. La première ne module pas et reste dans le ton initial de *si* bémol majeur. La deuxième module en *ré* mineur et la troisième module en *do* mineur. Il est cependant difficile, voire impossible, de mémoriser les deux dernières sous-sections sans avoir la partition sous les yeux. Compte tenu des nombreuses modulations, il aurait été surprenant que les auteures puissent les chanter. Même si certaines d'entre elles étaient douées d'une meilleure oreille que la majorité des gens – la chanteuse Jany Sylvaire, qui a enregistré le duo après la guerre, a d'ailleurs fait partie du groupe de Germaine Tillion avant d'être transférée à Neubrandenburg –, il aurait été exceptionnel qu'elles aient pu retenir les deux premières sous-sections, car la seconde se termine en *ré* mineur : sans accompagnement instrumental et sans partition, il n'est pas facile de revenir au ton de *si* bémol majeur – ou dans un ton majeur tout court – pour le refrain.

Face à une telle situation, deux solutions sont possibles. En premier lieu, le texte du couplet pourrait être simplement déclamé, ce qui écarte les difficultés liées à la modulation. Une deuxième option consiste à ne conserver que la première sous-section de B, qui contient quatre vers et qui ne module pas, et à la répéter une seconde fois pour

10 Sur le contexte d'apparition du duo dans l'opérette de Reynaldo Hahn, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

contenir les huit vers prévus par les auteures. Puisque Germaine Tillion a clairement indiqué que le personnage de Rosine devait chanter, nous avons choisi la deuxième option.

En somme, nous avons voulu adapter la musique au texte de Germaine Tillion en respectant la forme refrain-couplet prévue par les auteures. Nous avons conservé la musique de la section A du duo original pour le refrain et choisi de répéter deux fois la première sous-section de la section B pour le couplet. Parfois, on perçoit une certaine maladresse sur le plan de la prosodie. Nous avons préféré conserver ces maladresses plutôt que d'ajouter ou de supprimer des mots, ou encore d'opérer de nombreux changements de valeurs de notes dans le texte musical. Germaine Tillion a terminé l'écriture de l'air sur un couplet ; cela peut s'expliquer par le fait que le personnage de Marmotte interrompt brusquement Rosine à l'évocation d'un verre d'armagnac.

*Exemple musical 1 : Reconstitution de l'air du *Verfügbar aux Enfers* « Nous avons fait un beau voyage », interprété par Catherine Harrison-Boisvert, enregistré à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 29 juillet 2015 ; prise de son, Anne-Marie Sylvestre. [Écouter](#).*

La version proposée ici diffère radicalement de l'adaptation réalisée par Christophe Maudot et Géraldine Keiflin pour la création du *Verfügbar aux Enfers* au Théâtre du Châtelet en 2007. Maudot et Keiflin proposent une mise en musique avec orchestre et ont choisi d'accorder la priorité au texte musical des œuvres auxquelles les prisonnières faisaient référence. Ils ont donc adapté le texte à la musique originale et conservé la forme du duo de *Ciboulette* dans son intégralité. Pour y parvenir, ils ont laissé intacts les numéros 1 et 4 du texte de Germaine Tillion ; ils ont emprunté les quatre derniers vers du numéro 2 pour compléter leur première sous-section de B et les quatre derniers vers du numéro 6 pour compléter leur seconde sous-section de B. Ensuite, ils ont emprunté les refrains 3 et 5 pour en faire les première et seconde sous-sections de C. Enfin, ils ont utilisé le deuxième refrain en guise de section A conclusive (cette démarche est explicitée dans l'annexe B).

Ainsi, non seulement le texte écrit par Germaine Tillion est-il morcelé, mais il ne figure pas entièrement dans l'adaptation de Maudot et Keiflin. Deux couplets et demi et un refrain – soit 24 vers – sont manquants. À cela, il faut ajouter que le fait que Marmotte interrompe Rosine à propos du verre d'armagnac a perdu son sens. La version proposée ici ne reprend pas la musique originale de Reynaldo Hahn dans son entièreté, mais elle a l'avantage de garder intact le texte des auteures du *Verfügbar aux Enfers*.

LA PERFORMANCE DE L'AIR DE ROSINE

Le choix de faire d'un duo virtuose un air pour soliste soulève bien entendu des questions relatives à la praticabilité de l'interprétation. Le tempo adopté par les créateurs de l'opérette est plutôt rapide et la forme en duo permet aux chanteurs de respirer entre les phrases. Toutefois, 11 versions ont été enregistrées entre 1923

et 1933¹¹ et les tempos diffèrent d'une version à l'autre. C'est sans compter les interprétations d'amateurs qui pouvaient se procurer dès 1923 la partition des airs de *Ciboulette*, ainsi que les 569 représentations de l'opérette qui ont eu lieu dans des théâtres de 1923 à 1942¹². Il ne faut ainsi pas exclure le fait que les auteures pouvaient avoir en tête un tempo qui permet au personnage de Rosine de chanter son air seule sans s'essouffler.

Dans une situation réelle de performance de l'air de Rosine, une partition pourrait n'être d'aucun secours, puisque l'actrice l'interprétant ne lirait pas nécessairement la musique. Il a donc été décidé de n'en produire aucune. Idéalement, les actrices prendraient part au processus de reconstruction, écoutant l'œuvre originale et proposant des adaptations au texte. N'ayant accès à aucun instrument de musique, l'actrice pourrait emprunter la tonalité qu'elle désire. Une telle démarche a été empruntée par le Théâtre de la Petite Montagne, une compagnie installée dans le Jura, en France, et proposant surtout des spectacles à but pédagogique. Dans une mise en scène et un décor épurés, deux actrices interprètent les différents personnages à l'aide de marionnettes constituées par des bâtons et des chiffons et chantent les airs sans soutien instrumental¹³.

CONCLUSION

L'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* est une œuvre fondamentalement musicale et théâtrale. Il faut apporter un soin particulier à la reconstruction des airs, sans qu'ils n'occultent le texte de Germaine Tillion. C'est la raison pour laquelle il nous semble essentiel de privilégier l'adaptation de la musique au texte : l'approche inverse, consistant à adapter le texte à la musique originale, ne peut qu'altérer le document de Tillion. Cette démarche donnera sans doute un résultat intéressant, mais qui peut difficilement représenter l'opérette-revue écrite par Tillion et ses compatriotes.

Peu importe la démarche adoptée, il est très improbable que le résultat d'un travail de reconstruction corresponde exactement à ce que les auteures avaient en tête au moment d'imaginer leur œuvre. La présente version ne fait pas exception. Mais nous croyons qu'ici, la démarche importe plus que le résultat. Nous avons tenté d'imaginer ce qu'on pouvait retenir de ce duo sans avoir d'instrument de musique sous la main, ni de partition. Nous n'avons pas tant cherché à nous rapprocher de ce que pouvaient faire Tillion et ses codétenues qu'à écarter tout ce qui, à notre avis, leur était impossible à réaliser. Cela dit, deux personnes travaillant de cette même façon peuvent arriver à deux résultats complètement différents¹⁴. L'important, lorsqu'on cherche à restituer *Le Verfügbar aux Enfers* de façon à rester fidèle à l'esprit de l'œuvre, c'est de garder en tête que

11 Voir à ce propos la page consacrée à *Ciboulette* dans l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France, 1918-1944* : <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=75> (consulté le 10 novembre 2014).

12 *Ibid.*

13 Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article de Cécile Quesney dans le présent numéro.

14 Voir à ce sujet la version proposée dans l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

le document de Germaine Tillion, bien que considéré par cette dernière comme un « brouillon¹⁵ », ne devrait pas être vu comme une simple base que l'on peut modifier à sa guise.

BIBLIOGRAPHIE

- Bauer, Halmuth (1995), *Gesichter der Zwangsarbeit. Germaine Tillion über ihre Operette in Ravensbrück*, entrevue avec Germaine Tillion, <http://gesichter-der-kz-zwangsarbeit.de/die-filme-germaine>, consulté le 2 novembre 2014.
- Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale française 1918-1944*, « Ciboulette, opérette en 3 actes et 4 tableaux », <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=75>, consulté le 10 novembre 2014.
- Favart, Edmée (2010), *La reine de l'opérette. D'Offenbach à Reynaldo Hahn*, Malibran CDRG 173.
- Georget, Anne (2015), *Festins imaginaires*, Éditions Montparnasse, 90 min.
- Hahn, Reynaldo (1923), « Nous avons fait un beau voyage », tiré de l'opérette *Ciboulette*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- Siroka, Jozef (2012), « Retour sur la scène de la douche dans *Schindler's List* », *Le blogue de Jozef Siroka* (15 novembre), <http://blogues.lapresse.ca/moncinema/siroka/2012/11/15/retour-sur-la-scene-de-la-douche-dans-schindlers-list/>, consulté le 8 décembre 2015.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzevan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Tillion, Germaine (2015), *Les combats d'une ethnologue. Entretiens avec Frédéric Mitterrand*, édition préfacée et annotée par Christian Bromberger et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Unger, David (2008), *Germaine Tillion à Ravensbrück*, CinéTévé/Arte France, n° 1, 58 min.

15 Voir un entretien accordé par Germaine Tillion à Frédéric Mitterrand et diffusé les 7 et 8 mai 1990 sur Antenne 2 dans le cadre de l'émission *Du côté de chez Fred* (« Germaine Tillion : Première partie », 01:18:40). Cet entretien a récemment fait l'objet d'une publication sous forme de livre : voir Tillion 2015, p. 71.

ANNEXE A : Découpage de l'air « Nous avons fait un beau voyage », tiré de l'opérette Ciboulette (1923), de Reynaldo Hahn¹⁶.

- Section A : mes. 7-27 (exemple musical : mes. 7-11) ;

Ciboulette

Duparquet

Nous a-vons fait un beau voy - a - ge!

Nous a-vons fait un beau voy - a - ge...

- Section B-1 : mes. 28-35 (exemple musical : mes. 28-31) ;

Ciboulette

Nous a-vons ren-con - tré des din - dons em - pha - ti ques

- Section B-2 : mes. 36-43 (exemple musical : mes. 36-39) ;

Duparquet

Nous a-vons ren-con - tré Des oies très dis - tin - gué - es

¹⁶ Sous licence Domaine public au Canada, la partition est disponible sur le site de l'[IMSLP - Bibliothèque musicale Petrucci](https://imslp.org/).

- Section B-3 : mes. 44-51 (exemple musical : mes. 43-47) ;

Duparquet

Nous a - vons ren - con - tré Mon-sieur l'maire et l'cu - ré

- Section C : mes. 52-67 (exemple musical : mes. 51-55) ;

Ciboulette

Duparquet

Nous a-vons fait un beau voy - a - ge!

Nous a-vons fait un beau voy - a - ge

- Section A : mes. 68-87 (exemple musical : mes. 67-71) ;

Ciboulette

Duparquet

Nous a-vons fait des dé-cou - ver - tes

Nous a-vons fait des dé-cou - ver - tes

- Section B-1 : mes. 88-95 (exemple musical : mes. 88-91) ;

Ciboulette

Nous a - vons ren-con - tré des a - beill's en - fié - vré - es

- Section B-2 : mes. 96-103 (exemple musical : mes. 96-99) ;

Duparquet

Nous a - vons ren-con - tré des vach's en rob' de bu - re

- Section B-3 : mes. 104-111 (exemple musical : mes. 103-107) ;

Duparquet

Nous a - vons ren-con - tré l'sa - cris - tain et son chien

- Section C : mes. 112-127 (exemple musical : mes. 111-115) ;

Ciboulette

Nous a-vons fait des dé - cou - ver - tes

Duparquet

Nous a-vons fait des dé-cou - ver - tes

- Section A : mes. 127-155 (exemple musical : mes. 126-130).

Più mosso

Ciboulette

Duparquet

Nous a-vons fait un beau voy - a ge

Nous a-vons fait un beau voy - a - ge

ANNEXE B : *Transcription de l'air « Nous avons fait un beau voyage », arrangé par Christophe Maudot et Géraldine Keiflin. Les mots en caractères gras n'apparaissent pas dans le texte du Verfügbar aux Enfers, et ont été ajoutés dans la présente adaptation.*

SECTION A

Nous avons fait un beau voyage
 Nous arrêtant à tous les pas } Emprunté au refrain n° 2 et correspond à la version originale
 Un tuyau comme tout bagage
 Toujours vers l'ouest, nous voguons...

SECTION B

Nous avons dégusté
 Du beurre et du pâté
 De la crème en Normandie,
 Et du fromage **de** Brie...
 À Riec, savourons
 Coquilles et belons,
 Bénissant Mélanie
 Et sa table bien garnie...
 Nous mangeons avec joie
 Le foie gras strasbourgeois
 Et celui d'Aquitaine,
 Et la quiche lorraine... } Emprunté au couplet n° 2

SECTION C

Nous avons fait un beau voyage
 Dans tous les jolis coins de France... } Emprunté au refrain n° 3
 Le sourire sur tous les visages
 Faisant joyeusement **bonne chère**...

SECTION A

Nous avons fait un beau voyage
 Batifolant à travers prés } Correspond au n° 4
 Nous abritant sous les ombrages
 Rêvant de l'aube à la soirée...

SECTION B

Avec du romanée,
 Nous avons déjeuné
 De potée bourguignonne,
 De jambon de Bayonne,
 De gratin dauphinois
 Et de mets bressois,
 De canards rouennais,
 De pruneaux agenais.
 Nous avons comparé,
 Sans pouvoir prononcer
 L'eau-de-vie de Cognac
 Et **puis** celle d'Armagnac... } Emprunté au couplet n° 6

SECTION C

Nous avons fait un beau voyage
 Nous asseyant au bord de l'eau
 Écoutant sous le vert feuillage,
 Le vent bruire dans les roseaux. } Emprunté au refrain n° 5

SECTION A ET FINALE

Nous avons fait un beau voyage,
 Nous arrêtant à tous les pas,
 Et goûtant dans chaque village,
 De bons vins et de bons repas } Emprunté au refrain n° 2

ANNEXE C : Air de Rosine, manuscrit du *Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2005, p. 154-161).

Rosine : - justement on y a pris goût¹¹⁷ -

Marmotte : - Et après ?

Rosine (chantant) : *

1. Nous avons fait un beau voyage,
Dédaignant autos et wagons,
un tuyau comme tout bagage,
Toujours vers l'est, nous voguons - - -
Nous avons dégusté
Du beurre et du pâté,
D'la crème en Normandie,
Et du fromage en Brie - -
A Rive, savourons
Cassoulets et Belons,
Bénissant Mélanie
Et sa table bien garnie - -
2. Nous avons fait un beau voyage,
Nous arrivant à vous les pas,
et goûtant, dans chaque village,
De bons vins et de bons repas - -

* Air de Cécoubette.

18

Nous mangeons avec joie
 Le foie gras strasbourgeois,
 Et celui d'Alquiraïm,
 Puis le quiche lorraine --
 Sur la côte atlantique,
 Nous dinons de homard --
 Le Risling rend lyrique,
 Aux Trois-Têtes, à Colmar --

3 Nous avons fait un beau voyage
 Dans tous les jolis coins de France --
 Le sourire sur tous les visages
 Faisant joyeusement bombance --

Nous avons dégusté
 Toutes les spécialités :
 A Vin de C'andouille,
 A Nîm la ratatouille,
 A Aix, le calisson,
 A Lyon, le saucisson,
 Madeleines à Commercy,
 Bergamottes à Nancy --

II 19

4 Nous avons fait un beau voyage --
Batifolant à travers près,
Nous habitant sous les ombres
Rêvant de l'aube à la vesprée --

Avec du Romanée,
Nous avons déjeuné,
De potée bouguignone,
De jambon de Bayonne,
De gratin dauphinois
Et de poulets bressois,
De canards rouennais,
De pruneaux alsaciens

5 Nous avons fait un beau voyage
Nous arroyant au bord de l'eau
Écoutant sous la verte feuillage,
Le vent bruire dans les roseaux

goutons chez l'Amis et
La tomate provençale,
A Bar, les confitures,
Sur l'Hisar, une portion
De bœuf au bord du gam
Et du miel à usage,

N 20

Champagne à Epernay
Un rouge en Bordelais - -

6 Nous nous fait un beau voyage
Visitant villes et musées - -
Et passant l'auto au garage,
Dans les rues, nous avons aimé - -

Nous avons savouré
Des galettes beurrées
Et du cidre moussant
Au Hara très français - -
Nous avons comparé
Sans pouvoir prononcer
L'eau de vie de Cognac
Et celle d'Armagnac - - -

Maurice (joignant les mains) : - un petit
verre d'Armagnac !! je ne me souviens
plus - - - C'était fort, ça sentait
la fleur, - - -

Havas : - Ça ne donnait pas la typhloïde - -

Tibim : - J'en ai ~~eu~~ si rien en d'y

L'interprétation vocale du *Verfügbar aux Enfers* au XXI^e siècle

Catherine Harrison-Boisvert
et Caroline Marcoux-Gendron

Résumé

Cet article porte sur les efforts de mise en musique et d'interprétation vocale d'extraits du *Verfügbar aux Enfers* déployés par notre équipe dans le but d'alimenter notre réflexion et nos objectifs de recherche. Nous y exposons différentes décisions qui ont été prises au cours du processus de travail, puis mises en application dans divers contextes de performance. Dans un premier temps, nous soulevons des réflexions plus générales qui se sont imposées en amont des tentatives de mise en musique du manuscrit : il est ainsi question de la légitimité même d'une interprétation de cette opérette-revue, ainsi que du caractère ambivalent de cette démarche, située quelque part entre création et reconstitution. Dans un second temps, nous plongeons directement dans le matériau musical afin d'aborder certains des dilemmes auxquels nous avons été confrontées au contact des différents numéros. Ainsi, les enjeux traités ici sont à la fois d'ordre éthique et méthodologique.

Mots clés : chanson française ; interprétation vocale ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; mise en musique ; performance.

Abstract

This article reflects on our research team's attempts to set to music and perform excerpts from *Le Verfügbar aux Enfers* for research purposes. We address decisions that have been made during the process and applied in different contexts of musical performance. First, we explore general issues that were raised by our attempts to set the manuscript to music: we question the legitimacy of an interpretation of the *opérette-revue*, as well as the ambivalent character of this approach, located somewhere between creation and reconstitution. Second, we discuss specific musical examples from *Le Verfügbar aux Enfers*, in order to highlight some of the dilemmas we have faced when confronted with the actual musical numbers. The issues presented here are thus of ethical as well as of methodological nature.

Keywords: French song; *Le Verfügbar aux Enfers*; musical setting; performance; vocal interpretation.

Le document *Le Verfügbar aux Enfers* appelle un programme de recherche incluant non seulement un volet proprement théorique qui croise des perspectives historiographique, littéraire, musicale et mémorielle, mais aussi un volet appliqué, qui se rapporte à la mise en musique et à l'interprétation chantée des différents numéros de cette opérette-revue. En effet, le manuscrit tient en quelque sorte lieu de « partition » d'une mémoire musicale dont notre équipe de recherche s'est employée d'abord à retracer toutes les sources, pour ensuite mieux en saisir les enjeux et en dégager les implications sur les plans artistique, mémoriel et social¹. Ainsi, afin de bien explorer la dimension d'oralité (Zumthor 2008) inhérente à ce document, un volet de performance s'est rapidement imposé.

Le présent article porte précisément sur ce volet de notre démarche. En tant qu'interprètes associées au projet, nous aborderons différentes décisions qui ont été prises au cours du processus de travail, puis mises en application dans divers contextes de présentation. Comme nous le verrons, ces décisions soulèvent des enjeux de plusieurs ordres, notamment éthique et méthodologique. Dans un premier temps, nous traiterons des réflexions plus générales qui se sont imposées en amont des efforts liés à la mise en musique du *Verfügbar aux Enfers* : il sera question de la légitimité même d'une tentative d'interprétation de cette opérette-revue, ainsi que du caractère ambivalent de cette démarche, située quelque part entre création et reconstitution. Dans un deuxième temps, nous plongerons dans le matériau musical comme tel afin d'aborder certains des dilemmes auxquels nous avons été confrontées² au contact des différents numéros³.

QUESTIONS DE LÉGITIMITÉ

Avant même de se poser des questions méthodologiques, voire techniques, sur la mise en musique du *Verfügbar aux Enfers*, une réflexion fondamentale s'impose :

1 Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

2 Soulignons par ailleurs d'emblée que le travail que nous avons effectué jusqu'à maintenant poursuit des objectifs de recherche plutôt qu'artistiques, le but étant de mieux comprendre l'objet *Verfügbar* et non de préparer une éventuelle mise en scène.

3 Il est à noter que les questionnements soulevés dans cette deuxième partie prennent leur ancrage dans ce que notre travail d'interprètes au sein du projet a de profondément expérientiel. En effet, nous considérons le travail d'interprétation du *Verfügbar aux Enfers* comme une expérience en soi, au sens où l'entend le philosophe John Dewey (2005). Celui-ci considère l'expérience comme un processus inscrit dans une durée déterminée, regroupant des caractéristiques qui lui confèrent une existence propre et culminant par un aboutissement ressenti comme tel, celui-ci étant conditionnel au fait que l'expérience suscite du sens chez le sujet. Par ailleurs, l'expérience complète se distingue par sa dimension esthétique, c'est-à-dire par les émotions qu'elle provoque, dans la mesure où celles-ci s'inscrivent en cohérence avec les événements constitutifs du processus expérientiel de même qu'avec la construction de sens qui en découle. Si l'expérience que nous avons vécue s'appuie certes sur ce que nous suggère le texte du *Verfügbar aux Enfers*, elle est toutefois en grande partie déterminée par la manière dont nous nous sommes approprié ce texte musicalement, vocalement, et donc corporellement, l'expérience de la musique étant foncièrement corporelle, comme plusieurs auteurs l'ont déjà souligné. Pour une synthèse des recherches ayant établi la relation entre le corps et l'expérience humaine, voir Warren 2014.

est-il légitime de proposer une interprétation chantée du *Verfügbar* ? N'est-ce pas, d'emblée, une tentative paradoxale face à une opérette-revue qui n'aurait été que dite et chantonnée par ses coauteurs (introduction par Claire Andrieu dans Tillion 2005, p. 7)⁴ ?

La notion de légitimité dans l'utilisation d'archives issues de la Seconde Guerre mondiale a, par exemple, déjà été soulevée au cours de débats portant sur les images de la Shoah. Cette polémique complexe fait intervenir plusieurs positions quant au fait de poser un regard sur des photographies issues des camps et de les analyser (Didi-Huberman 2003). L'une d'elles dénonce toute tentative de telles analyses, en s'appuyant notamment sur l'idée que ces images insoutenables ne pourraient nous en apprendre davantage que ce que nous savons déjà sur le sujet. Un autre point de vue refuse radicalement l'idée même qu'il puisse y avoir une image de la Shoah, et ce non seulement parce qu'il n'y aurait vraisemblablement aucune trace visuelle de l'extermination des Juifs dans les chambres à gaz, mais aussi parce qu'il n'existerait pas d'image qui puisse communiquer toute la réalité de cet épisode de l'histoire. Un troisième exemple de posture dans ce débat va même jusqu'à disqualifier l'archive visuelle, en affirmant qu'elle est incapable de nous apprendre quoi que ce soit sur la « vérité », et que seul le témoignage oral est acceptable (voir, entre autres, Lanzmann 2001, Pagnoux 2001, Wajcman 2001). Bien sûr, l'objet *Le Verfügbar aux Enfers* utilise la médiation de l'écriture et de la musique plutôt que celle de l'image, ce qui n'implique dès lors pas exactement les mêmes enjeux que ceux reliés à la photographie et au film. Néanmoins, nous pourrions nous inspirer de la manière dont Georges Didi-Huberman, qui s'est livré à une analyse de quatre photographies prises par des membres du *Sonderkommando* à Auschwitz-Birkenau en 1944 (Didi-Huberman 2001), a envisagé le dilemme du traitement de l'archive. Cet exemple est d'autant plus pertinent qu'il porte sur des photographies réalisées par des victimes membres de la résistance juive – et non par les nazis qui sont à l'origine de presque toutes les images issues des camps. Ainsi, Didi-Huberman s'attarde à des photographies dont le statut est semblable à celui du *Verfügbar aux Enfers* de par la position de ses auteurs. En bref, Didi-Huberman s'est demandé quelle était la volonté des membres du *Sonderkommando* qui ont fait les photos, ce qui l'a conduit à l'argument que les risques pris pour produire ces traces attestaient d'un vif désir de transmettre un témoignage de la réalité des camps, désir qui ne doit pas être négligé⁵. En ce qui concerne Germaine Tillion et *Le Verfügbar aux Enfers*, bien que d'immenses risques aient été courus pour sortir le manuscrit du camp, il semble que l'intention initiale n'était pas précisément la transmission et la diffusion du manuscrit, du moins pas dans l'immédiat, puisque l'ethnographe a mis ce

4 Sur cette question, voir également l'article de Christophe Gauthier dans le présent numéro.

5 « N'est-il pas injuste et même cruel, au nom d'un concept autoritaire [celui qu'il n'y aurait pas d'image de la Shoah, p. 76-82], de révoquer par avance le projet – fût-il utopique – des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz ? Si le risque qu'ils prenaient signifie leur espoir mis dans une telle transmission d'images, ne doit-on pas prendre au sérieux cette transmission même, et se pencher attentivement sur les images en question, non comme un leurre décrété par principe, mais comme ces "instants de vérité" dont Arendt et Benjamin ont souligné l'importance ? » (Didi-Huberman 2003, p. 82).

dernier de côté de nombreuses années avant d'en offrir quelques extraits dans l'édition de 1988 de son ouvrage *Ravensbrück* (Tillion 1988)⁶. Par ailleurs, l'intérêt croissant qui entoure l'opérette-revue depuis quelques années⁷ ne semble pas non plus aller à l'encontre des désirs de l'auteure et de ses codétenues, qui ont notamment accepté de participer à des séances de remémoration collective visant à identifier certaines sources musicales du manuscrit⁸. Ainsi, sans correspondre à l'objectif premier de l'opérette-revue qui était plutôt un projet de remémoration et de résistance au sein même du camp de Ravensbrück, son interprétation contemporaine ne semble pas pour autant porter atteinte aux volontés de ses coauteures.

Envisager une performance des numéros du *Verfügbar* implique par ailleurs d'autres réflexions, dont l'une des plus délicates tient au traitement du rire qui est au cœur de cette opérette-revue. En effet, est-il approprié de jouer le ton humoristique de plusieurs passages ? N'est-il pas malvenu de s'autoriser à rire de la situation des détenues en univers concentrationnaire ? À l'inverse, ce rire n'est-il pas précisément la raison d'être de l'objet *Verfügbar*⁹ : un rire qui s'obstine malgré des conditions de vie abominables, malgré l'horreur ambiante des camps... un rire « malgré tout » (Didi-Huberman 2003) ? Bref, tenter d'évacuer l'humour de l'opérette-revue dénaturerait, voire censurerait, le projet de Tillion et de ses codétenues en taisant une partie de l'histoire des camps et en détournant le travail de mémoire de ces femmes¹⁰. En outre, l'humour est si profondément ancré dans *Le Verfügbar aux Enfers* sitôt qu'on arrive à en décoder les multiples références musicales et littéraires qu'il n'est pas nécessaire d'y mettre quelque emphase supplémentaire à travers l'interprétation ; le texte se révèle, en lui-même, suffisamment éloquent sur ce plan.

6 Pour plus de détails, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

7 La médiatisation du *Verfügbar aux Enfers* a été importante dans les dernières années ; plusieurs représentations publiques en ont été données, la première ayant été réalisée au Théâtre du Châtelet à Paris en 2007 sur la base d'une partition réalisée par le compositeur Christophe Maudot. Voir à ce sujet l'article de Cécile Quesney dans le présent numéro.

8 Deux séances de remémoration réunissant Germaine Tillion, Jany Sylvaire, Anise Postel-Vinay, Nelly Forget et Françoise Brustlein ont été effectuées, la première chez Tillion à Saint-Mandé le 20 avril 2005, la seconde chez Brustlein le 28 avril 2005.

9 « Faire rire, rire de soi et transmettre l'information, trois actes de résistance en situation extrême : telle est la performance de Germaine Tillion. » (introduction par Claire Andrieu dans Tillion 2005, p. 6).

10 « Pris dans son ensemble, *Le Verfügbar aux Enfers* apporte autant à l'histoire qu'à la mémoire des camps. Il montre que, du fond de l'enfer, les détenues étaient prêtes à "rire de tout", ou de presque tout, car Germaine Tillion n'évoque pas la présence des enfants ni la mise à mort des nouveau-nés. Et lorsqu'elle écrit, en 1944, les détenues n'ont pas encore atteint le degré d'épuisement physique et moral que leur causeront en 1945 l'usure de leur être et l'accélération de l'extermination. Le texte montre néanmoins que l'ironie voltairienne et le rire nietzschéen peuvent faire partie de la culture concentrationnaire, ce qui n'est pas toujours connu. Il prouve enfin qu'une fiction comique peut transmettre la vérité d'une réalité effroyable » (*ibid.*, p. 10).

DE LA FRONTIÈRE ENTRE CRÉATION ET RECONSTITUTION

Comme l'illustrent de diverses manières les articles de ce numéro, l'objet *Verfügbar* est extrêmement riche, mais de cette richesse découle une ambiguïté qui le rend difficile à définir. S'agit-il d'un document essentiellement ethnographique qu'il convient de rendre avec le plus d'exactitude possible, ou d'une œuvre artistique qui demande à être parachevée dans sa dimension musicale et esthétique ? Peut-être un peu des deux. Suivant cette hypothèse, nous nous retrouvons devant une situation où nous ne pouvons que constater les limites de la reconstitution, notamment en raison du caractère fragmentaire de l'objet étudié et ce, tant en ce qui a trait à la structure des airs eux-mêmes qu'en ce qui concerne leur enchaînement. Dès lors, lorsqu'il s'agit de reconstituer les airs du *Verfügbar aux Enfers*, nous faisons face à d'importantes interrogations, liées de près à la question de l'authenticité. À cet égard, les débats qui ont eu cours dans le domaine des musiques anciennes peuvent nous être d'une certaine utilité, entre autres en raison du fait qu'ils mettent en évidence les écueils que présente ce qu'on pourrait appeler la hantise de l'authenticité dans la reconstitution, où interprètes et musicologues poursuivent sans cesse l'idéal voulant que la performance réactualisée s'apparente le plus possible à ce qu'elle aurait été au temps de sa création. Dans le cas des musiques anciennes, l'authenticité s'avère surtout d'ordre historique et stylistique, alors qu'elle serait *a priori* textuelle du côté du *Verfügbar aux Enfers*, c'est-à-dire que l'on cherche à reconstituer une performance musicale et scénique qui serait la plus fidèle possible aux indications contenues dans le manuscrit rédigé par Germaine Tillion. Toutefois, dans ce dernier cas, le texte ne renvoie pas uniquement à lui-même ; il fait référence à la mémoire sonore collective des détenues de Ravensbrück, ce qui a évidemment une influence considérable sur les choix stylistiques à faire au cours d'un travail de reconstitution. Mais jusqu'où aller dans cette reconstitution ? C'est ici que les questionnements un peu polémiques proposés par Richard Taruskin (1995) en ce qui a trait à l'interprétation des musiques anciennes peuvent s'avérer éclairants.

Sans entrer dans le détail de l'argument soulevé par Taruskin, soulignons la critique qu'il adresse à la poursuite obsessionnelle de l'authenticité qui a eu souvent cours dans les travaux de reconstitution des musiques anciennes. Selon Taruskin, ce phénomène a pour conséquence de priver l'interprète de sa subjectivité, celui-ci devant se mettre au service d'idéaux prétendument plus élevés et plus nobles que ses propres préoccupations, ces idéaux résidant dans ce que d'aucuns ont appelé « l'intention du compositeur », dont la partition écrite est considérée comme l'ultime trace. Confiné à la fonction de serviteur du compositeur, seul vrai créateur à bord, l'interprète est de fait condamné à la transparence, comme l'a soulevé Haynes (2007, p. 86-101). Dès lors, Taruskin déplore que les représentations de musiques anciennes s'apparentent trop souvent à un « état des lieux » (Taruskin 1995, p. 57) quant à la connaissance que nous avons de ces musiques, plutôt qu'à de véritables performances artistiques ; il s'agit d'ailleurs d'une conséquence qui avait déjà été soulevée par Wanda Landowska, qui déplorait « l'absence d'implication personnelle » (citée dans Restout 1964, p. 401) résultant de cette quête obsessionnelle de l'interprétation la plus objective possible. Selon Taruskin, cet apparent dépouillement dans l'interprétation des musiques anciennes

s'explique par un refus tacite d'appliquer ou même d'assumer un éventuel jugement sur la manière dont ces musiques devraient être interprétées, plutôt que par une volonté pieuse d'éliminer la possibilité d'erreurs humaines. Pour reprendre les mots de l'auteur lui-même : « *The assumption seems to be that the errors or accretions of old are preferable to the errors and accretions of today* » (Taruskin 1995, p. 70).

Il y a cependant une limite au-delà de laquelle ce débat relatif à l'obsession pour la partition, caractéristique des travaux de reconstitution des musiques anciennes, ne peut s'appliquer au *Verfügbar aux Enfers*, notamment en raison de la nature singulière de la trace écrite laissée à l'interprète dans le manuscrit de Tillion. En effet, le « fétichisme textuel » d'abord dénoncé par Taruskin, puis rapporté par Haynes, concerne essentiellement la partition, alors que le texte que constitue le manuscrit du *Verfügbar aux Enfers* est principalement littéraire, les références musicales ne faisant l'objet que de mentions « sur l'air de » appelant le lecteur et l'interprète à reconstituer d'eux-mêmes, en retrouvant les références, ce qu'on pourrait appeler « l'intention » de Tillion et de ses codétenues.

Ainsi, l'interprète du *Verfügbar aux Enfers* est tout sauf « transparent » (Haynes 2007), dans la mesure où le caractère essentiellement fragmentaire du document le met face à de nécessaires prises de décision qui ne vont pas de soi. Si Christophe Maudot, dans sa proposition de reconstitution mentionnée plus haut (voir la note 7), a en quelque sorte cherché à corriger les « erreurs » de forme, surtout musicale, qui ont pu se glisser dans l'écriture du *Verfügbar*¹¹, notre équipe de recherche a choisi d'adopter une perspective très différente, tentant plutôt de respecter au maximum le texte littéraire tel qu'il a été écrit. Le texte ne dit cependant pas tout : il évoque également des absences, des points de rupture, des zones grises qui nécessitent d'opérer certains choix. De ces choix découle, de façon presque inévitable, une forme de création. Or, dans un travail se voulant *a priori* un effort de reconstitution effectué pour notre recherche, assumer des décisions d'ordre esthétique et stylistique ne va pas de soi. Par conséquent, comme le souligne avec justesse Taruskin, il y a une tendance à se ranger derrière l'argument de la faisabilité pour ne pas avoir à assumer des jugements risquant d'être considérés comme arbitraires (Taruskin 1995, p. 71). Si, en réalité, la faisabilité peut effectivement être un argument central orientant des décisions liées à l'interprétation, comme nous le verrons entre autres avec l'exemple du numéro « Nous avons fait un beau voyage » (acte II), les préférences musicales et esthétiques de chacun y ont aussi un rôle fondamental à jouer. Cet aspect est certes souvent occulté par la rigueur, voire même la rigidité avec laquelle le travail de reconstitution est abordé par certains. Au cours de la démarche menée par notre équipe, nous avons toutefois tenté de demeurer lucides quant à la teneur des choix que nous avons opérés en vue de l'interprétation. Même en tentant de respecter le plus possible le texte du document ethnographique unique qu'est *Le Verfügbar aux Enfers*, une forme de création s'est avérée incontournable pour passer du manuscrit à la performance.

11 Sur l'exemple du numéro « Nous avons fait un beau voyage », voir l'article de Christophe Gauthier dans le présent numéro.

MISE EN MUSIQUE

Avant d'aborder quelques exemples précis, soulignons les orientations générales qui ont été adoptées par l'équipe de recherche pour la mise en musique et l'interprétation du *Verfügbar*. D'abord, notre approche fait prévaloir le texte de Tillion et de ses codétenues sur la forme canonique des sources musicales qui y sont détournées. Par conséquent, nous ne nous autorisons pas à modifier un passage du texte lorsqu'il ne respecte pas exactement la structure musicale de la pièce à laquelle il renvoie. En outre, notre travail de mise en musique vise à conserver le caractère fragmentaire du manuscrit, sans pour autant viser à tout prix la fidélité à ce texte qui constitue « en réalité [...] un brouillon », aux dires de Tillion elle-même¹². Ainsi, il n'est par exemple pas question pour nous de compléter un numéro qui semble inachevé, mais nous ne nous interdisons pas non plus quelques arrangements qui aident à la fluidité de l'interprétation. Enfin, nous avons opté pour un accompagnement au piano qui vient soutenir la voix sur les plans rythmique et harmonique. Les arrangements musicaux se doivent de demeurer assez simples et neutres pour se faire oublier au profit de la voix et des textes. De cette façon, nous nous rapprochons de l'ambiance d'une revue à numéros suggérée par le manuscrit. Cette visée est de surcroît renforcée par le fait que nous avons renoncé à toute « lyricisation » ou « classicisation » des numéros musicaux, ce qui explique d'ailleurs le choix d'interprètes aux voix tenant plutôt du registre populaire¹³. Ce parti pris tient aussi au fait qu'il nous apparaît peu probable que les détenues, qui auraient campé les différents rôles si l'opérette-revue avait été interprétée au sein du camp, aient possédé une technique vocale lyrique¹⁴.

LE RAPPORT AU « TEXTE »

« Nous avons fait un beau voyage »

Étant donné notre approche qui privilégie le texte de Tillion sur la forme des sources musicales, notre manière d'appréhender le numéro « Nous avons fait un beau voyage¹⁵ » découle directement de sa prosodie. C'est donc grâce à un examen attentif du texte que nous avons constaté deux problèmes importants dans ce passage du *Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2005, p. 154-161) basé sur le duo du même titre, « Nous

12 Voir un entretien accordé par Germaine Tillion à Frédéric Mitterrand et diffusé les 7 et 8 mai 1990 sur Antenne 2 dans le cadre de l'émission *Du côté de chez Fred* (« Germaine Tillion : Première partie », 01:18:40). Cet entretien a récemment fait l'objet d'une publication sous forme de livre : voir Tillion 2015, p. 71.

13 Comme on le verra plus loin, les interprètes ne transforment par ailleurs pas leur timbre vocal pour tenter de reproduire l'esthétique des années 1930 et 1940 dont sont tirées la plupart des pièces originales citées dans *Le Verfügbar aux Enfers*.

14 À une exception près, celle de Jany Sylvaire qui était précisément chanteuse lyrique. À ce sujet, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

15 Ce numéro est présenté au deuxième acte, alors que les détenues viennent de se raconter une fable douloureuse portant sur les misères de la vie dans le camp. Elles décident ensuite de se changer les idées en s'inventant un voyage culinaire gargantuesque qui leur permet d'oublier momentanément leur faim.

avons fait un beau voyage », issu de l'opérette *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (exemple musical 1). Cette pièce, originalement de forme ABC ABC A + coda, s'avère passablement transformée par Tillion et ses coauteurs étant donné, d'une part, l'omission complète de la section C (à laquelle rien ne correspond, du point de vue de la prosodie, dans le texte du *Verfügbar*) et, d'autre part, la répétition des sections A et B six fois d'affilée. Ainsi, contrairement à plusieurs numéros où le texte du *Verfügbar* respecte très bien la structure originale de l'œuvre à laquelle il se réfère (par exemple, « Dans mon cœur il est une étoile » dont nous traiterons plus loin), ce numéro-ci prend plusieurs libertés vis-à-vis du duo de référence. Différentes hypothèses sont possibles pour expliquer cet état de fait. Les détenues avaient peut-être un souvenir vague de cette œuvre lorsqu'elles écrivaient le *Verfügbar* au camp de concentration ; il pourrait aussi s'agir d'un effet de style volontaire qui cadre d'ailleurs bien avec le propos, puisqu'il est question d'un voyage culinaire gargantuesque que le phénomène de répétition vient accentuer de manière efficace. Quelle que soit la raison véritable, la mise en musique de ce numéro suscite bien des dilemmes.

Exemple musical 1 : Reynaldo Hahn, Ciboulette, « Nous avons fait un beau voyage », Edmée Favart et André Bauge (voix), 1923, 78t, Pathé X 2608. [Écouter](#).

Le tout premier d'entre eux est de savoir s'il s'agit toujours d'un duo, ou plutôt d'un solo. Certes, l'œuvre originale est sans équivoque : il s'agit d'un numéro chanté par les personnages de Ciboulette et Duparquet dans l'opérette de Hahn¹⁶, un duo constitué d'une rapide alternance de courtes phrases, avec quelques harmonies vocales dans les sections A et C¹⁷. Or, dans le manuscrit du *Verfügbar*, le numéro se présente comme un « air » chanté par le seul personnage de Rosine (Tillion 2005, p. 154-155), sans aucune intervention évidente d'un autre personnage, hormis une interruption parlée de Marmotte qui vient marquer la fin du numéro. La note en bas de page qui accompagne ce passage indique d'ailleurs « Air de Ciboulette », sans plus de détails. Enfin, l'air détourné dans le *Verfügbar* correspond, toujours selon sa prosodie, à des passages de l'œuvre originale où les voix sont entendues en alternance, sans harmonies vocales (à l'exception de la répétition du dernier vers de la section A) (exemple musical 2).

16 Sur le contexte de ce duo dans l'opérette de Hahn, voir l'article de Pascal Blanchet dans le présent numéro.

17 Une interprétation de cette œuvre en duo est également proposée dans le film *Ciboulette* du réalisateur français Claude Autant-Lara (1933).

A
 Nous avons fait un beau voyage
 Dans tous les jolis coins de France...
 Le sourire sur tous les visages
 Faisant joyeusement bombance...
 B
 Nous avons dégusté
 Toutes les spécialités :
 À Vire de l'andouille,
 À Nice la ratatouille,
 À Aix, le calisson,
 À Lyon, le saucisson,
 Madeleines à Commercy,
 Bergamotes à Nancy...

Exemple musical 2 : « Nous avons fait un beau voyage », version tronquée du Verfügbar aux Enfers, extrait correspondant à la troisième occurrence de AB. Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron (voix), Alexis Boileau (piano), enregistré à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 29 juillet 2015 ; prise de son, Anne-Marie Sylvestre. [Écouter](#).

Ainsi, opter tout de même pour un duo semble contrevenir au manuscrit de l'opérette-revue. C'est pourtant ce que nous avons choisi de faire, pour diverses raisons. Un impératif de faisabilité, que nous nous permettons d'invoquer en dépit des réserves de Taruskin devant cet argument (voir plus haut), a en partie influencé notre décision. En effet, nous avons tenté les deux versions, solo et duo ; l'exécution de toutes les phrases par une seule et même interprète s'est avérée très difficile, et ce, malgré un ralentissement considérable du tempo¹⁸. Les possibilités de respirer se faisaient alors très rares, sans parler de la longueur du numéro qui suffit déjà à essouffler deux chanteuses¹⁹. Une façon de remédier à ces difficultés aurait été de supprimer les réponses (qui sont en fait des répétitions) dans la section A, réponses qui ne sont d'ailleurs pas clairement indiquées dans le manuscrit du *Verfügbar aux Enfers* (voir l'extrait ci-dessus), même si elles sont fortement suggérées par l'œuvre originale à laquelle le numéro renvoie. Or, notre tentative en ce sens s'est révélée peu concluante, la section A s'en trouvant considérablement dépouillée et contrastant désormais beaucoup avec la section B qui enchaîne les vers de manière continue. Par conséquent, nous avons décidé de faire ce numéro en duo, une décision qui n'est par ailleurs ni idéale, ni définitive²⁰.

18 Pour un exemple d'exécution solo, voir l'enregistrement de l'arrangement proposé par Christophe Gauthier dans le présent numéro.

19 Par exemple, l'interprétation que nous avons proposée lors d'un récital-commenté en mai 2014 faisait déjà quelque 4 minutes à un tempo qui, en dépit de plusieurs ralentissements pour marquer les changements de sections, atteignait souvent près de 200 à la noire.

20 D'autres idées ont émergé de notre travail d'équipe, dont l'une consisterait en une interprétation solo par une chanteuse qui simulerait, avec difficulté, le duo en jouant elle-même deux personnages. Ces

D'autres dilemmes se présentent sur le plan de la structure musicale. Il y a peu à dire sur la section A, la prosodie du manuscrit de Tillion étant tout à fait conforme à celle de la partition de Hahn, à un pied près qui est manquant dans le dernier vers. Quant à la section C, elle est (comme nous l'avons vu) tout simplement inexistante dans le *Verfügbar*, ce qui n'est pas sans conséquence sur la section B, ou plus précisément sur la manière d'envisager son enchaînement à la prochaine section A. En effet, la fin de B correspond à un passage musicalement non conclusif, ce qui crée un sentiment de suspension particulièrement récurrent étant donné les six répétitions du matériau musical. Nous avons à ce sujet envisagé une série de solutions, qu'il s'agisse d'un brusque retour à la section A après un court silence ou de différentes transitions musicales, impliquant alors une part de création. C'est finalement cette seconde option qui a été retenue, dans un souci d'assurer plus de fluidité musicale au numéro. Nous ne pouvons par conséquent nier que nos préférences esthétiques ont eu un rôle à jouer dans certaines de nos décisions²¹.

« Sur la route, la grand'route »

« Sur la route, la grand'route²² » est un air qui, de par la teneur de son texte décrivant explicitement la violence des traitements réservés aux détenues de Ravensbrück, présente d'évidents enjeux liés à l'interprétation vocale de même qu'au jeu scénique, notamment lorsqu'on s'interroge sur la nature et les finalités de la reconstitution. En effet, que l'on cherche à réaliser une performance à finalité artistique ou plutôt un « état des lieux » (Taruskin 1995, p. 57) quant à la connaissance que nous avons de l'œuvre aura une influence déterminante sur l'intensité dont fera preuve l'interprète dans son jeu scénique. Le dilemme qui s'est présenté au cours de notre démarche réside, entre autres, dans le choix que l'interprète a dû opérer quant à la manière d'assumer la charge émotive inhérente à un corpus comme celui du *Verfügbar* ; il s'agissait de trouver une interprétation qui fasse justice au texte du manuscrit, un équilibre entre l'exécution platement informative et la théâtralisation excessive du propos dramatique. Les extraits musicaux du *Verfügbar* qui ont fait l'objet d'une représentation par notre équipe de recherche ont été interprétés dans le cadre d'événements universitaires²³ dont nous pouvons présumer la nature essentiellement scientifique.

réflexions démontrent bien le caractère processuel de nos efforts de mise en musique qui, comme nous l'avons déjà souligné, nourrissent notre travail de recherche plutôt qu'ils ne constituent une fin en soi.

21 Là ne s'arrêtent pas les dilemmes que présente ce numéro, sans doute la plus grande « énigme » du *Verfügbar aux Enfers*. Nous nous limitons cependant, par souci de concision, à ceux qui ont le plus fortement marqué la démarche de l'équipe de recherche. Pour plus de développement à ce sujet, voir l'article de Christophe Gauthier dans ce numéro.

22 Numéro de l'acte II alors que les détenues viennent d'exposer au naturaliste en quoi consiste leur travail au camp – essentiellement à aplanir des routes. Le naturaliste leur demande alors de chanter une autre chanson de route, ce à quoi répond Dédé de Paris par « Sur la route, la grand'route ».

23 Nous comptons parmi ces événements la journée d'étude *Musique et résistance* de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 18 mars 2011), le colloque international *Le Son au théâtre* (CRIALT-ARIAS, Université de Montréal, 21-25 novembre 2012), le congrès 2014 de la Société de musique des universités canadiennes (MusCan, Brock

Un tel contexte influence-t-il la teneur de l'interprétation vocale, laquelle passe en grande partie par la manière dont l'interprète s'approprie le texte des numéros et le rend au public auquel elle s'adresse ? Autrement, quels sont les paramètres ayant orienté l'intensité de l'interprétation d'un air tel que « Sur la route, la grand'route », lourd de sens comme nous le verrons ?

Connu dans sa version originale sous le titre « Un jeune homme chantait » (exemple musical 3), cet air popularisé notamment par Édith Piaf passe dans *Le Verfügbar aux Enfers* d'un récit de rencontre amoureuse à celui d'une torture interminable où, une à une, trente jeunes filles se font assassiner par un ss sanguinaire (Tillion 2005, p. 136-141). En effet, alors que dans le texte original, un « jeune homme chantant » et une « jeune fille rêvant » se croisent sur la route, tombent dans les bras l'un de l'autre et se donnent l'un à l'autre, dans la version détournée, c'est un « ss gueulant » qui croise la route de « trente filles [qui] vont chantant » ; à la vue du ss, les détenues prennent la fuite, mais le ss finit par rattraper la plus lente d'entre elles pour la tenir dans ses bras, dans une mortelle étreinte. Suivant ce récit, la forme suggère une répétition des strophes faisant qu'à chaque nouvelle occurrence du couplet, il y ait une fille en moins : « Sur la route, la grand'route, vingt-neuf filles vont chantant »... Cependant, en cours d'interprétation, le personnage de Dédé de Paris se fait interrompre par celui du naturaliste qui, comprenant trop bien l'évidente tournure du numéro, lui demande de chanter autre chose. D'ailleurs, il n'est pas nécessaire de répéter les couplets trente fois pour saisir la violence qu'ils évoquent ; le deuxième couplet suffit amplement (exemple musical 4) :

Sur la route, la Grand'route,
Dès qu'elles l'ont aperçu...
Sur la route, la Grand'route,
À toutes jambes, elles ont couru...
Dans ses bras il a tenu
La p'tite qui courait le moins bien...
Dans ses bras il l'a tenue.....²⁴
Ça lui a cassé les reins...

Exemple musical 3 : Leo Poll et Raymond Asso, « Un jeune homme chantait », Édith Piaf (voix), 1937, 78t, Polydor 524.355. [Écouter](#).

Exemple musical 4 : « Sur la route, la grand'route », version tronquée du *Verfügbar aux Enfers*, extrait correspondant à la deuxième occurrence de AB. Catherine Harrison-Boisvert (voix), Alexis Boileau (piano), enregistré à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 29 juillet 2015 ; prise de son, Anne-Marie Sylvestre. [Écouter](#).

University, 30 mai 2014) ainsi qu'une prestation dans le cadre du séminaire interdisciplinaire « Mémoire, musique et résistance dans les camps » donné par Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix (Faculté de musique de l'Université de Montréal, 21 novembre 2014).

24 Ces points de suspension sont indiqués tels quels dans le manuscrit de Tillion (2005, p. 138-139).

De plus, l'intensité du texte est amplifiée par le fait qu'une didascalie dans le manuscrit de Tillion suggère de mimer l'action de la cassure des reins. En somme, l'interprète a tous les outils pour livrer une interprétation poignante, dramatique. Mais jusqu'où aller dans le drame, notamment en considérant la variabilité des contextes de représentation que nous avons abordée précédemment ? Pour aller plus loin dans ce questionnement, examinons un instant les choix qui ont été faits par notre équipe de recherche quant à la mise en musique (et en voix) de cet air.

Essentiellement, les paramètres d'interprétation de la pièce originale ont été conservés, hormis peut-être le timbre de la voix, Catherine Harrison-Boisvert (l'interprète de cet air) n'ayant pas cherché à adapter le sien à l'esthétique vocale des années 1930. Il s'agit d'ailleurs d'un choix qui a été fait pour l'ensemble des extraits du *Verfügbar* que nous avons repris, car s'il est envisageable de tenter de retracer ce que les détenues avaient dans l'oreille à travers des enregistrements d'époque, il est bien sûr impossible de prétendre pouvoir recréer le même son. Dans ce cas-ci, Catherine, appuyée par l'équipe de recherche, a opté pour une interprétation plutôt intense sur le plan émotionnel, l'émotion allant croissant au fur et à mesure de l'évolution du récit. Il a d'ailleurs été proposé que les interjections du ss dans le refrain (une série de « Ah ! Ah ! Ah ! ») soient exécutées de manière à se rapprocher davantage du cri que du chant, l'interprète étant alors amenée à donner à son timbre vocal une sonorité plus torturée, grinçante. En outre, entre les deux vers « Dans ses bras il l'a tenue / Ça lui a cassé les reins », nous avons décidé d'insérer un silence en point d'orgue ayant pour effet, d'une part, de mettre en évidence le geste d'emprise du ss sur la jeune fille conformément aux didascalies, et d'autre part, de générer une tension se résolvant par la mort violente de la jeune fille.

Ainsi, nous constatons que l'équipe, bien que reconstruisant l'air avec la plus grande fidélité possible, ne s'est pas contenté d'un simple « état des lieux » quant à la connaissance qu'elle en avait et a opéré certains choix d'interprétation allant au-delà des indications données par le texte du manuscrit original. Ces choix ont été guidés par la compréhension qu'avait l'équipe de la puissante charge émotive de l'extrait. En effet, force est de constater que ces décisions ont pour résultat de renforcer le caractère dramatique du récit. Elles illustrent une volonté d'assumer pleinement le potentiel expressif véhiculé par l'extrait et, ultimement, d'émouvoir l'auditeur, même dans un contexte d'exécution très formel.

LA VOIX ET SES LIMITES

« On m'a dit "Il faut résister" »

Dans le cas du numéro « On m'a dit "Il faut résister"²⁵ » (Tillion 2005, p. 40-45), l'interprétation en duo n'a fait l'objet d'aucune hésitation, le manuscrit indiquant

25 Ce numéro est situé au début du premier acte, alors que le naturaliste décrit le développement biologique et social de l'espèce *Verfügbar*. Cet air raconte l'arrivée et la vie du *Verfügbar* au camp, après son passage par les camps de transit à Compiègne ou à Romainville.

clairement la présence de deux personnages, en l'occurrence deux chœurs. Cela constitue d'ailleurs une liberté par rapport à l'œuvre originale, la chanson « Sans y penser » de Norbert Glanzberg étant habituellement interprétée en solo – entre autres par Lys Gauty et Édith Piaf – et les paroles de Jean-Marie Huard et Gaston Groener ne renvoyant qu'à une seule narratrice (exemple musical 5). Dans le contexte de l'opérette-revue, ce numéro consiste en un échange entre de jeunes et de vieux Verfügbar, les premières étant fraîchement débarquées au camp de concentration et découvrant le sort qui les attend grâce aux secondes, qui décrivent l'horreur de lieux qu'elles connaissent depuis plus longtemps.

Exemple musical 5 : Norbert Glanzberg, Jean-Marie Huard et Gaston Groener, « Sans y penser », Lys Gauty (voix), orchestre de Jacques Métehen, 1937, 78t, Polydor 524.396. [Écouter](#).

Ainsi, les décisions qu'il nous a fallu prendre étaient relatives à la répartition des rôles, que nous avons déterminée en fonction des possibilités vocales des deux interprètes. Deux facteurs ont influencé notre choix : la tessiture et le timbre vocal.

Sur le plan de la tessiture, les couplets en *la* majeur attribués aux jeunes Verfügbar contiennent une mélodie répartie sur un ambitus de douzième, et la note la plus aiguë est un *si* au-dessus du *ut* central, ce que l'interprète Caroline Marcoux-Gendron (seconde chanteuse impliquée dans ce projet) atteignait en voix de poitrine, tandis que la première interprète, Catherine Harrison-Boisvert, devait passer en voix de tête. La mélodie des vieux Verfügbar, quant à elle en *la* mineur, fait plutôt appel à un ambitus de neuvième mineure, et culmine au *la* au-dessus du *ut* central. La nuance peut paraître très fine, puisqu'il n'y a en réalité qu'un ton entre la note la plus aiguë de chacun des chœurs. Or, c'est la répétition du *si*₃ – qui revient quatre fois par intervention des jeunes Verfügbar – qui a été décisive, alors que le *la*₃ n'est chanté qu'une fois par couplet des vieux Verfügbar. Par conséquent, il valait mieux confier chaque rôle à l'interprète la plus à l'aise d'exécuter la ligne mélodique lui étant associée.

À ces considérations proprement techniques s'ajoute une préoccupation relative à la théâtralité du numéro. Puisqu'il s'agit d'un échange entre de jeunes Verfügbar, encore ignorantes, naïves vis-à-vis de la réalité du camp, et de vieux Verfügbar, déjà profondément désillusionnées, voire cyniques, nous avons tenté de souligner ces profils grâce aux timbres des voix. Ainsi, Caroline, qui assume le rôle des jeunes Verfügbar, possède une voix plus cristalline, et donne par conséquent une impression plus juvénile, suggérant une certaine fragilité. En contrepartie, Catherine, qui joue les vieux Verfügbar, a une voix plus grave et autoritaire, porteuse d'une certaine dureté qu'elle accentue d'ailleurs volontairement par un phrasé plus sec. Le contraste est de surcroît appuyé par cette alternance majeur/mineur déjà évoquée, directement liée à l'alternance entre couplets de jeunes et de vieux Verfügbar. Au final, l'opposition se révèle donc assez nette et efficace entre les deux chœurs (exemple musical 6).

Exemple musical 6 : « On m'a dit : il faut résister », version tronquée du Verfügbar aux Enfers correspondant à la troisième occurrence de AB. Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron (voix), Alexis Boileau (piano), enregistré à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 29 juillet 2015 ; prise de son, Anne-Marie Sylvestre. [Écouter](#).

« Dans mon cœur il est une étoile » et « J'ai perdu mon Inedienst »

Pour « Dans mon cœur il est une étoile²⁶ » (Tillion 2005, p. 110-111), l'équipe a choisi d'ajuster le registre à celui de l'interprète, Catherine en l'occurrence, celle-ci ne possédant pas une formation classique assez actualisée ni approfondie pour pouvoir chanter la mélodie originale de Duparc, « Chanson triste », dans son registre habituel. Il s'agit d'un choix que nous pourrions néanmoins questionner, considérant l'exactitude avec laquelle la prosodie de l'air est reproduite dans *Le Verfügbar aux Enfers*. Cette parfaite exactitude d'une mélodie qui est loin d'être facile à mémoriser pourrait en effet laisser supposer que la chanteuse d'opérette Jany Sylvaire, qui faisait partie du même groupe de détenues que Germaine Tillion, a eu un rôle important à jouer dans l'inclusion de « Chanson triste » à l'opérette-revue²⁷. Une telle hypothèse nous permettrait alors de soutenir la pertinence de chanter l'air avec une voix lyrique, similaire à celle de Jany Sylvaire. Cela dit, ce genre de répertoire faisait également partie de la culture populaire de l'époque et pouvait donc être connu par plusieurs détenues. Or, et nous restons toujours dans l'hypothèse, si ces dernières ont chanté cette mélodie, ne serait-ce que pour elles-mêmes, il y a fort à parier que le registre ait varié. Bref, en l'absence de données concrètes à cet égard, l'équipe de recherche a choisi de privilégier le rendu sonore en fonction du registre vocal de Catherine.

La tonalité de l'air a ainsi été abaissée d'une quinte, une transposition assez importante, mais qui a été effectuée de sorte à opérer un compromis entre le confort de la chanteuse et le respect de l'esprit de la pièce, notamment en conservant l'utilisation de la voix de tête. Malgré la transposition, Catherine a été confrontée à un autre défi technique : le respect du phrasé de « Chanson triste », long et très soutenu. C'est d'ailleurs pour donner une certaine cohérence entre ce phrasé et le registre choisi qu'il a été décidé de ne pas abaisser ce dernier davantage et de maintenir l'interprétation en voix de tête.

Un défi similaire s'est posé pour l'adaptation de l'air « J'ai perdu mon Eurydice », tiré de *l'Orfeo ed Euridice* de Gluck (exemple musical 7), lui-même cité dans *l'Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach. Dans *Le Verfügbar aux Enfers*, Eurydice est remplacée par *l'Inedienst* (en fait, *Innendienst*), billet permettant aux détenues malades de ne pas aller travailler (*ibid.*, p. 192-195) : « J'ai perdu mon Eurydice » devient donc « J'ai perdu mon *Inedienst*²⁸ » (exemple musical 8). En effet, alors qu'Orphée pleure la perte de sa belle, la Verfügbar interprétant cet air pleure quant à elle la

26 Numéro du deuxième acte, alors que le naturaliste fait état des ressources que le Verfügbar a à sa disposition pour survivre aux horreurs du camp. Après avoir parlé de l'esprit d'organisation et de la ruse des détenues, le naturaliste se voit suggérer un autre moyen de survie du Verfügbar à travers l'interprétation de l'air « Dans mon cœur il est une étoile » par Marguerite : il s'agit de l'espoir.

27 Lors des séances de remémoration collective en avril 2005, Jany Sylvaire a chanté l'air original à ses consœurs en racontant qu'elle l'avait interprété pour sa sœur malade détenue au bloc des tuberculeuses au camp de Neubrandenburg.

28 Numéro sur lequel s'ouvre le troisième acte, alors que l'ambiance est beaucoup plus lourde, moins humoristique que dans les deux actes précédents. Les détenues sont assises au milieu d'un fatras d'objets dépareillés, l'air accablé. Marmotte fait son entrée et chante l'air de façon pathétique.

perte de son billet de repos, qui lui aurait permis de s'éviter la lourde charge de travail du camp. D'abord, nous constatons la nécessité d'une modification formelle significative imposée par le texte de l'opérette-revue, soit la suppression de toute la section allant de la fin de la première occurrence du refrain (A) jusqu'à la fin de sa deuxième occurrence, la version originale suivant une forme rondo qui se trouve dès lors sensiblement raccourcie dans la version du *Verfügbar aux Enfers*.

Exemple musical 7 : Christoph W. Gluck, Orphée et Eurydice, « J'ai perdu mon Eurydice », Fernand Ansseau (voix), 1925, 78t, Gramophone DB 487. [Écouter](#).

Exemple musical 8 : « J'ai perdu mon Inedienst », version tronquée du Verfügbar aux Enfers, du début de l'œuvre jusqu'au début de C. Catherine Harrison-Boisvert (voix), Alexis Boileau (piano), enregistré à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 29 juillet 2015 ; prise de son, Anne-Marie Sylvestre. [Écouter](#).

Texte original	Texte détourné du <i>Verfügbar aux Enfers</i> (exemple musical 8)
(A) J'ai perdu mon Eurydice Rien n'égale mon malheur Sort cruel ! Quelle rigueur ! Rien n'égale mon malheur Je succombe à ma douleur	(A) J'ai perdu mon <i>Inedienst</i> , Rien n'égale mon malheur, Sort cruel, quel supplice, Rien n'égale mon malheur. Rien n'égale mon malheur.
(B) Eurydice ! Eurydice ! Réponds, quel supplice ! Réponds-moi ! C'est ton époux, ton époux fidèle Entends ma voix qui t'appelle Ma voix qui t'appelle	
(A) J'ai perdu mon Eurydice Rien n'égale mon malheur Sort cruel ! Quelle rigueur ! Rien n'égale mon malheur Je succombe à ma douleur	
Eurydice ! Eurydice !	<i>Inedienst ! Inedienst !</i>
(C) Mortel silence ! Vaine espérance ! Quelle souffrance ! Quel tourment déchire mon cœur	(C) Mortel silence ! Vaine espérance ! Quelle souffrance ! Quelle souffrance torture mon cœur !
(A') J'ai perdu mon Eurydice Rien n'égale mon malheur Sort cruel ! Quelle rigueur ! Rien n'égale mon malheur Sort cruel ! Quelle rigueur ! Je succombe à ma douleur À ma douleur À ma douleur	(A') J'ai perdu mon <i>Inedienst</i> Rien n'égale mon malheur Sort cruel, quel supplice ! Il succombe à ma douleur Sort cruel, quel supplice ! Il succombe à ma douleur À ma douleur À ma douleur

Par ailleurs, une transposition assez significative de l'air a encore une fois été effectuée, celui-ci passant de la tonalité de *do* majeur à celle de *fa* majeur, soit une

quinte plus bas, comme pour « Chanson triste ». Dans ce cas-ci, bien que la transposition rende l'exécution plus confortable pour l'interprète, il s'agit d'un choix l'ayant amenée à exploiter son registre grave, l'air transposé descendant jusqu'au *mi* sous la portée. Une sorte de compromis pourrait certainement être adopté, par exemple en réduisant la transposition à une quarte, ce qui permettrait encore une fois de respecter le registre optimal de la chanteuse tout en conservant l'esprit de la pièce et son phrasé lyrique. Cette idée n'a cependant pas encore été privilégiée par l'équipe, mais pourrait sans aucun doute faire l'objet d'une tentative future, dans la mesure où reconstituer les airs du *Verfügbar aux Enfers* est une démarche essentiellement processuelle, n'appelant ainsi aucune solution définitive.

CONCLUSION

Comme nous l'avons constaté tout au long de cet article, reprendre aujourd'hui les airs du *Verfügbar aux Enfers* suscite de nombreux questionnements, à la fois d'ordre éthique et méthodologique. D'abord, cette démarche soulève la question de la légitimité même de l'interprétation de ces numéros, notamment en raison du contexte douloureux dans lequel ils ont vu le jour. Ensuite, le travail de mise en musique, même s'il est effectué à des fins de recherche, fait surgir d'inévitables interrogations quant à la manière dont il convient d'interpréter ces airs, et ce, dans la poursuite d'un équilibre ténu entre la reconstitution, qui présente des limites et des écueils incontournables, et la création, qui pose certes des problèmes de faisabilité, mais également de jugement et de choix à certains égards tout à fait subjectifs. Nous avons notamment vu que plusieurs des décisions qui ont été prises pour l'interprétation des airs du *Verfügbar aux Enfers* ont été guidées par des considérations propres à la technique vocale et ses contraintes, parfois même plus spécifiquement relatives aux interprètes qui ont été choisies pour accomplir ce travail. Cela dit, les problématiques soulevées par l'interprétation de ces airs vont bien au-delà de questions strictement techniques : elles touchent également l'intensité avec laquelle ces airs seront rendus et donc, tout le travail de préparation auquel doivent se soumettre les interprètes. À ce compte, les réflexions issues du domaine théâtral pourront aussi nourrir notre démarche, différentes techniques de jeu commandant des postures fort distinctes de la part des acteurs. Par exemple, en ce qui a trait à l'interprétation du *Verfügbar aux Enfers*, s'agit-il de puiser en soi des états d'âme analogues à ceux qu'évoque le manuscrit – une approche dans la lignée de celle de Stanislavski –, ou au contraire d'assumer pleinement une distance par rapport aux personnages, de manière plus brechtienne (De Marinis 2011, p. 60) ? Cette deuxième option semble constituer une piste cohérente pour *Le Verfügbar aux Enfers*, dans la mesure où l'humour confère au texte même « un rapport [...] de ressemblance décalée et de distanciation » vis-à-vis de la réalité vécue dans les camps (Mesnard 2007, p. 27). Enfin, si l'interprétation a jusqu'à présent été envisagée comme outil de recherche, elle pourra éventuellement constituer une finalité en soi. En effet, bien que notre démarche ait pour le moment mobilisé la performance comme moyen de compréhension de l'objet *Verfügbar*, il n'en demeure pas moins qu'une mise en musique *per se* n'est pas complètement exclue des objectifs du projet à long terme.

Or, si cette recherche doit éventuellement mener à une ou des proposition(s) d'interprétation intégrale du *Verfügbar aux Enfers*, il est clair que d'autres enjeux s'imposeront à nous. En effet, alors que l'interprétation constitue actuellement un outil méthodologique, la question se pose de savoir si nous souhaitons vraiment en arriver à une version « finale » (si une telle chose est possible) de cette opérette-revue, ou si notre démarche en restera au stade de laboratoire d'exploration. Figer une interprétation n'irait-il pas à l'encontre de l'approche que nous nous sommes proposée depuis le début, soit restituer *Le Verfügbar aux Enfers* le plus fidèlement possible, en tenant ainsi compte de son caractère essentiellement fragmentaire ? En enchaînant tous les numéros, ce caractère ne serait-il pas en bonne partie évacué ? Nous sommes en fait confrontées à un questionnement similaire à celui soulevé par Donald Reid dans un article traitant des enjeux liés à l'enseignement de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais 1956) dans le cadre de cours universitaires (Reid 2008), c'est-à-dire que si un travail de compréhension textuelle, musicologique et historique approfondie du *Verfügbar* nourrit intrinsèquement l'objectif de contribuer à la connaissance que nous avons de l'histoire des camps et de la résistance, cela signifie-t-il nécessairement qu'une reconstitution sera en mesure de porter cette connaissance avec suffisamment d'éloquence et de vérité²⁹ ? Il s'agit là d'une question phare qui continuera d'alimenter notre travail, tant dans ses phases actuelles qu'ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE

- Autant-Lara, Claude (1933), *Ciboulette*, 35 mm, Cipar film, coll. de la Cinémathèque québécoise, 85 min.
- De Marinis, Marco (2011), « Représentation, présence, performance. Pour un dialogue entre Nouvelle Théâtrologie et "Performance Studies" », dans André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, p. 53-63.
- Dewey, John (2005), *L'art comme expérience*, Tours, Farrago.
- Didi-Huberman, Georges (2001), « Images malgré tout », dans Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, p. 219-241.
- Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit.
- Haynes, Bruce (2007), *The End of Early Music*, New York, Oxford University Press.
- Lanzmann, Claude (2001), « Le monument contre l'archive ? (entretien avec Daniel Bournon, Régis Debray, Claude Mollard et al.) », *Les cahiers de médiologie*, n° 11, p. 271-279.
- Mesnard, Philippe (2007), « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence*, n° 83, p. 25-43.
- Pagnoux, Élisabeth (2001), « Reporter photographe à Auschwitz », *Les temps modernes*, vol. 56, n° 613, p. 84-108.

29 « Night and Fog offers an excellent opportunity for students to engage a document of history as historians of a document. They can move beyond an initial question: Is the film true to the truths the film seeks to convey? » (Reid 2008, p. 74).

- Reid, Donald (2008), « Teaching Night and Fog. Putting A Documentary Film in History », *Teaching History*, vol. 33, n° 2, p. 59-74.
- Resnais, Alais (1955), *Nuit et brouillard*, 35 mm, Argos Films/Como-Films, 31 min.
- Restout, Denise (1964), *Landowska on Music*, New York, Stein and Day.
- Taruskin, Richard (1995), *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York, Oxford University Press.
- Tillion, Germaine (1988), *Ravensbrück* (suivi de *Les exterminations par gaz à Hartheim, Mauthausen et Gusen* par Anise Postel-Vinay et Pierre-Serge Choumoff), Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.
- Tillion, Germaine (2015), *Les combats d'une ethnologue. Entretiens avec Frédéric Mitterrand*, édition préfacée et annotée par Christian Bromberger et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Wajcman, Gérard (2001), « De la croyance photographique », *Les temps modernes*, vol. 56, n° 613, p. 47-83.
- Warren, Jeff R. (2014), *Music and Ethical Responsibility*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Zumthor, Paul (2008), « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, p. 164-202.

Le pianiste (2002) de Roman Polanski. Survivre et exister par la musique

Chloé Huvet

Résumé

Dans *Le pianiste* (2002), Polanski présente une vision singulière de la musique et fait de l'engagement artistique le thème principal de son film, qui lui permet en filigrane d'interroger la manière dont l'individu peut faire face au Mal. Si l'utilisation de la musique au sein de ce film n'est pas un champ de recherche inexploré, aucune étude n'a cherché à montrer de façon approfondie comment l'analyse du *Pianiste* permet d'apporter un nouvel éclairage à la réflexion polanskienne sur le statut et le rôle de la musique, pourtant essentielle dans la filmographie du réalisateur. L'enjeu de notre article sera ainsi d'interroger de quelle manière et dans quelle mesure la musique apparaît pour le personnage principal comme un moyen de survivre et de résister face au processus de déshumanisation nazi. Nous montrerons aussi que la vision de la musique qu'offre Polanski, éloignée de tout angélisme naïf et candide, s'avère fondamentalement ambivalente.

Mots clés : Chopin ; *Le pianiste* ; musique de film ; Roman Polanski ; Shoah.

Abstract

Polanski's *The Pianist* (2002) displays a particular approach of music. The artistic commitment, which is the main subject of the movie, allows the director to question how an individual can face Evil. The way the music is used in this movie is not an unexplored topic of research. However, no study has so far sought to thoroughly show how an analysis of *The Pianist* can shed new light on Polanski's reflection about the status and function of music, which plays an essential role in the director's filmography. Thus, the main aim of our article will be to question in which way and to what extent music appears to the lead character as a means of survival and resistance against the Nazi's dehumanization process. We will also show that Polanski's vision of music, far from being naive or excessively idealistic, proves to be fundamentally ambivalent.

Keywords: Chopin; film music; *The Pianist*; Roman Polanski; Shoah.

Couronné de la Palme d'or au Festival de Cannes, *Le pianiste* (*The Pianist*, 2002) est probablement le film le plus personnel du metteur en scène polonais Roman Polanski. Après avoir décliné la proposition de Steven Spielberg de réaliser *La liste de Schindler* (*Schindler's List*, Spielberg, 1993) (voir Morrison 2007, p. 105), le cinéaste choisit finalement d'aborder le sujet de l'Holocauste en adaptant les mémoires de Władysław (« Władek ») Szpilman, un célèbre pianiste juif polonais qui a échappé à la déportation

au moment de la liquidation du ghetto de Varsovie. L'ouvrage, écrit en 1945 et publié en 1946, s'intitule *Śmierć miasta*, ce qui signifie littéralement « la mort d'une ville ». Il est censuré par le régime communiste polonais, qui juge inacceptable la présentation objective et non partisane que Szpilman y fait des Polonais, des Juifs et des Allemands (Portuges 2003, p. 622). Polanski découvre le volume en 1998 lorsqu'il est republié par Andrzej Szpilman, le fils de Wladek, sous le titre *The Pianist* (Stein 2004, p. 755), et y trouve un écho personnel profond qui l'incite à l'adapter au cinéma :

I had searched for decades for a model parallel to my life [...]. Szpilman's book was the text I was waiting for—a testimony of human endurance in the face of death, a tribute to the power of music and the will to live, and a story told without the desire for revenge (Portuges 2003, p. 622).

Au-delà des résonances manifestes entre la vie de Szpilman et le parcours personnel du cinéaste, le choix même du sujet n'est pas anodin. Dans *Le pianiste*, Polanski présente une conception singulière de la musique qui lui permet en filigrane d'interroger la manière dont l'individu peut faire face au Mal.

L'utilisation de la musique dans *Le pianiste* n'est pas un champ de recherche inexploré. Ainsi, dans un article paru en 2007, Lawrence Kramer se livre à une analyse systématique de chaque intervention de musique préexistante dans le film, en accordant une attention particulière à la séquence de la rencontre entre Szpilman et le capitaine nazi (Kramer 2007, p. 66-85). Le manque de direction de son analyse, dû à l'absence de problématique claire¹, affaiblit cependant la portée de sa démonstration par ailleurs très riche. L'opposition récurrente que trace Kramer entre *Le pianiste* et *La liste de Schindler* paraît également peu pertinente dans la mesure où les projets des deux cinéastes et leur esthétique s'avèrent très différents. Michel Chion interroge quant à lui les liens entre la musique et la parole sous un angle original et resserré, en adoptant une optique essentiellement comparative. Il propose ainsi d'étudier plusieurs scènes du *Pianiste* et de *La leçon de piano* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) à l'aune de son concept de « musique muette », qui désigne des mélodies dont les paroles sont latentes mais restent imprononcées (Chion 2007). Enfin, il convient de citer l'article d'Alexander Stein, qui emprunte à la psychanalyse et propose « d'explorer certaines fonctions intrapsychiques de la musique dans un contexte de traumatisme incommensurable² » (Stein 2004, p. 756).

Aucune étude n'a donc encore réellement cherché à montrer de façon complète et détaillée comment l'analyse du *Pianiste* permet d'apporter un nouvel éclairage à la réflexion polanskienne sur le statut et le rôle de la musique, pourtant si essentielle dans la filmographie du metteur en scène. Après la berceuse faussement naïve fredonnée par Rosemary au début de *Rosemary's Baby* (1968), dont l'accompagnement par un

1 La problématique de Kramer est rendue encore plus difficile à percevoir par l'absence d'introduction (et d'une conclusion) séparée du corps de l'article.

2 « [T]o explore certain intrapsychic functions of music in the context of massive traumatization » (notre traduction).

clavecin dissonant constituait déjà, selon Jean-Baptiste Thoret, le « signe musical d'une inquiétude sourde » (Thoret 2006, p. 310), puis l'association effrayante de Schubert à la torture dans *La jeune fille et la Mort* (*Death and the Maiden*, 1994), Polanski poursuit dans *Le pianiste* son questionnement sur l'ambivalence de la musique. L'enjeu de cette étude sera ainsi d'approfondir cette thématique encore peu abordée en interrogeant de quelle manière et dans quelle mesure la musique apparaît pour le personnage principal comme un moyen de survivre et de résister face au processus de déshumanisation nazi.

Après avoir brièvement contextualisé le film et souligné les résonances autobiographiques qu'il revêt pour Polanski, nous établirons que la musique fantasmée par Szpilman constitue une ressource psychologique importante qui lui permet de ne pas céder au désespoir. Nous montrerons ensuite comment la scène de rencontre avec le capitaine Wilm Hosenfeld peut être interprétée comme une relecture singulière du « Chant d'Orphée aux portes des Enfers », où se jouent non seulement la vie de Szpilman mais aussi son affirmation en tant qu'être humain. En conclusion, nous proposerons quelques prolongements possibles aux pistes de réflexion engagées sur *Le pianiste*.

UN PROJET AUX RÉSONANCES AUTOBIOGRAPHIQUES

Les réminiscences du traumatisme de la Shoah

Nous employons ici volontairement le terme de « résonances autobiographiques » dans la mesure où, si des éléments de la vie de Polanski trouvent un écho singulier dans celle de Szpilman, le film ne constitue en aucun cas une autobiographie. Le cinéaste lui-même récuse cette interprétation trop littérale de son œuvre (voir Tylski 2006, p. 208-209).

Roman Polanski est un cinéaste polonais naturalisé français. Il naît le 18 août 1933 à Paris, d'un père Juif polonais et d'une mère d'origine russe. En juin 1936, la famille s'installe à Cracovie, où Polanski fréquente très tôt les cinémas de quartier, fasciné par le médium cinématographique (Tylski 2003). Le 3 mars 1941, les nazis enferment tous les Juifs au sein du ghetto. Femme de ménage dans le quartier général des Allemands, la mère de Polanski possède un laissez-passer et noue des relations avec la famille catholique Wilk, qu'elle paie en échange de leur protection envers son fils. Le 14 février 1943, elle est arrêtée puis gazée à Auschwitz³, tandis que le père de Polanski est déporté à Mauthausen le 14 mars 1943 (d'où il est libéré en octobre 1945).

Des réminiscences de son expérience personnelle de la Shoah transparaissent dans plusieurs scènes importantes du film. Au début du mois de mars 1943, Polanski négocie sa fuite auprès d'un garde polonais, qui lui conseille : « Ne cours pas ! » (Colombani 2010, p. 10). Cet épisode est repris presque textuellement dans le film : lors de la liquidation du ghetto de Varsovie, alors que toute la famille Szpilman est embarquée dans le train pour

3 La demi-sœur, la grand-mère et l'oncle de Polanski sont également déportés.

Treblinka, Heller, un Juif travaillant dans la police, sauve la vie de Wladek (interprété par Adrian Brody) en le sortant de la file et lui crie très exactement le même conseil (Polanski 2003, 47:16-48:40).

Le relevé de toutes les références autobiographiques au sein du *Pianiste* nécessiterait une étude approfondie qui dépasse largement le cadre du présent article. Pour une analyse exhaustive de ces réminiscences mêlant vécu et fiction, renvoyons tout particulièrement aux ouvrages de Florence Colombani (2010), de Stéphane Bonnotte et Frédéric Zamochnikoff (2004).

Une réflexion personnelle sur le Mal

Cependant, cette lecture autobiographique connaît aussi certaines limites. Au-delà des résonances personnelles entre la vie de Polanski et celle de Szpilman, il est important de souligner que le film représente pour le metteur en scène un moyen d'explorer ce qui constitue son thème de prédilection : le Mal. Comme l'écrit Colombani : « Cinéma du Mal, de l'humanité qui s'efface et des spectres qui rongent les âmes de l'intérieur, le cinéma de Polanski est [...] un cinéma de la souffrance » (Colombani 2010, p. 156). En filmant la claustration, l'isolement total et la régression progressive de Szpilman vers l'animalité (le personnage devient essentiellement préoccupé de satisfaire ses besoins primaires), Polanski figure la mise à l'écart des Juifs et le processus de déshumanisation, et s'intéresse à la manière dont l'individu peut dès lors survivre.

La perte des noms, corollaire du projet nazi, constitue une thématique essentielle du cinéma polanskien. Elle trouve des échos singuliers dès son premier long-métrage, *Le couteau dans l'eau* (*Nóż w wodzie*, 1962), puis dans *Le locataire* (*The Tenant*, 1976), telles des réminiscences de son expérience traumatique de la Shoah : « [*Le pianiste*] est typiquement un film réalisé par quelqu'un qui a traversé la Shoah. L'expérience centrale de la Shoah, ce sont des noms qui se sont perdus, qui ont été enfouis, qui sont devenus des cendres » (Blumenfeld cité dans *ibid.*, p. 45). La disparition des patronymes s'avère quasi systématique dans les films de Polanski, construits autour de l'obsession de l'identité. Dans cette perspective, Alexandre Tylski insiste sur l'absence révélatrice de générique au début du *Pianiste* et de *The Ghost Writer* (2010) :

Je trouve intéressant qu'il n'y ait pas de générique d'ouverture dans *Le pianiste*, ni dans *The Ghostwriter* [*sic*]. Tout d'un coup, il y a une disparition des noms, des êtres humains. Ce n'est arrivé que deux fois dans toute la filmographie de Polanski, lui qui aime bien ce rite de présentation qu'est le générique [...], eh bien, dans *Le pianiste*, il n'y a déjà plus personne (Tylski cité dans *ibid.*, p. 45).

À cet égard, il est intéressant de rappeler l'évolution du patronyme de Szpilman au cours du film. Le pianiste voit son nom décliné en « Mr Szpilman » au sein de la radio polonaise au début du film, puis sous l'affectueux diminutif « Wladek » par sa famille et ses amis. Toutes ces dénominations disparaissent peu à peu jusqu'à la toute fin (Tylski 2008, p. 84), où le qualificatif « Juif », employé par Hosenfeld pour s'adresser au pianiste, détruit toute individualité. La scène glaçante qui se déroule sur le palier de l'appartement où se cache Wladek, au cours de laquelle une voisine exige de voir

ses papiers avant de crier à tout l'immeuble d'« arrêter le Juif⁴ », constitue un autre exemple frappant de l'importance de l'identité chez Polanski. Elle rappelle d'ailleurs fortement la séquence du *Locataire* où Trelkovsky (interprété par Roman Polanski) doit faire face à la suspicion étouffante de son propriétaire raciste, éveillée par les sonorités polonaises de son patronyme. Comme la voisine du *Pianiste*, l'homme demande à voir sa carte d'identité, ne croyant pas qu'un homme avec un nom étranger puisse être français. Cette atmosphère paranoïaque conduit peu à peu le personnage à la folie, au travestissement et au suicide.

Après *La neuvième porte* (*The Ninth Gate*, 1999), qui s'attachait à la fascination pour le diable à travers un livre d'invocation satanique et la corruption progressive du héros Dean Corso (interprété par Johnny Depp), Polanski s'intéresse dans *Le pianiste* à l'impact du processus de déshumanisation sur l'existence humaine : que reste-t-il d'humain lorsque l'individu a été poussé dans ses derniers retranchements ? Qu'advient-il du moi, de l'identité profonde de ce pianiste ? Plusieurs scènes où Wladek joue du piano, de manière réelle ou fantasmée, permettent d'apporter des éléments d'éclairage à ces questionnements.

UNE MUSIQUE FANTASMÉE POUR NE PAS CÉDER AU DÉSESPoir

La musique, dernier rempart face à l'horreur environnante

Tout d'abord, si la musique permet au personnage principal de faire face à l'horreur environnante, il convient néanmoins de préciser que Wladek n'est pas un résistant au sens de révolté « offensif » (John 2004, p. 220) : terré dans un appartement en face de la *Schutzpolizei*, il n'est que le spectateur silencieux de l'insurrection du ghetto de Varsovie, auquel il ne participe pas. Selon David Ehrenstein, il s'apparente même à un anti-héros, contrastant avec l'« héroïsme positif » (Ehrenstein 2012, p. 77) de *La liste de Schindler*. D'ailleurs, même lorsque Wladek tente de s'impliquer dans les réseaux clandestins au moment de l'édification du ghetto, l'un de ses amis lui rétorque : « *You're an artist, Wladek. You keep people's spirits up, you do enough. [...] You musicians don't make good conspirators.* » Cependant, comme le met en valeur l'ouvrage de Lisa Peschel sur les pratiques théâtrales à Terezín/Theresienstadt (Peschel 2013, p. 5)⁵, il serait réducteur de définir le terme de « résistance » comme la seule défiance active et politique : dans le cas de Wladek, le fait même de chercher à survivre par tous les moyens, d'être un Juif et d'exister, constitue en soi un acte de résistance.

La musique s'affirme tout au long du film comme le dernier rempart de l'humanité face à la barbarie. Aussi, comme le souligne Marc-Jean Filaire, lorsque le père de Wladek se voit brutalement confisquer son violon en montant dans le train pour Treblinka, « Polanski donne à voir la séparation ultime d'avec la culture comme une scène d'arrachement » (Filaire 2006, p. 222). La séquence est filmée comme un

4 « *Stop the Jew!* » dans la version originale.

5 Voir le compte rendu de cet ouvrage par Jean-Philippe Michaud dans le présent numéro.

démembrement métaphorique : le père s'accroche de toutes ses forces à son violon, l'homme et son instrument semblant former une seule et même entité. À la fin du film, alors qu'il passe devant un camp de prisonniers de guerre allemands, un violoniste ami de Wladek insulte les nazis et leur crie son profond ressentiment. Il est révélateur que le personnage choisisse de leur signifier l'ignominie de leurs actions en évoquant non pas le traitement réservé aux Juifs pendant la guerre, mais en faisant référence à son métier de musicien. La perte de son instrument, vécue comme un véritable déchirement, semble constituer pour lui le degré le plus extrême d'avilissement et d'anéantissement de l'être humain : « *Assassins! Look at you now! You took everything I had. Me, a musician! You took my violin, you took my soul!* »

Cette métaphore du démemberment par l'arrachement brutal à la musique fait écho à la scène d'ouverture, où Wladek refuse d'interrompre son exécution du *Nocturne n° 20 en do dièse mineur* de Chopin malgré les bombardements et le départ des techniciens de la radio polonaise. Un choix méticuleux est fait quant à l'accompagnement sonore de la scène : l'échange animé entre les techniciens et leur manipulation des outils radiophoniques sont totalement silencieux, tandis que les sons des bombardements s'entendent de plus en plus distinctement, annonçant le rapprochement de la menace. Les premières déflagrations troublent l'exécution de la musique : le pianiste s'interrompt un bref instant puis surveille d'un œil inquiet les gestes des techniciens, son interprétation se fait plus pressée. Le hors-champ sonore ainsi que les vibrations et la chute d'une partie du plafond viennent « parasiter » l'écoute de la pièce de Chopin, qui conserve quant à elle les sonorités caractéristiques des standards de l'enregistrement pianistique en studio. L'explosion de la pièce est perçue par Stein comme la profanation violente d'un sanctuaire (Stein 2004, p. 760) : « *Szpilman is catapulted from the keyboard by the imploding debris, and the music is abruptly silenced* », prélude au chaos qui suit, dominé par une poussière grise étouffante et des cris affolés (extrait vidéo 1).



Extrait vidéo 1 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:12-01:47.

Dans cette perspective, il convient de remarquer que le métier de Wladek lui sauve la vie à plusieurs reprises. Lors de l'enfermement à Varsovie, il parvient à trouver un travail de pianiste dans un café du ghetto – son frère lui reproche alors agressivement de « jouer pour les parasites du ghetto », c'est-à-dire les riches Juifs, associés

à des traîtres⁶. Sa renommée permet à sa famille d'accéder à un statut relativement « privilégié » par rapport aux autres Juifs du ghetto (Mazierska 2007, p. 110) : ils trouvent de la nourriture plus facilement, et Władek parvient à obtenir un faux certificat de travail pour son père. En outre, c'est parce qu'il est un pianiste talentueux que le policier juif Heller lui sauve la vie lors de la liquidation du ghetto de Varsovie. Enfin, la scène avec le capitaine Hosenfeld, à laquelle nous reviendrons en dernière partie, constitue l'exemple le plus éclatant du film de la survie du protagoniste grâce à la musique.

La musique intériorisée comme résistance psychologique

La musique constitue une ressource inestimable de résistance psychologique pour Władek, lui permettant de ne pas céder au désespoir. L'engagement du personnage dans la musique s'incarne dès la scène d'ouverture à la radio polonaise, lorsqu'il continue à jouer imperturbablement en dépit des bombes qui pleuvent sur la ville. La musique semble ainsi revêtir un caractère sacré pour le personnage, qui traite la partition qu'il exécute avec une grande révérence. Les plans rapprochés sur ses mains magnifient la tactilité et l'intimité de la relation de Szpilman à son instrument (Stein 2004, p. 761-762). Cette scène trouve un écho particulièrement symbolique dans la dernière séquence, qu'analyse ainsi Filaire :

À la sortie de la guerre, le fait de reprendre la diffusion du morceau interrompu par les bombardements au commencement du conflit dit assez la volonté d'achever le travail entrepris et [la position] de l'interprète par rapport à l'œuvre musicale, que l'on ne peut laisser inachevée sans anéantir sa signification (Filaire 2006, p. 220-221).

Plus profondément, la musique intériorisée par Władek lui fournit un réconfort, un moyen de « tenir », de faire face mentalement à l'horreur environnante et à la « mort psychologique » (« *psychological death* » ; Stein 2004, p. 761), corollaire inévitable selon Stein de l'isolement le plus total et de la destruction de toute relation à l'autre. En raison du cadre restreint de cette étude, nous avons choisi de nous concentrer uniquement sur deux scènes particulièrement emblématiques.

Dans la première séquence de mime (extrait vidéo 2), Władek est parvenu à s'évader du ghetto avec la complicité de plusieurs amis non juifs. Caché dans un appartement en face de la *Schutzpolizei*, il sait qu'il ne doit faire aucun bruit pour ne pas être repéré par les autres locataires. Mais un piano se trouve dans la pièce et Władek ne résiste pas au désir de jouer. Plaçant ses doigts juste au dessus des touches, il mime l'exécution du morceau, qui constitue pour lui une évasion inespérée de l'horreur de son quotidien.

6 Cette idée de « trahison des Juifs » par d'autres Juifs au sein du ghetto est soulignée par Andréa Lauterwein (2009, p. 97). À propos de l'ouvrage dirigé par Lauterwein, voir le compte rendu réalisé par Gabriel Paquin-Buki dans le présent numéro.



Extrait vidéo 2 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:31:25-01:32:44.

Cette scène s'avère particulièrement intéressante sur le plan du traitement du son. À partir du moment où il règle la hauteur du tabouret, une musique extra-diégétique se fait entendre, mais elle correspond en réalité à l'univers mental de Wladek, qui entend dans sa tête l'orchestre jouer l'introduction enlevée de la *Grande polonaise brillante en mi bémol majeur*, op. 22 de Chopin. La musique revêt ici un statut particulier : elle n'est pas un simple accompagnement, mais traduit l'imaginaire du personnage. Il s'agit donc d'une forme de musique diégétique puisqu'elle émane directement de l'intériorité du personnage, si ce n'est qu'elle serait bien sûr inaudible pour tout autre protagoniste présent dans la pièce. Selon la terminologie proposée par Emmanuelle Bobée, Polanski fait ici usage de sons subjectifs imaginaires, dont la source

ne se trouve pas à proprement parler dans l'espace diégétique premier, mais dans la tête du personnage. [...] On trouve dans cette catégorie les sons rêvés, fantasmés ou hallucinés, qui peuvent soit être purement « inventés », soit avoir été réels à un moment donné (son remémoré) ou être susceptibles de le devenir (son anticipé) ([Bobée 2011](#)).

Par cette utilisation singulière de la musique, Polanski plonge littéralement le spectateur *dans* l'esprit de Wladek. Bonnotte et Zamochnikoff soulignent : « Le récit de Szpilman expose les actions et les pensées d'un homme seul, muet puisque sans interlocuteur. Le travail filmique [...] consistera donc à faire comprendre visuellement toutes les pensées du personnage » (Bonnotte et Zamochnikoff 2004, p. 273). Parallèlement à ce projet, la musique ne cherche pas à expliquer mais à matérialiser, à rendre audible l'intériorité de Wladek, et prend en charge l'imagination immédiate du personnage.

L'insistance sur la *Schutzpolizei*, que le pianiste observe depuis la fenêtre au début de la scène, fournit alors un contraste d'autant plus grand, et fait du piano un instrument de transcendance pour le personnage. La mise en scène, cadrant à l'intérieur du même plan la fenêtre ouvrant sur l'horreur du monde extérieur et le piano, accentue leur opposition incommensurable et opère un renversement des valeurs traditionnelles particulièrement intéressant : l'évasion ne vient plus de l'ouverture sur le monde – symbole traditionnellement associé à la fenêtre, qui au contraire donne ici sur l'enfer –, mais du foyer domestique et, surtout, du repli sur soi, par le biais de la musique. Cette idée est renforcée par le gros plan en plongée sur le clavier du piano, éclairé par une

douce lumière qui accentue la blancheur des touches et en fait un objet quasi divin. L'aura du piano s'exprime dans la transformation du visage de Wlodek dès le début de son récital imaginaire : un sourire s'esquisse, son air absorbé traduit son transport, sa distraction momentanée du contexte tragique qui l'entoure et de sa situation précaire. L'agilité et le caractère gracieux de ses mains qui semblent voler, suspendues délicatement au dessus des touches, confèrent à la scène une dimension magique et irréaliste. La musique s'interrompt en *diminuendo* sur un plan extérieur où de la neige tombe, métaphore de l'évasion éphémère du personnage vers un ailleurs paisible.

La force de la séquence réside aussi dans le traitement minutieux de l'ensemble de la bande sonore, en particulier la coprésence, avec la musique de Chopin, de tous les bruits de craquements émis par le plancher, le tabouret et la manipulation du piano, puis du vent et de la rumeur de la ville. Ainsi, la réalité fantasmée et celle vécue dans la cachette où Wlodek se voit imposer un mutisme total cohabitent et entrent en tension. Cette gestion singulière du tissu sonore rappelle alors le caractère fragile et fugace de cette parenthèse hors de la barbarie environnante.

Le choix même de la pièce de Chopin appelle également à être commenté. Tout d'abord, il convient de rappeler ici la place fondamentale qu'occupe le compositeur dans la musique et plus largement la culture polonaise. Comme le souligne Hélène Pierrakos, les œuvres de Chopin sont considérées dès le début du XIX^e siècle comme « une quintessence musicale de l'âme polonaise » (Pierrakos 1998, p. 26), non pas tant parce que « le ton et la substance de ses polonaises et de ses mazurkas résumeraient une Pologne ancestrale, mais parce qu'elle érigent au contraire les premiers fondements d'une identité nationale non encore élaborée, du moins dans le domaine musical » (*ibid.*). De ce point de vue, la *Grande polonaise brillante* permettrait alors à Wlodek de réaffirmer son identité en tant que Polonais face à l'occupant nazi. En ce qui concerne la pièce elle-même, le fait qu'elle ait été initialement composée pour piano et orchestre n'est pas anodin : la *Grande polonaise brillante* permet de recréer selon Stein « une interaction dynamique avec les autres [hommes] [...], solution inventive apportée à la réalité du tourment intérieur, de la perte, de l'isolement, et de la solitude silencieuse⁷ » (Stein 2004, p. 762).

Surtout, le brouillage du statut de la musique d'accompagnement⁸ (entre musique diégétique et extra-diégétique), emblématisant le fantasme du protagoniste, est suffisamment singulier pour être souligné. En effet, si l'univers mental d'un personnage a déjà pu être traduit musicalement au cinéma, les deux cas de figure les plus courants sont les suivants :

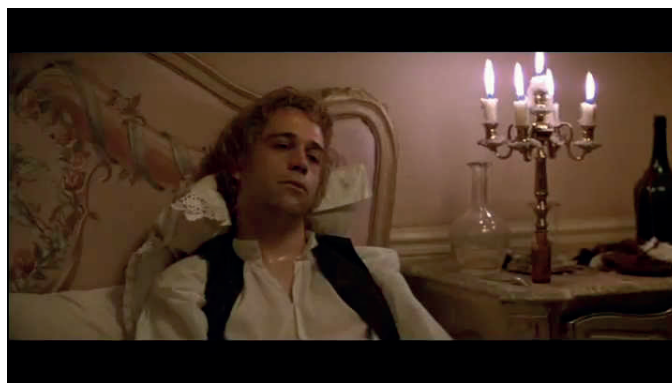
- une musique extra-diégétique, accompagnant toute la scène, reflétant les émotions ressenties par le personnage (mais il s'agira alors d'une musique *en phase* avec celui-ci et non de la traduction d'une musique imaginaire créée par son esprit) ;

7 « [D]ynamic interaction with others [...] as a creative solution to the reality of inner torment, loss, isolation and silent solitude » (notre traduction).

8 Voir à ce sujet Stilwell 2007, p. 184-202.

- une musique diégétique, pouvant être entendue par les autres protagonistes. *M le Maudit* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931)⁹ ou *Scarface* (Howard Hawks, 1932) en proposent des traitements particulièrement intéressants.

Il existe relativement peu de cas comparables à l'utilisation de la musique dans la scène du *Pianiste*¹⁰. La fin d'*Amadeus* (Milos Forman, 1984), lorsque Mozart dicte le début du « Confutatis » de son *Requiem* à Salieri, constitue néanmoins un exemple intéressant par les effets de montage et le brouillage du statut de la musique (extrait vidéo 3).



Extrait vidéo 3 : Milos Forman, *Amadeus* (1984), 02:38:08-02:42:04.

La musique traduit très exactement la relecture que Mozart effectue mentalement de chacune des parties, puis se mêle à sa voix lorsqu'il se remet à dicter à Salieri, avant que les bassons et trombones imaginaires ne supplantent totalement son chant. À la manière d'un chef d'orchestre, Mozart esquisse des gestes de direction et la partition mentale prend forme par la musique extra-diégétique qui les accompagne. Le flottement entre musique diégétique et extra-diégétique est accentué par le fait que Mozart et Salieri entendent souvent la même musique *tous les deux* ; Salieri anticipant parfois mentalement les notes que Mozart lui dicte. La superposition ultérieure entre

9 Dans le film de Fritz Lang, la mélodie du dernier mouvement de la *Suite n° 1*, op. 46 d'Edvard Grieg, « Dans l'antre du roi de la montagne », constitue à la fois la marque de M et sa malédiction (à l'instar de la lettre inscrite à la craie sur le dos de son manteau), qui l'identifie comme le meurtrier d'enfants. Le réalisateur se sert de cette mélodie sifflotée pour créer une dramatisation du hors-champ, notamment lorsqu'il est entendu en son *off* dans la séquence où le vendeur de ballons aveugle reconnaît l'assassin et où, pour reprendre les termes de Dominique Chateau, « la mort se retourne contre son messager » (Chateau 1986, p. 174). Voir aussi l'analyse éclairante qu'en fait Gille Mouëllic (2003, p. 19-20).

10 On peut également évoquer une scène du film *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), où est créé un brouillage des frontières entre musiques diégétique et extra-diégétique. Andrew Beckett (interprété par Tom Hanks) commente à Joe Miller (interprété par Denzel Washington), en temps réel et à voix haute, l'air « La Mamma morta » de l'opéra *Andrea Chénier* (Umberto Giordano, 1896), chanté par Maria Callas. La musique semble alors provenir de l'esprit du personnage. L'éclairage de la scène, les focales utilisées et le contraste entre les réactions des deux personnages renforcent la déstabilisation du spectateur, qui ne parvient pas à déterminer avec certitude si la musique est réellement diffusée dans le cabinet de l'avocat, ou si elle appartient plutôt à l'imagination d'Andrew.

la mélodie diégétique que Mozart chantonne et l'accompagnement joué par un orchestre qui n'est bien évidemment pas dans la pièce possède une grande efficacité dramatique. Dans toute cette séquence, la musique, oscillant entre le statut imaginaire, diégétique et extra-diégétique, est une matérialisation particulièrement puissante du *Requiem* imaginé par Mozart.

Dans *Le pianiste*, les mêmes procédés de mime et de musique fantasmée que dans la séquence analysée plus haut sont repris lorsque Władek trouve refuge dans un hôpital déserté après la destruction de l'appartement où il se cachait (extrait vidéo 4).



Extrait vidéo 4 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:49:18-01:50:04.

La mise en scène insiste sur le dénuement extrême du personnage, assis sur une chaise au centre du cadre, enroulé dans une couverture. Władek vient d'assister à la mise à feu d'un charnier humain par les Allemands et à la capture de résistants armés après l'insurrection du ghetto de Varsovie. Sur les plans de l'hôpital désaffecté retentissent des notes de piano, issues d'une courte section virtuose de la *Ballade n° 1 en sol mineur*, op. 23 de Chopin. La réverbération importante laisse à nouveau planer un doute sur le statut de la musique : est-ce un disque que l'on passe dans une pièce de l'hôpital et dont les sons résonnent à travers les grandes pièces vides ?

Le choix de la pièce introduit une perspective plus sombre par rapport à la première scène de fantôme musical, accompagnée par la *Grande polonaise brillante*, comme l'affirme Lawrence Kramer :

More starkly than the first [scene], and more surely, this phantom performance hollows out the cultural ideal it invokes [...]. Even the music seems to concede as much, as it overlaps into a lingering shot of dead leaves drifting through an empty street (Kramer 2007, p. 69).

L'interprétation fantasmée prend ici la forme d'un geste de désespoir, l'ultime moyen de « tenir » avant la déchéance dans la bestialité, comme le suggère la poursuite de la musique alors même que le personnage a arrêté de mimer ses gestes pianistiques et dort sur un lit de fortune. Il est intéressant de remarquer que, contrairement à la première scène (voir extrait vidéo 2), les bruits provenant de l'environnement immédiat du personnage ne sont pas audibles pendant toute une partie de la séquence. La musique est l'horizon du personnage, le seul imaginaire possible. Aussi, comme le souligne Steve Vineberg, ce mime est « exécuté avec émotion parce qu'il est prescrit par la

nécessité¹¹ » (Vineberg 2003, p. 33).

L'interprétation de Chopin revêt ainsi une autre dimension par rapport à la scène précédente : en répétant ses gammes, Władek réactualise son métier de pianiste, maintient de manière active son identité profonde. La musique lui permet de ne pas oublier ce qui est constitutif de son être, et prend la forme d'un acte de résistance par rapport au projet d'annihilation nazi. Dans cette perspective, John écrit : « Résister signifie ici s'affirmer soi-même, afin de contrer les stratégies visant à briser l'individu » (John 2004, p. 220). Celles-ci s'incarnent dans les deux plans de destruction encadrant la scène : le charnier humain anonyme des insurgés du ghetto et la désintégration au lance-flammes de tout refuge possible pour les éventuels survivants. La brutalité visuelle est appuyée sur le plan sonore par le contraste soudain de la fin de la pièce de Chopin avec le son brusque de bris de verre et de jets de flammes à un volume élevé sur le plan suivant (lorsque les Allemands incendient les immeubles détruits). La déréalisation et la suspension du temps créées par la musique sont soudainement rompues par le brusque retour à la réalité (les bruits diégétiques). Cet effet de contraste est accentué par l'opposition entre la réverbération marquée de la musique et la prise de son rapprochée (sans aucune réverbération) du lance-flammes. Le traitement du son achève ainsi de mettre en opposition le raffinement de l'art et la barbarie destructrice.

Dans ces deux séquences de musique fantasmée, contrairement à l'analyse de Bonnotte et Zamochnikoff, pour qui Szpilman « pianote dans le vide, à la limite de la folie [...], arraché à l'humanité » (Bonnotte et Zamochnikoff 2004, p. 283), la musique nous paraît au contraire constituer le dernier et unique moyen pour Władek de s'affirmer en tant qu'être humain, comme l'emblématise la scène de la rencontre avec le capitaine Hosenfeld.

UNE RELECTURE SINGULIÈRE DU CHANT D'ORPHÉE AUX PORTES DES ENFERS

« *Ce piano sur lequel je joue est devenu mon bouclier*¹² »

Alors que Władek a trouvé refuge dans une ruine après la destruction de l'hôpital et qu'il tente d'ouvrir une boîte de cornichons en conserve, il se retrouve face à ce qu'il a toujours fui : un officier nazi (extrait vidéo 5). Or, c'est à ce moment précis que le personnage retrouve ce qu'il est fondamentalement et ce dont il a été privé jusqu'alors. En effet, pendant son existence clandestine, Władek est animé par la seule nécessité de manger, en dehors de toute action, hors de l'Histoire en train de s'écrire. Isolé dans un décor apocalyptique, il n'évolue pas, nonobstant sa dégradation physique qui reflète la déliquescence du monde.

11 « *[E]xecuted with feeling because it's mandated by necessity* » (notre traduction).

12 Nous faisons ici référence au mot fameux de Simon Laks, « ce violon que je tiens est devenu mon bouclier » (Laks 1991, p. 48).



Extrait vidéo 5 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:56:05-02:04:00.

Au début de la scène, le pianiste apparaît ainsi réduit à manier des outils de cheminée ; l'artiste devient un artisan maladroit. Le déséquilibre de la boîte et ses gestes malhabiles laissent présager du caractère infructueux de sa tentative. L'étiquette du bocal de cornichons filmée en gros plan, dans un humour noir propre à Polanski, « se présente comme l'ultime lien d'un homme, presque totalement déshumanisé, avec une forme rudimentaire de texte imprimé : un nom de légume [...] avec son illustration naïve » (Filaire 2006, p. 223). En outre, cet épisode est « d'autant plus terrible qu'il se construit en opposition avec l'interprétation du piano d'un morceau de musique qui rend à Wladek toute sa puissance à transcender l'humain par le sublime de l'art » (*ibid.*, p. 224).

La mise en scène n'est pas dénuée de sadisme : un lent panoramique vertical délaissé le bocal pour dévoiler progressivement un personnage glacial qui regarde le spectacle sans aucune compassion, accoudé nonchalamment à la rampe d'escalier, les mains dans les poches. Le mouvement de Wladek, qui lève les yeux vers son bourreau potentiel, et la contre-plongée, symbolisent la relation de pouvoir, de vie ou de mort entre les deux protagonistes. Le capitaine nazi enchaîne les questions, sans même attendre les réponses (qu'il connaît déjà de toute façon), face à un Wladek totalement pétrifié. La nuance qu'il introduit à propos de son métier est particulièrement révélatrice : « Je suis... J'étais pianiste¹³. » Le personnage ne se considère plus comme un artiste. Cependant, sa réponse entraîne une légère modification de l'expression du capitaine, pris par surprise : comment un être dans cet état de déchéance pourrait-il être pianiste ? Le nazi n'arrive pas à concevoir que cet homme connaisse la musique, qui constitue la plus haute expression de la culture et l'« ultime bastion du “caractère allemand” », pour reprendre les termes de Jean-Jacques Van Vlasselaer (2003, p. 197). La mention du métier de pianiste introduit donc un début de trouble chez Hosenfeld : le profond soupir qu'il pousse constitue la première marque de corporéité derrière sa rigidité glaciale et indique une relative déstabilisation du capitaine.

13 « *Ich bin... Ich war ein Pianist* » dans la version originale.

Faisant un signe autoritaire à Władek, il l'amène à prouver ses dires dans une pièce attenante, où un piano est déjà « occupé » par le képi et le manteau du nazi, témoignant de sa culture raffinée et de son intérêt pour la musique. Le contraste est d'autant plus frappant et cruel par rapport à Władek, qui se déplace en claudiquant, sans se départir de ce qui le rattache à la vie à ce moment-là : le dérisoire bocal de cornichons, qu'il pose près de lui sur le piano. La mise en scène insiste sur le froid, à travers la silhouette figée de Władek, le traitement des couleurs et de l'éclairage. Les teintes particulières résultent de l'usage du procédé technique appelé *digital intermediate*, qui permet de manipuler informatiquement l'image et d'obtenir un fini intermédiaire entre le noir et blanc et la couleur. Il s'agit pour Polanski d'effacer le moindre artifice qui aurait généré une image trop léchée, afin de créer un effet d'authenticité et de dépouillement¹⁴. Les tons glacials gris bleutés matérialisent l'hostilité du monde extérieur, tandis que le contraste entre les deux personnages est appuyé par la pénombre et le faisceau lumineux tombant de manière théâtrale sur le clavier.

Polanski étoffe la scène par rapport au livre, où elle est narrée en une seule page, et en fait le point de convergence de son film tout entier (voir Tyłski 2006, p. 213). Dans la mesure où il utilise une musique préexistante, la *Ballade n° 1 en sol mineur*, op. 23 de Chopin, le réalisateur a pu inscrire son projet musical en amont du tournage et du montage¹⁵. Il est ainsi conduit à effectuer certains choix relatifs au morceau utilisé et aux coupes, nécessaires dans un cadre cinématographique (la ballade entière dure environ neuf minutes). La version de Polanski fait se succéder l'introduction à caractère quasi improvisé, le premier énoncé du thème, suivi d'un passage tronqué de l'épisode développant et de l'intégralité de la coda dans un tempo *presto* (Kramer 2007, p. 78). Polanski force le spectateur, à l'instar du capitaine allemand, à une écoute nouvelle de Chopin (Chion 2007, p. 94), en raison de la singularité du contexte dans lequel elle est jouée et des significations particulières qu'elle revêt ici.

Le changement du morceau par rapport au livre n'est en effet pas anodin. Plus virtuose que le *Nocturne n° 20 en do dièse mineur* joué en réalité par Szpilman, la ballade de Chopin s'affirme comme la traduction visuelle et sonore de la transcendance opérée par la musique sur le corps décharné de Szpilman. Elle s'inscrit dans la vision du réalisateur mettant l'accent sur la révélation progressive d'une virtuosité à caractère irréel¹⁶ et d'une forte dramatisation prenant la forme d'une allégorie : à la « supplication mélancolique » (« *melancholia plea* ») et introspective du *Nocturne*, Polanski préfère le geste « de défi » (« *defiant affirmation* ») de la *Ballade*, pour reprendre les termes de Kramer (2007, p. 79). L'affirmation de l'être humain est à ce titre réalisée visuellement

14 Voir à ce sujet les témoignages du directeur de la photographie, Paweł Edelman, et du monteur Hervé de Luze dans Colombani (2010, p. 75-76).

15 Cela n'aurait pas été possible s'il avait eu recours à un accompagnement original spécifiquement composé pour la scène, à moins de commander le *cue* à Wojciech Kilar bien avant le début du tournage. Ce compositeur polonais, qui avait déjà travaillé avec Polanski sur *La neuvième porte* (1999), n'a d'ailleurs écrit que très peu de musique pour le film (et seul le *cue* "Moving to the Ghetto" est répertorié sur la bande originale). Polanski a majoritairement eu recours à des musiques préexistantes dans *Le pianiste*.

16 Depuis le début de la guerre, Szpilman ne s'est pas exercé au piano. Ses ongles sont longs et sales, ses muscles raidis par le froid. Voir Stein (2004, p. 763).

par les gros plans sur les mains du pianiste, insistant sur la métamorphose opérée entre les griffes sales et recroquevillées du début de la scène (métaphore de l'aliénation de l'être humain) et les doigts agiles volant presque avec violence sur le clavier à la fin de la scène. Comme le suggère Kramer, ces gros plans mettent aussi en valeur l'idée que la vie de Wlodek repose littéralement entre ses mains (Kramer 2007, p. 77). La mise en scène accentue le caractère presque « surhumain » du pianiste, transporté par son art, et filmé de manière quasi christique. Le déploiement progressif de la virtuosité permet une appréhension immédiate de cette dimension par le spectateur, davantage que le caractère recueilli et désolé du *Nocturne* initial.

À cette transformation physique et à cette dramatisation fait écho le découpage musical de la ballade de Chopin opéré par Polanski. Cette pièce, « marquée par de multiples interruptions et silences¹⁷ » selon Michel Chion (2007, p. 93), commence en effet de manière hésitante et dans une dynamique relativement douce, comme si le pianiste se déliait les doigts au lieu de réellement interpréter une mélodie (*ibid.*, p. 91-92). L'introduction permet ainsi de faire davantage ressortir la raideur des doigts de Wlodek ankylosés par le froid et la peur. Le contraste n'en est alors que plus frappant lorsque les textures se font de plus en plus complexes et les changements de rythmes de plus en plus brusques, jusqu'à la coda virtuose (Kramer 2007, p. 77). La fin s'apparente à une lutte, notamment lors des grands mouvements contraires puis parallèles en doubles octaves chromatiques parcourant *fff crescendo* toute l'étendue du clavier aux deux mains, comme si le pianiste, transfiguré intérieurement, s'affirmait soudain dans tout son éclat avec une rage désespérée.

La scène apparaît également comme une relecture singulière du chant orphique. De même qu'Orphée, dans l'air « Possente Spirto » du troisième acte de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607)¹⁸, déployait toute l'étendue de sa palette vocale afin d'espérer émouvoir les puissances infernales (Charon mais aussi Proserpine, femme du dieu des Enfers), la virtuosité pianistique de Wlodek constitue l'ultime moyen d'expression du personnage face au capitaine nazi, qui a droit de vie ou de mort à son égard. Les gros plans magnifient la dextérité de ses mains, soulignant le caractère irréel et quasi divin de son jeu pianistique. Par cette progression dans l'agilité, Wlodek retrouve une dernière fois sa souplesse, et surtout sa dignité. L'extrême virtuosité agit ici comme un foudroiement flamboyant, scellant l'enchantement orphique.

Le pouvoir merveilleux du chant d'Orphée est également suggéré par la mise en scène. À plusieurs reprises, la lumière forme un halo autour du clavier, comme si les mains de Wlodek possédaient une aura magique, alors que le reste du décor demeure plongé dans une semi-pénombre. En outre, comme le remarque très justement Kramer : « *The music defies the symbolic authority of the empty hat and coat on the piano* » (*ibid.*, p. 82). Les vêtements « vides » du capitaine nazi donnent en effet l'impression d'avoir été dissous, comme si l'autorité qu'ils symbolisent était vaincue par la musique.

17 « *[M]arked by many interruptions and silences* » (notre traduction).

18 On trouve une réalisation similaire dans le deuxième acte de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck (1762).

Enfin, un parallèle peut être tracé entre le capitaine Hosenfeld, qui est un très haut gradé dans la hiérarchie nazie, et Charon, le passeur des âmes : tous deux possèdent un pouvoir de décision essentiel. De la même manière que Charon est ému par le chant d'Orphée, l'interprétation pianistique de Szpilman anime peu à peu les traits rigides de l'officier, trahissant très brièvement son émotion. Clignant des yeux, serrant les poings, il sort de son attitude figée et suspicieuse du début de la scène. Alors que Władek énonce le thème principal, Hosenfeld baisse les yeux vers le sol, l'air pensif : son attitude n'est plus celle de l'arrogance et de la toute-puissance. Un panoramique le suit alors qu'il va s'asseoir : il accepte de se mettre en situation d'écoute, de devenir le simple auditeur d'un morceau interprété par quelqu'un qui semblait ne plus rien avoir d'humain et qu'il aurait pu tuer dès le début. Placé sur le bord cadre, à l'écart (tandis qu'il dominait l'espace dans la première partie de la scène), il adopte la posture passive d'un être médusé. À travers la musique interprétée par ce Juif proche de la mort, il semble aussi prendre conscience de l'horreur et de l'absurdité de la guerre. À la fin de la ballade, il sort de sa transe et décide de sauver le pianiste¹⁹. Le capitaine est ainsi pris à son propre piège : en mettant Władek à l'épreuve, il devient envoûté, en quelque sorte malgré lui, par le charme d'Orphée.

C'est donc parce qu'il est musicien et qu'il a su séduire le capitaine nazi par son interprétation que Władek a la vie sauve. Cette idée fait écho à l'analyse que fait John du statut des compositeurs et interprètes pendant la Seconde Guerre mondiale : « Des musiciens ont pu survivre à la déportation ou même échapper à l'Holocauste grâce à leurs aptitudes musicales et peut-être parfois uniquement grâce à elles » (John 2004, p. 223). Au moment où Władek repose ses mains sur ses genoux à la fin du morceau, ses doigts, qui ont fait vibrer l'instrument au point d'avoir pu émouvoir l'officier, sont illuminés de manière symbolique. Telle la lyre d'Orphée, la *Ballade* de Chopin permet au pianiste de triompher de la mort, mais aussi de proclamer son identité irréductible d'être humain et d'opposer une résistance éclatante au projet d'annihilation nazi.

Un triomphe musical à nuancer

Pour autant, il serait erroné de lire cette scène comme l'affirmation du triomphe complet de Władek ou d'y voir comme Tyłski « une séquence d'utopie totale » (Tyłski 2006, p. 214) : si son interprétation de Chopin permet au personnage d'échapper à une exécution immédiate, l'univers glacé et déshumanisant demeure toujours prégnant, et la vie du pianiste reste suspendue à un fil. Aucune logique morale ni rationnelle ne préside à la survie de Władek dans cette séquence. Dans cette perspective, Kramer insiste sur la puissance de la musique face au langage : « *[T]he performance voices everything that must remain unsaid between the two men in order for a fragile, transient reconciliation to form between them*²⁰ » (Kramer 2007, p. 75). On peut

19 Lorsqu'il s'adresse à nouveau à Władek, il n'est plus dans l'interrogatoire inquisiteur du début de la séquence : non seulement Hosenfeld décide de ne pas l'exécuter, mais il entreprend aussi de l'aider à survivre en lui apportant de la nourriture puis en lui donnant son manteau.

20 Kramer nuance d'ailleurs en note sa propre interprétation en reconnaissant que « *the odd fact*

d'ailleurs mettre en relation cet argument avec la performance d'Orphée dans l'opéra de Monteverdi : la première supplication du poète-musicien envers Charon échoue ; ce n'est que lorsqu'il s'accompagne de sa lyre qu'il parvient à émouvoir le nocher.

Toutefois, à l'inverse d'Orphée, Władek ne peut prétendre à un triomphe complet ; la mort est simplement mise à distance mais pas pour autant écartée²¹, le répit n'est qu'éphémère. En outre, la musique sauve certes la vie du pianiste mais ne lui permet d'accéder au statut d'être humain que le court temps de la performance : sitôt finie l'exécution de la *Ballade* de Chopin, il est brusquement réduit par Hosenfeld à son statut de « Juif ». Le retour de la parole, telle une sentence, menace le fragile équilibre atteint. Cette idée nuance l'interprétation de Kramer pour qui Hosenfeld, après avoir entendu Władek jouer du piano, « *acknowledges his humanity, asks his name* » (Kramer 2007, p. 68). Il nous paraît plutôt, à l'instar de Chion, qu'en réduisant le pianiste à sa « race » juste après son interprétation de Chopin, le capitaine nazi « *annihilat[es] through speech what we have just seen and heard* » (Chion 2007, p. 91). Ce n'est qu'au moment où le capitaine nazi prend la fuite (en raison de l'avancée de l'armée russe) qu'il demande enfin son nom à Władek, avant d'ironiser : « Szpilman... Beau nom pour un pianiste²². »

La vision de la musique qu'offre Polanski, éloignée de tout angélisme naïf et candide, s'inscrit au sein de sa réflexion cinématographique à une échelle plus large. Loin de peindre un monde profondément manichéen, clivé entre le Bien (les Juifs) et le Mal (les nazis), Polanski introduit en effet dans *Le pianiste* de multiples nuances et un regard ironique qui fait la spécificité de son cinéma. Ce cynisme est affirmé dans la scène de la libération, où Władek, vêtu du manteau du capitaine nazi qui lui a sauvé la vie, manque de se faire fusiller par méprise par les forces soviétiques. Thoret voit dans cette séquence l'emblème du projet cinématographique polanskien : « Polanski pense toujours à faire un pas en arrière quand il risque de sombrer dans le pathos. [...] Polanski a toujours ce petit retrait, cette part d'ironie qui sont omniprésents » (Thoret cité dans Colombani 2010, p. 118). De même, Vineberg trace un parallèle entre Polanski et Beckett dans leur utilisation de l'humour noir et leur refus du pathos : « *[Polanski]'s willing to admit pity and compassion, but not if it's tainted [...] by sentimentality, and not without filtering it through the bitterness of experience* » (Vineberg 2003, p. 33).

La scène où les Juifs sont forcés de jouer et de danser pour le bon plaisir des soldats nazis dans le ghetto de Varsovie constitue une illustration éloquent du tableau nuancé que peint Polanski dans son film. Loin de fournir un quelconque réconfort, cette valse grotesque et infernale témoigne de la jouissance des nazis dans leur toute-puissance et, comme le souligne Filaire avec pertinence, « d'une violence physique et psychologique [...], d'une volonté perverse à insuffler dans un monde ébranlé un non-sens volontaire pour le fragiliser davantage » (Filaire 2006, p. 234).

that the officer waits until after hearing Szpilman play to confirm the unsurprising fact that the pianist is a Jew » (Kramer 2007, note 2, p. 83).

21 Le capitaine Hosenfeld peut en effet très bien changer d'avis après leur rencontre et revenir l'exécuter plutôt que de l'aider.

22 « Szpilman... Guter Name für einen Pianisten » dans la version originale.

CONCLUSION : L'AMBIGUÏTÉ DE LA MUSIQUE AU-DELÀ DU *PIANISTE*

Ainsi, le statut et le rôle de la musique s'avèrent fondamentalement ambivalents dans le cinéma de Polanski. Expression profonde de l'humanité de Władek et ultime moyen de survie psychologique et physique pour le personnage, elle peut également s'avérer terrifiante, selon l'analyse de la fin du *Pianiste* par Chion : « *After the horror of the Holocaust everything can go on as before, as if the music remained absolutely intact, untouched by events, and [...] were a symbol of the indifference of the universe* » (Chion 2007, p. 91). Cette interprétation nous semble beaucoup plus pertinente que les critiques adressées à Polanski – accusé de tomber dans le piège du pathos et du sentimentalisme larmoyant –, reprises notamment par Kramer qui conçoit le retour final de la *Grande polonaise* comme « un acte de mauvaise foi : fuyant, sentimental et hypocrite²³ » (Kramer 2007, p. 73), dans la mesure où il recouvre les événements d'un « voile séduisant » (« *a seductive veil* » ; *ibid.*). Le tableau musical que dresse Polanski nous paraît beaucoup plus nuancé et non dénué d'amertume.

Il nous semble alors intéressant d'apporter quelques éléments d'éclairage complémentaires à cette réflexion sur le statut ambigu de la musique, qui irrigue tout le cinéma polanskien²⁴. *La jeune fille et la Mort* en est une illustration particulièrement saisissante. L'action se déroule dans un pays fictif d'Amérique latine, où une junte militaire vient d'être renversée. Une commission d'enquête sur les crimes de guerre est ouverte. Paulina (interprétée par Sigourney Weaver), l'une des victimes du régime, était torturée et violée les yeux bandés, aux sons du premier mouvement du *Quatuor à cordes n° 14 en ré mineur* de Schubert (dont est issu le titre du film), qui était aussi son morceau de musique préféré. Cette musique rendait d'autant plus insupportables pour Paulina les tortures et sévices qu'elle subissait, au point que son amour pour Schubert en a été profondément altéré. Retrouvant par hasard son tortionnaire, le Docteur Miranda (interprété par Ben Kingsley), qu'elle identifie à sa voix et à l'enregistrement du quatuor trouvé dans sa voiture, elle promet de l'épargner en échange de ses aveux. L'ultime confession de son bourreau constitue alors l'unique condition de possibilité pour elle de trouver enfin une paix intérieure et d'écouter à nouveau le quatuor de Schubert, sans pour autant que le traumatisme soit totalement effacé. La scène finale du concert, modifiée par Polanski par rapport à la pièce de théâtre d'Ariel Dorfman (*La Muerte y la doncella*, 1990), rend sensible le cauchemar de Paulina (extrait vidéo 6).

23 « *[A]n act of bad faith: evasive, sentimental, hypocritical* » (notre traduction).

24 La berceuse qui accompagne le générique de début de *Rosemary's Baby* (1968), que nous avons mentionnée en introduction, en est un autre exemple significatif.



Extrait vidéo 6 : Roman Polanski, *La jeune fille et la Mort* (1994), 01:38:07-01:40:43.

Le pardon qu'elle a accordé à son ancien tortionnaire ne l'a pas pour autant libérée de sa hantise de Schubert, comme l'expriment son attitude figée et l'insistance des pano-travellings²⁵ répétitifs. Bonnotte et Zamochnikoff soulignent à cet égard :

L'ironie et la douleur sont plus perceptibles dans cette reprise du récital, avec les personnages murés dans leur silence et figés dans leur crispation. Aucun mot n'est désormais plus possible. Tout a été dit avant. *La jeune fille et la Mort* met en scène une jeune fille [...] que la torture a détruite. L'innocence s'est envolée (Bonnotte et Zamochnikoff 2004, p. 264).

Cette étude pourrait être prolongée avec pertinence par une mise en perspective du *Pianiste* avec une autre adaptation cinématographique des mémoires de Władysław Szpilman, intitulée *Varsovie, ville indomptée* (*Miasto nieujarzmione. Robinson warszawski*, Jerzy Zarzycki, 1950). Une scène au premier tiers du film nous paraît particulièrement intéressante du point de vue des relations entre musique et barbarie (extrait vidéo 7).



Extrait vidéo 7 : Jerzy Zarzycki, *Varsovie, ville indomptée* (1950), 32:13-36:10.

Alors que les Juifs sont traqués par les nazis et leurs biens personnels laissés sur le trottoir, un officier nazi aperçoit un piano devant l'entrée d'un immeuble à moitié

25 Un pano-travelling combine de manière simultanée un panoramique et un travelling.

démoli et s'y installe pour interpréter le premier mouvement de la *Sonate au clair de lune* de Beethoven. À son détachement total face à la situation tragique fait écho l'évolution du statut de la musique : ce simple accompagnement diégétique revêt progressivement une dimension anempathique sur les plans à l'intérieur de l'immeuble où Piotr Rafalski (interprété par Jan Kurnakowicz) se cache. Selon la terminologie de Michel Chion, une musique anempathique « affiche, par rapport à la situation émotionnelle très intense (violence physique, folie, viol, mort) sur laquelle elle se déroule, une indifférence ostensible, en suivant son cours impavide et mécanique » (Chion 2003, p. 382). Sous les yeux horrifiés du héros, trois soldats exécutent froidement un groupe d'hommes et de femmes, alignés devant un pan de briques les mains en l'air. La mort intervient en hors-champ. Suggérée visuellement par la disparition successive des mains au-dessus du mur, elle est prise en charge par les sons secs de mitrailleuses fortement amplifiés tandis que la mélodie de Beethoven se déroule imperturbablement en arrière-plan, dans une dynamique légèrement atténuée afin de rendre compte de l'éloignement spatial. L'utilisation de la *Sonate au clair de lune* n'est ainsi pas dénuée de cruauté et d'ironie : présente avant le déchaînement de la barbarie nazie, elle se poursuit avec indifférence, comme si rien ne s'était passé.

Un autre exemple intéressant intervient dans *Retour à Cold Mountain* (*Cold Mountain*, Anthony Minghella, 2003), un film à l'esthétique fort différente mais proposant une réflexion similaire sur l'ambivalence de la musique dans une séquence cruciale. À la fin du film, deux des protagonistes, Stobrod (interprété par Brendan Gleeson) et Pangle (interprété par Ethan Suplee), se trouvent en effet confrontés à la même situation que Władek, contraints de jouer de la musique face à leurs bourreaux potentiels. Déserteurs réfugiés dans les montagnes de Caroline du Nord lors de la guerre de Sécession, les personnages sont soudain encerclés par la Garde territoriale menée par Teague (interprété par Ray Winstone). Alors que Stobrod tente de les convaincre qu'ils sont des musiciens itinérants, Pangle, simple d'esprit, révèle involontairement leur statut de fuyards, signant leur arrêt de mort. Teague leur ordonne alors de jouer un morceau, comme pour les mettre à l'épreuve. Stobrod semble savoir que la musique ne les sauvera pas ; mais, conscient d'entonner son ultime chanson²⁶, il en livre une interprétation poignante. Toute l'ambivalence de la scène s'incarne dans l'attitude de Teague : des gros plans sur son visage soulignent son intense émotion – il va même jusqu'à fredonner discrètement en chœur avec les musiciens –, ce qui ne l'empêche pas de les abattre froidement, avec une grande brutalité, immédiatement après. La parenthèse à valeur de sursis créée par la musique est d'ailleurs totalement rompue dès la fin de la chanson par Bosie, l'adjoint de Teague, qui commente de façon sardonique : « Ça a brisé mon jeune cœur²⁷ » (extrait vidéo 8).

26 Il s'agit du chant traditionnel « I Wish My Baby Was Born », arrangé pour le film par Anthony Minghella et T-Bone Burnett, interprété par Tim Eriksen, Riley Baugus et l'acteur Ray Winstone (qui joue Teague).

27 « *Broke my young heart* » dans la version originale.



Extrait vidéo 8 : Anthony Minghella, *Retour à Cold Mountain*, 2003, 01:54:16- 01:58:58.

Par une mise en contraste approfondie de ces différents exemples, il serait possible de faire ressortir avec une précision et une acuité accrues la singularité de l'approche polanskienne de l'ambivalence de la musique. Présentée comme un ultime échappatoire, un moyen de rester en vie et d'affirmer son humanité dans un monde qui confine au non-sens, la musique est mise en scène dans *Le pianiste* comme une pulsion salvatrice presque irrésistible. Mais elle apparaît comme un rempart bien fragile et éphémère, menacé à tout moment d'être récupéré et détourné, vidé de sa substance par l'engrenage de la barbarie et de la perversité. Au cœur du traitement de la musique dans le film se noue ainsi, de manière sous-jacente, la réflexion de Polanski sur « la place de l'ineffable, de l'indéchiffrable et de l'innommable » (Tylski 2008, p. 79).

BIBLIOGRAPHIE

- Bobée, Emmanuelle (2011), « Monde "réel" et monde imaginaire. Le rôle de la bande-son dans *Eraserhead*, de David Lynch », *Entrelacs*, n° 8, <http://entrelacs.revues.org/236>, consulté le 5 septembre 2015.
- Bonnotte, Stéphane, et Frédéric Zamochnikoff (2004), *Polanski entre deux mondes*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon.
- Chateau, Dominique (1986), *Le cinéma comme langage*, Paris, AISS-AIASPA.
- Chion, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Chion, Michel (2007), « Mute Music. Polanski's *The Pianist* and Campion's *The Piano* », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, p. 86-96.
- Colombani, Florence (2010), *Roman Polanski. Vie et destin de l'artiste*, Paris, Éditions Philippe Rey.
- Ehrenstein, David (2012), *Roman Polanski*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Filaire, Marc-Jean (2006), « Pour une lecture distanciée du *Pianiste* », dans Alexandre Tylski (dir.), *Roman Polanski. L'art de l'adaptation*, Paris, L'Harmattan, p. 217-248.
- John, Eckhard (2004), « La musique dans le système concentrationnaire nazi », dans Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, catalogue de l'exposition (Musée de la musique, Paris, 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005), Paris, Fayard/Musée de la musique, p. 219-227.

- Kramer, Lawrence (2007), « Melodic Trains. Music in Polanski's *The Pianist* », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, p. 66-85.
- Laks, Simon (1991), *Mémoires d'Auschwitz*, traduit du polonais par Laurence Dyèvre, Paris, Éditions du Cerf.
- Lauterwein, Andréa (2009), « Du rire anti-nazi au rire catastrophé. Cabaret, blagues et jargons dans les ghettos et les camps », dans Andréa Lauterwein (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, Éclats, p. 79-106.
- Mazierska, Ewa (2007), *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*, New York, I.B. Tauris.
- Morrison, James (2007), *Roman Polanski*, Urbana, University of Illinois Press.
- Mouëllic, Gilles (2003), *La musique de film. Pour écouter le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Peschel, Lisa (2013), *Performing Captivity, Performing Escape. Cabarets and Plays from the Terezín/Theresienstadt Ghetto*, Chicago, University of Chicago Press.
- Pierrakos, Hélène (1998), *Chopin (1810-1849)*, Bordeaux, Éditions Jean-Paul Gisserot.
- Polanski, Roman (2003), *The Pianist* [2002], DVD, TVA Films, 00108 TVA Film.
- Portuges, Catherine (2003), « The Pianist », *The American Historical Review*, vol. 108, n° 2, p. 622-623.
- Stein, Alexander (2004), « Music and Trauma in Polanski's *The Pianist* (2002) », *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 85, p. 755-765.
- Stilwell, Robynn (2007), « The Fantastical Gap between Diegetic and Non-Diegetic », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, p. 184-202.
- Thoret, Jean-Baptiste (2006), *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Tylski, Alexandre (2003), « Roman Polanski 1933/1962. De la guerre à l'École de Lodz », *Roman-Polanski*, http://www.roman-polanski.net/bio/bio_polanski1933.htm, consulté le 22 mars 2016.
- Tylski, Alexandre (2006), « *Le Pianiste*. Le trait d'union... d'un témoignage à l'autre », dans Alexandre Tylski (dir.), *Roman Polanski. L'art de l'adaptation*, Paris, L'Harmattan, p. 207-216.
- Tylski, Alexandre (2008), *Roman Polanski. Une signature cinématographique*, Lyon, Aléas.
- Van Vlasselaer, Jean-Jacques (2003), « La musique dans les camps de concentration nazis », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 1. Musiques du XX^e siècle », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 195-212.
- Vineberg, Steve (2003), « True Stories », *The Threepenny Review*, n° 93, p. 32-33.

Rire, mémoire, Shoah, d'Andréa Lauterwein (dir.)

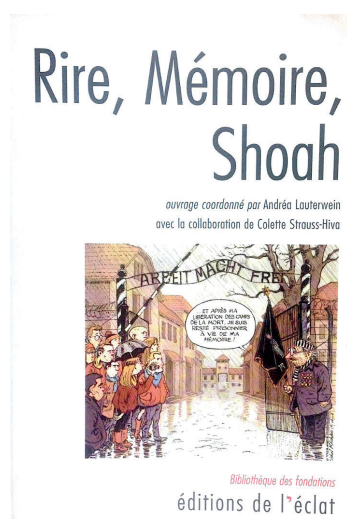
Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, 400 pages

Gabriel Paquin-Buki

Mots clés : humour ; mémoire ; rire ; Shoah ; transmission.

Keywords: humor; memory; laughter; Shoah; transmission.

Y a-t-il un rire après la Shoah ? Non ! Du moins pas chez le dentiste¹ !



Paru en 2009, l'ouvrage collectif *Rire, mémoire, Shoah* est dirigé par Andréa Lauterwein, professeure au Département d'études germaniques à l'Université Sorbonne-Nouvelle, spécialiste de Paul Celan et d'Anselm Kiefer, et auteure notamment du livre *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale* (Paris, Kimé, 2005). Le collectif a été réalisé avec la collaboration de Colette Strauss-Hiva, professeure à l'Institut d'études politiques de Paris, spécialiste de la littérature allemande contemporaine et traductrice d'écrivains germanophones contemporains (notamment Zafer Şenocak et Doron Rabinovici). Les 400 pages du volume contenant les textes ou entretiens de 25 auteurs différents représentent le travail le plus vaste ayant été réalisé jusqu'à maintenant sur la question du rire et de la Shoah, bien que les deux

¹ Doron Rabinovici, « L'humour nous aide à supporter la douleur tout en laissant la douleur continuer à faire son œuvre », p. 279.

collaboratrices soient conscientes du fait que leur étude reste encore incomplète. En effet, elles tiennent à préciser – sous forme d’avertissement – que le livre constitue une sorte de balisage, un « matériau à penser » (p. 6).

Bien que le titre du livre puisse sembler provocateur, par la juxtaposition des termes « rire » et « Shoah », il ne faut pas y voir un désir de polémique, mais plutôt de débat sur la nature du rire qui s’est immiscé dans la question juive et sur la manière dont celui-ci a pu façonner la transmission de la mémoire des années 1930 jusqu’au XXI^e siècle. La question du rire, par sa traditionnelle association au bonheur ou à la légèreté, aura mis plusieurs décennies avant d’être considérée comme une approche potentielle du génocide. Mais quand finalement on jugea le rapprochement entre l’humour et la Shoah « de son temps », les questions étaient nombreuses, comme en témoigne Lauterwein dans son introduction :

L’ambivalence intrinsèque du rire contribue-t-elle à soutenir une culture du dissensus, salulaire pour la perpétuation de la mémoire ? Comment faire face à l’indifférence des générations futures sans pour autant les entraîner dans une névrose de culpabilité ? [...] Le rire peut-il libérer certains affects bloqués, pour engager à un travail de mémoire ? [...] Le rire, comme expérience physique de l’effondrement, peut-il éventuellement abattre les barrières qui cloisonnent les mémoires individuelles (p. 5) ?

Ces questions ne sont certes pas spécifiques à la Shoah. Toutefois, l’ampleur de la Catastrophe fera du génocide juif une sorte de référence. De plus, il ne faut pas négliger le rôle de la longue tradition d’humour juif dans la possibilité même d’une telle étude, bien que *Rire, mémoire, Shoah* traite du rire dans toutes ses manifestations, juives ou non.

Le rire dont il est question ici, prévient l’auteure principale, est un rire « qui rend rarement heureux » (p. 7). On ne rit pas d’Auschwitz, mais bien de ce qu’on désigne par « Auschwitz », cette métaphore *kitsch* de l’horreur, cette image aujourd’hui muséifiée présente dans l’imaginaire collectif et qui englobe dans ce simple nom l’ensemble des atrocités perpétrées dans les camps. On rit de ce cliché d’un « Auschwitz » qui, à la fois, a toujours et n’a jamais existé, et qui bloque l’accès à une réelle transmission de la mémoire. Le livre est divisé en trois parties : « Le rire à la limite » (p. 15-118), « Le rire étranglé » (p. 119-250) et « Questions de controverses » (p. 251-394). Pour chacune d’entre elles, nous traiterons en priorité des textes qui reflètent le mieux l’évolution du traitement de la Shoah par le rire.

« LE RIRE À LA LIMITE »

La première partie de *Rire, mémoire, Shoah* traite des manifestations de certaines formes d’humour, comme la satire et l’autodérision, particulièrement entre 1933, l’année où Hitler a pris le pouvoir, et 1945, qui marque une césure historique. « Le rire à la limite », c’est le rire de ceux qui ont traversé l’enfer avec cette arme des désarmés. Cette première partie de l’ouvrage est traitée par six auteurs.

Pour Gerald Stieg, Marianne Dautrey et Stephan Braese, l’écrivain juif autrichien Karl Kraus est l’un des représentants de ce rire. Stieg, spécialiste de la littérature

allemande, des contes et de la littérature jeunesse, décrit la profondeur de la satire de Kraus qui prévoyait la montée du national-socialisme dès les années 1920 et qui l'a décriée jusque dans les années 1930. Selon Stieg, *La troisième nuit de Walpurgis*, publié en 1933, constitue « un des grands textes-diagnostic du “malaise dans la culture” » (p. 26) et témoigne de la façon dont le régime nazi a pris possession du pouvoir. Marianne Dautrey, traductrice et professeure de philosophie, abonde dans le même sens, écrivant que dans une sorte de « témoignag[e] de ce qui n'avait pas encore eu lieu » (p. 29), Kraus pressentait les horreurs à venir. Rapidement, il a ridiculisé la montée du nazisme, mais sa satire a pris toute sa valeur lorsque le parti fut réellement élu et que les idées qu'il s'amusait à associer au Neandertal devinrent des actions concrètes. Pour Dautrey, la satire de Kraus et l'œuvre de Walter Benjamin sont intimement liées. Le rire du satiriste, elle l'associe à un passage d'*Expériences et pauvreté* qu'a écrit Benjamin en 1933 : « Dans leurs bâtiments, dans leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut, à la culture. Et surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare » (p. 31). Kraus était le représentant de ce rire barbare, dans un monde où la satire se confondait avec la réalité, où la caricature devenait la norme. Ne pouvant plus espérer déconstruire l'idéologie nazie, ce rire préparait l'humain « à survivre à la culture et à atteindre un “après” de la culture » (p. 41), note Braese, spécialiste du national-socialisme. La satire de Kraus a jeté un pont entre la génération d'« avant » et celle d'« après ». Mais entre les deux, il peut être difficile de concevoir la place qu'occupait le rire pendant la Shoah. Pourtant, pour les déportés, le rire était devenu une aide précieuse à la survie. Dans son texte « Du rire anti-nazi au rire catastrophé » (p. 79-106), Lauterwein recense ainsi les formes d'humour qui se sont manifestées durant l'Holocauste et offre une étude poignante sur la façon dont elles ont permis aux détenus des ghettos et des camps de conserver un semblant d'humanité.

Les témoignages des camps montrent bien que la Shoah a donné un sens extrême à plusieurs concepts. Que ce soit la faim, la soif ou la fatigue, rarement ces termes ont-ils eu une signification aussi éloignée de celle qui est sous-entendue dans leur emploi actuel. Il en va de même pour le rire. Lauterwein le rappelle : « dans une société libre, une blague est un luxe » (p. 82), mais pendant la guerre, les effets d'une blague pouvaient jouer un rôle important dans la survie des détenus en créant un lien de solidarité, un outil de résistance et surtout un mécanisme de défense psychologique face à la souffrance et aux humiliations. Pour cette raison, avant d'être définitivement interdits par les nazis en 1941 sur tout leur territoire, les cabarets d'humour étaient très importants. Les contenus qu'ils véhiculaient, faciles à retenir, ont sommeillé dans les trains et firent leur chemin jusque dans les camps, où leurs bienfaits furent considérables.

Le rire permettait aux détenus de garder un lien psychologique avec le genre humain. Traités comme des animaux, toute manifestation de culture leur devenait salutaire. On retrouve ainsi quelques cas de création artistique dans les conditions effroyables des camps, l'un des plus surprenants étant celui du *Verfügbar aux Enfers*, opérette-revue rédigée par Germaine Tillion à Ravensbrück. Lauterwein décrit la force d'un tel document qui, grâce à sa structure et à ses rimes, sollicitait inmanquablement la mémoire, préparant ainsi les détenues à témoigner après la guerre. Plus

encore, l'autodérision créait une distance entre la détenue et sa propre représentation, provoquant le choc nécessaire à une réaction d'autodéfense².

Mais qu'y a-t-il après l'autodérision, quand les souffrances se font pires de jour en jour ? Il y a ce *rire à la limite*, ce que Lauterwein appelle le *rire catastrophé*, dénué d'humour, qui est l'« ultime affirmation de l'existence, au-delà du bien et du mal, [un rire qui] mime l'effondrement du sens par l'effondrement physique qu'il entraîne » (p. 106). Jusqu'à la démence ou la mort, quand toute valeur humaine semble avoir disparu, il semble qu'une forme de rire puisse encore accompagner l'être humain.

« LE RIRE ÉTRANGLÉ »

Dès 1945, la Shoah a constitué une césure historique et le monde allait dorénavant vivre dans l'« après ». L'ère et l'art post-Shoah ont d'emblée été marqués par le célèbre diktat d'Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno, « Kulturkritik und Gesellschaft », cité p. 51). En effet, se consacrer à la création artistique après la mort de millions d'humains n'est-il pas aussi une forme de barbarie ? Comment donc représenter autre chose que la Catastrophe, elle-même irreprésentable ? Comment le rire peut-il encore s'exprimer lorsque l'humanité a en tête les atrocités perpétrées ?

C'est ce rire de la Shoah que Lauterwein qualifie de « rire étranglé », un rire grinçant qui met le lecteur profondément mal à l'aise. Cette deuxième partie de *Rire, mémoire, Shoah*, qui contient six articles et un entretien, tente de comprendre comment s'est manifesté l'humour dans certains textes post-Shoah et comment ceux-ci outrepassent les tabous.

Dans son article intitulé « Horrible, humour noir, rire blanc » (p. 129-140), la professeure de littérature Judith Kauffmann[†] différencie le rire qui dénonce (l'humour noir) de celui qui rebâtit (le rire blanc). Elle prend notamment pour exemple *La danse de Gengis Cohn* (1967) de Romain Gary, où le héros, un ancien comique de cabaret, hante le subconscient de l'officier SS qui l'a exécuté à Auschwitz.

L'humour noir se manifeste à plusieurs reprises dans ce roman, comme lorsque Cohn demande à son voisin de tombeau, juste avant d'être fusillé, ce qu'il pense de la culture, et que celui-ci répond : « La culture, c'est lorsque les mères qui tiennent leurs enfants dans leurs bras sont dispensées de creuser leurs tombes avant d'être fusillées » (p. 137). L'ensemble du roman est truffé de ce genre de déclarations tragi-comiques. Selon Kauffmann, ces mécanismes d'écriture qui feignent de s'approprier le discours du persécuteur permettent d'éviter d'être frappé de plein fouet par l'horreur en l'abordant par une mise à distance dédramatisante.

Le *rire blanc* est différent. C'est celui du Juif *hassid*, dont parle Gary, que les Allemands tirent par la barbe et qui sourit avec eux, le regard tourné vers la postérité. C'est un rire de l'autre côté du pont bâti par Karl Kraus, un rire qui reconstruit, un rire « irrémédiablement soudé à l'humain transitoire et dérisoire » (p. 137). Ce type de

2 Pour plus de détails à ce sujet, voir les textes du présent numéro consacrés à Tillion et au *Verfigbar aux Enfers*.

rire est plus rare, mais ô combien important lorsqu'il s'agit d'envisager la possibilité que l'humain puisse rire de nouveau.

Pour Aurélia Kalisky, spécialiste de la littérature du témoignage et notamment de celui des enfants de la Shoah, certains passages de *Gengis Cohn* ou du *Nazi et le barbier* (1971), d'Edgar Hilsenrath, écrivain juif allemand de la deuxième génération, se trouvent à mi-chemin entre le noir et le blanc, dans ce qu'elle qualifie de *rire gris*, qui n'est pas sans rappeler la zone grise dont parle Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés* (1989), cette zone incertaine qui délimite l'agresseur de l'agressé. En effet, dans son article « Mystères de la satire – Rire gris et humour barbare dans deux romans “après Auschwitz” » (p. 157-176), Kalisky note que dans les deux romans, on retrouve cette situation où l'on ne sait plus distinguer le Juif du nazi, le bourreau de la victime. L'humour sert ici à démasquer la déresponsabilisation dont font preuve les anciens bourreaux qui tendent vers un philosémitisme hypocrite. Ils se fondent aux victimes et leur tendent une main encore tachée de sang. À défaut d'une restauration de la justice, la satire permet celle de l'éthique en ironisant sur l'effacement de la faute et en créant une contre-mémoire. Elle rétablit un semblant de vérité par un mensonge (une fiction) qui en contre un autre (l'hypocrisie).

Pour Lauterwein, les fictions d'Hilsenrath – comme celles de Jurek Becker, écrivain juif allemand, et de Ruth Klüger, écrivaine juive américaine, tous deux de la deuxième génération – sont primordiales pour transmettre une mémoire qui perd peu à peu ses témoins oculaires. Ces auteurs, qui donnent son titre à l'article « Trois passeurs de témoins » (p. 209-242), font moduler la mémoire de factuelle à culturelle. Leur rôle est de réactualiser la mémoire de la Shoah dans l'imaginaire collectif pour que plus jamais ne se reproduise la Catastrophe. Lorsque le témoignage devient impossible, la fiction acquiert une importance capitale dans la transmission de la mémoire et devient plus vraie que l'histoire elle-même, figée dans les livres d'histoire. Dans son article « Dans un instant vous roulez vers le bonheur » (p. 177-190), Ruth Vogel-Klein, spécialiste des écrivains allemands du xx^e siècle, explique pourquoi l'historicisation de la Catastrophe n'est pas souhaitable et montre comment l'humour peut la contrer.

Par l'analyse du roman *Un voyage* (1962), de H. G. Adler, Vogel-Klein explique brillamment l'effet du *rire étranglé* sur le lecteur. L'ironie qui peut à tout moment entrecouper les passages sérieux est comparable à un croc-en-jambe qu'on ferait à un marcheur tranquille. Cette forme d'humour sert à « dépouiller de toute assurance » (p. 179) le lecteur qui croit déjà connaître le sentiment qu'il doit éprouver face à la Shoah. L'humour entrave la cristallisation des clichés liés à Auschwitz qui, voulant dénoncer les massacres de façon honnête, font de l'Holocauste un sujet classé qu'il n'est plus besoin de remettre à l'ordre du jour. Or, il semble que pour rester à distance physique de l'homme, l'horreur doive tout au moins rester vivante dans son imaginaire : « L'ironie déréalise, mais rend peut-être encore plus poignante la représentation de l'horreur » (p. 189).

« QUESTIONS ET CONTROVERSES »

La troisième et dernière partie de *Rire, mémoire, Shoah*, qui contient sept articles et quatre entretiens, se consacre à la deuxième et à la troisième générations suivant

la Shoah. Dès les années 1960, plusieurs écrivains traitant de la Catastrophe étaient aux prises avec une aporie identitaire, séquelle d'un terrible héritage. Ce fut particulièrement le cas chez des auteurs de langue allemande, langue du bourreau, ou chez des écrivains américains, dont le lieu de naissance était loin des massacres. La fin du xx^e siècle fut aussi marquée par un renouveau dans le cinéma comique lié à la Shoah. À travers ces livres et ces films, qu'est-il advenu de la mémoire traumatique ? Comment s'est-elle rendue jusqu'à nous, au xxi^e siècle ? Et encore une fois, quelle est la place du rire dans tout cela ?

Judith Stora-Sandor, comparatiste et directrice de la revue *Humoresques*, rappelle dans son article (p. 251-264) que l'humour juif tire ses racines des textes sacrés et que ce trait culturel a toujours caractérisé le peuple juif, à travers ses différentes diasporas. Elle conclut donc : « N'est-ce pas l'âme d'un peuple qui s'exprime dans cet art de vivre et de survivre qu'est son humour ? » (p. 264) Ainsi, considérer le peuple juif sans son humour, c'est en quelque sorte lui enlever son âme et son art. À la lumière de cet article, il devient donc plus légitime, voire encourageant de voir l'autodérision, la satire et l'ironie se mêler à la question de la Shoah, même sous la plume d'écrivains n'ayant jamais connu ces atrocités.

C'est par exemple le cas de Robert Schindel, qui truffe ses romans d'humour typiquement juif « permettant à l'auteur de revendiquer une filiation avec la culture disparue » (p. 307), comme en témoigne Béatrice Gonzalés-Vangell, spécialiste de la littérature autrichienne, dans son article « Le rire et la mémoire de la Shoah dans les écrits de Robert Schindel » (p. 301-309). Le rire renoue avec le fil d'Ariane de la culture juive, momentanément perdu de vue, et réinvestit celle-ci par un esprit positif au fond inhérent au rire. L'autodérision, bien qu'autocritique, « est un moyen qui contribue à revaloriser le terme "juif" » (p. 307) dont toute l'histoire s'est teintée de noir au sortir du génocide. Dans un entretien mené par Strauss-Hiva en 2008 (p. 311-322), Schindel indique que la littérature devient pour lui le vecteur d'un « rétablissement d'un continuum historique » (p. 316) lorsqu'elle s'inspire des fondements d'une culture vieille de plusieurs millénaires.

La satire et l'ironie mordantes, qui étaient exceptionnelles chez Gary ou Hilsenrath, sont devenues monnaie courante chez Philip Roth ou Maxim Biller. Ceux-ci cherchent une échappatoire au trauma hérité, comme en témoigne ce passage extrait de la chronique *Le temps des monstres est révolu* – écrite par Biller dans les années 1980 – et cité par Manuel Gogos dans son article « Affinités transatlantiques » (p. 265-277) :

Je suis un écrivain juif, je refuse de me faire interdire le rire par les nazis *a posteriori*. Je veux rire et me sentir mieux après. Je sais combien c'est difficile, combien c'est impossible, car je ne suis pas indifférent au point d'oublier que six millions ont été exterminés pendant la dernière guerre. Quelle merde. Malgré tout, je ne peux pas m'empêcher de faire des blagues hérétiques, je veux enfin me libérer de mon trauma. Une contradiction insurmontable (p. 276).

Cette contradiction est omniprésente dans la littérature post-Shoah. Le trauma, explique Gogos, spécialiste de la littérature juive contemporaine, c'est le statut de victime qui colle à la peau et dont on ne peut se défaire. C'est en quelque sorte l'ombre

de l'indicible qui se cache derrière toute parole, prête à ressurgir à tout moment. Roth et Biller tentent de briser les paralysies du langage par une écriture souvent violente et provocatrice qui, en déconstruisant les structures usuelles de la mémoire, permettent la création de nouveaux espaces de réflexion. La figure du héros-victime se brise et se transforme en celle d'un intellectuel vivant qui refuse le conformisme étroit par lequel on tend à représenter un Juif chétif et craintif. Suivant l'interprétation de Roth, Kafka n'est plus un cancrelat apeuré, mais plutôt, il « rit de son propre *Procès* » (p. 277).

Dans un entretien mené par Strauss-Hiva en 2008 (p. 279-289), Doron Rabinovici, écrivain israélo-autrichien de la deuxième génération, explique qu'il est pour lui primordial d'utiliser l'humour plutôt que le pathos ou les clichés victimaires pour transmettre la mémoire de la Shoah. L'humour empêche qu'une commémoration devienne une mise en scène de l'horreur et donc un reflet du nazisme. De plus, connaissant l'aversion du parti nazi pour l'humour, la possibilité de rire permet d'éviter de concéder une victoire de plus à l'adversaire.

Rire, mémoire, Shoah conclut sur l'étude du cinéma des années 1990 avec d'abord *La liste de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, et ensuite des comédies de la Shoah : *La vie est belle* (1997) de Roberto Benigni, *Train de vie* (1998) de Radu Mihaileanu et *Jakob le menteur* (1999) de Peter Kassovitz.

Pour Sébastien Fevry, spécialiste de la comédie cinématographique, les trois derniers films prennent leur sens justement après la sortie du film de Spielberg. *La liste de Schindler* faisait office de référence que les comédies subséquentes s'affairaient à déconstruire. Ces comédies tendent à favoriser une mémoire du bien qui rejoint l'Histoire et contraste avec le mal historique souvent représenté. Pour ce faire, elles introduisent des éléments incongrus dans le fil du récit, ce qui suscite chez l'auditeur dérouté une réflexion plus poussée sur ce qu'il vient de voir. La fable permet aussi une approche plus douce de la Catastrophe pour ceux qui n'y seraient pas initiés, comme les enfants : « L'évasion rêvée vers un autre monde permet de tenir provisoirement le réel à distance et d'y revenir par la suite, mieux armé pour l'affronter » (p. 326).

Pour Lauterwein – comme elle l'exprime dans son article « Nouvelles ingénuités. La vie est belle ? » (p. 349-366) –, la réussite de films comme celui de Roberto Benigni n'est toutefois pas aussi évidente. Selon l'auteure, *La vie est belle* ne traite pas précisément de la Shoah, mais témoigne plutôt de notre tendance à nous dérober face à la réalité de l'horreur, ce qui explique justement son grand succès. L'auditeur se conforterait dans cette version tronquée de la Catastrophe tout en croyant avoir participé à la transmission de la mémoire. Selon Lauterwein, la catharsis provoquée par ces comédies de la Shoah est détournée par un désir cinématographique d'innover en matière de représentation et par le sentiment du devoir accompli (en ayant contribué à la transmission de la mémoire) trop rapidement perçu par le public.

* * *

Rire, mémoire, Shoah tente de montrer comment les vertus du rire sont infinies et intemporelles, quant à la transmission d'une mémoire aussi lourde que celle du massacre de près de six millions de Juifs. La Shoah est prise en exemple, mais il va de soi que bon nombre de ces réflexions s'appliquent à tout génocide, quel qu'il soit.

Comprendre comment les victimes et les écrivains ont pu s'aider du rire pour survivre avant, pendant ou après la guerre permet une approche différente des conflits passés, présents ou à venir, et force le lecteur à réinterpréter la connaissance qu'il en a.

En misant sur 25 auteurs aux spécialités diverses, l'ouvrage collectif permet d'offrir une vue d'ensemble sur la question. C'est un pas énorme vers une meilleure compréhension des bienfaits du rire en temps de crise. De plus, traiter du rire comme moyen de transmission de la mémoire, c'est au fond participer soi-même à cette transmission, tout en triant les éléments mémoriaux du passé pour les générations futures et, en ce sens, l'entreprise de Lauterwein est plus que salutaire.

Bien que les textes ne fassent jamais référence l'un à l'autre, leur disposition permet au lecteur de bien saisir comment les auteurs se confrontent ou se répondent. Certaines précisions manquent, toutefois, par exemple lorsqu'il faut séparer l'humour juif de l'humour non juif. Le lecteur est souvent laissé à lui-même pour faire cette distinction très importante puisque toutes les victimes du nazisme n'étaient pas juives. Pour l'aider dans cette tâche, il aurait été intéressant d'avoir un point de comparaison avec une œuvre portant sur un autre conflit que la Shoah pour fournir un aperçu des attributs universels du rire. En 2016 néanmoins, plusieurs populations ressentent les effets d'un génocide, passé ou présent, et l'analyse réalisée par *Rire, mémoire, Shoah* nous donne plusieurs pistes pour aider ou comprendre les victimes.

Si le rire était tout ce qui restait d'humain à certains détenus, prisonniers depuis d'interminables mois ou années dans les pires conditions imaginables, c'est qu'en effet, comme le dit Gengis Cohn, « le rire est le propre de l'homme » (p. 38). Utilisons-le alors... mais avec goût !

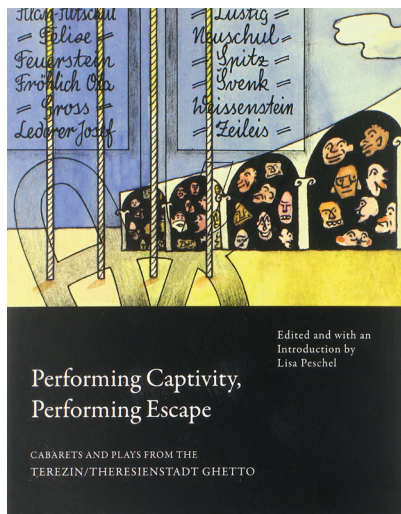
Performing Captivity, Performing Escape. *Cabarets and Plays from the* *Terezín/Theresienstadt Ghetto,* **de Lisa Peschel**

Londres, Seagull Books, 2014, 446 pages

Jean-Philippe Michaud

Mots clés : arts et vie culturelle des camps ; cabarets ; rire et parodie ; Terezín/Theresienstadt ; théâtre et résistance.

Keywords: arts and cultural life in concentration camps; cabarets; laughter and parody; Terezín/Theresienstadt; theatre and resistance.



L'ouvrage présenté ici est un recueil de pièces et de textes scéniques rédigés lors de leur internement par des détenus du camp de concentration de Terezín/Theresienstadt. Lisa Peschel, chercheuse américaine spécialisée dans l'historiographie théâtrale et l'étude des matériaux artistiques produits durant l'Holocauste, avait déjà fait paraître à Prague en 2008 ce même dossier, dans la langue de rédaction des auteurs sélectionnés – c'est-à-dire en allemand et en tchèque –, chaque texte étant systématiquement traduit dans l'autre langue. *Divadelní texty z terezinského ghetta/Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt 1941-1945*, ce travail d'édition bilingue issu de recherches dans différents fonds d'archives européens et israéliens, ainsi que d'entrevues avec des survivants du camp et des membres de la famille des artistes, insiste sur la dualité culturelle et le bilinguisme

qui ont caractérisé la vie artistique de Terezín/Theresienstadt, dans les régions qui formeront la première République tchécoslovaque jusqu'à l'annexion allemande et durant la Seconde Guerre mondiale.

Déjà, une caractéristique majeure de ce camp est la concentration importante d'artistes professionnels et d'intellectuels tchécoslovaques, allemands et autrichiens qu'il a accueilli à partir de 1940. Situé entre Prague et la frontière actuelle avec l'Allemagne, le ghetto de Terezín/Theresienstadt est connu pour avoir été le lieu où la propagande nazie avait réussi, au plus fort de la guerre, à faire croire à la communauté internationale, lors d'une visite officielle de la Croix-Rouge, à l'existence d'une « colonie juive » (*Jüdisches Siedlungsgebiet*) offerte par le Führer. Cette formule euphémistique, utilisée pour taire les rumeurs sur l'extermination et l'horreur des camps, masque bien qu'en fait, Terezín/Theresienstadt a rempli tour à tour les fonctions de ghetto juif, de camp de concentration et de camp de transit vers les camps d'extermination à l'Est.

Par moments, le recueil aborde le ghetto sous l'angle des tensions culturelles et linguistiques ayant eu cours à l'époque en Europe centrale. Une certaine identité politique et culturelle juive s'est exprimée, dans les territoires slaves de Bohême et de Moravie au XIX^e siècle, par l'adoption de l'allemand comme langue d'usage et d'expression littéraire. Peschel expose assez amplement les causes des frictions identitaires entre communautés juives, mélange d'orgueil et de ressentiment, à la fin de l'Empire austro-hongrois et dans la République tchécoslovaque. Les modalités complexes des appartenances nationales et ethnoculturelles, après le tracé des nouvelles frontières, ont amené certains détenus à parodier sur scène, par exemple, la carence linguistique des Tchèques qui comprenaient mal l'allemand au camp, ou à critiquer à l'inverse le favoritisme et les avantages des germanophones à qui l'on confiait plus volontiers des postes de gestion interne du camp. Les pièces contenues dans l'ouvrage regorgent de renvois divers à ces dynamiques sociales et linguistiques, ainsi qu'à une foule de détails relevant de la vie quotidienne au camp, ce qui rend leur savante explicitation par l'éditrice d'autant plus importante.

Si le travail d'édition bilingue est écarté de la version unilingue anglaise de cet ouvrage – hormis certaines expressions et noms propres laissés dans leur langue originale –, sa riche introduction reconnaît dès les premières pages l'importance d'une méthodologie appropriée à l'analyse et à la mise en contexte de ce corpus duel de textes. Dans l'ensemble, on constate que l'effort de transposition et de traduction est réussi. Le système de notes atténue autant que possible l'ambiguïté des nombreux jeux de mots interlinguistiques et de trompe-oreilles humoristiques (obstacles majeurs à la traduction), tout en renvoyant souvent à une littérature et à une série d'entretiens contextuels encore largement inaccessibles au public anglophone (et francophone). Le glossaire bilingue, comprenant, en outre, quelques expressions yiddish, est cependant un expédient qui ne saurait compenser totalement l'absence des textes originaux.

Les documents publiés dans le recueil, au total cinq rédigés à l'origine en tchèque et sept en allemand, constituent des témoignages d'une valeur importante tant du point de vue de l'historiographie de la vie culturelle du camp que de celui, plus large, de la performance artistique comme mode de résistance en régime totalitaire. On est tout de suite frappé par la diversité des registres des pièces présentées ici. Plus

encore, ce sont les multiples traces de l'organisation matérielle de ces efforts créatifs, à peine tolérés par l'administration du camp, qui saisissent le lecteur. Outre des dessins d'artistes, des dizaines d'illustrations accompagnent les écrits, dont celles des partitions et des scripts manuscrits, des couvertures des revues du ghetto, des affiches publicitaires des concerts indiquant les dates de représentations, des remerciements aux artistes, et même quelques tickets numérotés, rendant tangible cette situation irréaliste où, prisonniers dans l'antichambre des camps de la mort, hommes, femmes et enfants mobilisent une vigoureuse puissance de liberté, de résistance et d'évasion.

En ce qui concerne la spécificité du camp, où durant une période les responsables nazis avaient même fait installer un kiosque pour orchestre dans le square principal, une remarque postérieure de Jana Šedová, l'une des comédiennes de la revue *Prince Bettlied* (ou *Le prince cloué au lit*) reproduite dans le recueil, met en garde contre deux attitudes perverses et erronées que le regard historique se doit d'éviter. Premièrement, on ne devrait pas sous-estimer la souffrance des détenus sous prétexte que la production artistique supposerait des conditions de vie relativement tolérables ; deuxièmement, il faut également éviter de surfaire l'héroïsme des interprètes, la résistance dans les camps n'étant pas l'apanage d'une élite (p. 4). Ivan Klíma, autre survivant du camp, signe dans le prologue de l'ouvrage un témoignage de l'atmosphère étrange des concerts par lesquels les prisonniers pouvaient s'évader dans un autre monde (p. 38). Il rappelle aussi la présence récurrente du chant dans les baraques surpeuplées et de la musique accompagnant les tâches d'un quotidien des plus pénibles. Klíma évoque les raisons historiques, liées aux objectifs variables de propagande, pour lesquelles les autorités SS ont temporairement toléré – non sans sadisme – ces pratiques culturelles et permis qu'une telle concentration d'artistes, de peintres, de cinéastes, d'acteurs, de musiciens professionnels et de compositeurs puisse continuer à créer. Il souligne cependant le fait que toute mention directe des conditions réelles des prisonniers, et toute critique ouverte du traitement qu'ils recevaient au camp, enverraient aussitôt leur auteur à la mort.

La majorité des pièces musicales, théâtrales et d'opéra qui ont été représentées au camp, est tirée du répertoire « classique », comme par exemple le célèbre *Requiem* de Verdi¹, l'opéra-comique de Bedřich Smetana, *La fiancée vendue*, ou encore la riche production du compositeur Viktor Ullmann. L'ouvrage de Peschel donne cependant accès à une sélection de productions culturelles originales, d'un registre populaire aux accents plus subversifs. Cabarets, opérettes, drames historiques, spectacles musiqués et dansés, émissions de radio et satire juridique forment ensemble ce cortège scénique auquel nous convie Peschel.

Pour chacun des textes, l'appareil critique minutieux et efficace dans son développement dresse l'origine de chacun des manuscrits et de leurs variantes, avant d'établir la liste et la biographie des acteurs et des interprètes, des auteurs et des musiciens qui ont participé aux performances. Grâce à cet appareil critique se déploient, en parallèle,

1 L'ultime représentation menée par Rafael Schächter a reçu une attention spéciale dans le film documentaire de Doug Schultz, *Defiant Requiem* (2012).

les traces des collaborations qu'ont entretenues certains des détenus, éclairant tant la chronologie des événements culturels que celle des réseaux d'amitiés qui s'y sont établis. Plutôt qu'un amas de textes divers et isolés qu'on aurait sortis des archives pour en faire un recueil, le tout contribue à faire de *Performing Captivity, Performing Escape* un ouvrage cohérent mettant habilement le doigt sur la valeur collective des productions scéniques à Terezín/Theresienstadt.

On y apprend que Hanuš Hachenburg, l'auteur de *Hledáme strašidlo* (*Looking for a Specter*), le spectacle de marionnettes à l'humour noir représenté depuis à Cape Town en 2001, n'avait que 13 ans à son arrivée au ghetto en 1942. Son jeune âge ne l'a pas empêché, pourtant, de s'établir comme poète dans la revue *Vedem*, éditée clandestinement par des enfants du camp, avant sa déportation à Auschwitz-Birkenau en décembre 1943. La pièce singulière se situe dans le royaume fictif d'Analphabète 1^{er}, personnage fantoche et ridicule représentant nul autre que le chef du Reich allemand vu par les yeux d'un enfant moqueur. Ce texte a récemment suscité une certaine attention en France et est paru en traduction sous le titre *On a besoin d'un fantôme*².

L'une des pièces les plus remarquables du point de vue littéraire et compositionnel est le poème dramatique *Orpheus* (*The Death of Orpheus*) par lequel l'artiste de langue allemande, Georg Kafka, en reprenant le thème tragique d'Orphée, adresse une prière au héros à la mort duquel il ne pouvait que s'identifier. L'auteur, cousin éloigné du célèbre écrivain pragois homonyme, meurt dans l'un des transports du mois de mai 1944, mois durant lequel 7500 détenus ont été déportés à Auschwitz. Sa mère avait été sélectionnée pour le transport ; de façon volontaire et dans un ultime geste liant son destin à sa vision poétique, il résolut de l'accompagner aux portes de l'enfer.

Le spectacle de variétés *Smějte se s námi* (*Laugh with Us*) contient l'un des passages touchant le plus près le désir illicite de nommer la réalité ténébreuse du camp. Dans ce scénario tchèque aux allures désinvoltes d'un cabaret comique autoréférentiel, Horpatzky, jouant au vieillard, est accosté parce qu'il porte encore une étoile – dans sa main. Un dialogue ironique sur un passé lointain et presque oublié s'établit :

Horpatzky : *That was the time of the housing and food crisis, there wasn't much to eat and it was expensive, so we signed up and they transported us for free.*

Porges : *But where?*

Horpatzky : *Now what was that town called, named after some German poet, Schillero? No, something else. Who were the other German poets? [...]*

Porges : *Well, Goethe.*

Horpatzky : *Yes, correct, it was called ghetto.*

Porges : *Ghetto, ghetto? Wait, I read about that once in my school reader. But that was in the Middle Ages.*

Horpatzky : *Absolutely, and I lived through them as well. [...] these were modern Middle Ages with trains, tractors, telephones (p. 200-201).*

2 Hanuš Hachenburg (2015), *On a besoin d'un fantôme*, édité et présenté par Claire Audhuy, Strasbourg, Rodéo d'âme.

Vítězslav Horpátek et Felix Prokeš (né Porges), duo comique issu du block A IV, étaient débarqués du même train en décembre 1941. Écrite et performée à l'été 1944, après plusieurs années de collaboration, la scène projetait le public dans une fiction d'après-guerre. Mais leur amitié rapidement établie annonçait déjà très tôt un penchant pour le cabaret et le commentaire historique, projetant sur l'actualité des prisonniers une mise à distance parodique. Leurs codétenus leur devaient aussi le *Radio Show*, spectacle nostalgique et bigarré également reproduit dans le recueil, représentant quant à lui les programmes radiophoniques pragois typiques d'avant-guerre. Leur attitude par rapport au camp anticipe et présuppose toujours la possibilité même du témoignage, c'est-à-dire la figuration d'une certaine continuité temporelle entre la vie « d'avant » et celle d'un possible « après » déportation, ainsi qu'une commensurabilité de l'expérience subjective du camp.

Dans cet esprit, les opérettes et cabarets performés à Terezín/Theresienstadt, parmi lesquels on retrouve édités aussi dans ce volume certaines pièces des cercles de Leo Straus (fils du compositeur viennois Oscar Straus) et de Hans Hofer, introduisent le plus souvent un souffle d'optimisme, d'humour et de divertissement bien essentiel. Il y a des raisons de croire qu'une pièce excessivement sombre et désespérée avait très peu de chance d'être mise en scène sur place. En 2006, Peschel apprit l'existence d'un tel inédit, d'une lucidité noire apparemment si prononcée qu'aucun interprète n'a eu le cœur de l'« infliger » aux détenus du camp. En exprimant dans leur pièce la certitude de ne retrouver après leur libération, à la fin de la guerre, qu'un monde irrémédiablement en ruines, les coauteurs du profond drame historique *Dým domova* (*The Smoke of Home*), à en croire Luděk Eliáš et ses compères (p. 147 s.), auraient rendu trop inconfortable la fine ligne qui sépare le jeu scénique, porteur d'espoir en ces pénibles circonstances, d'une entreprise dépourvue de sens dans un monde sans issue.

Le motif complexe de la résistance dans les camps, s'il occupe à lui seul un champ d'intérêt historiographique croissant, est cependant plus rarement envisagé depuis le vecteur des arts de la scène. Ce long travail d'archives et de recherche effectué en collaboration avec des survivants est en ce sens une contribution essentielle du théâtre de l'extrême, menant à une compréhension plus nuancée des rapports difficiles et ambigus des détenus entre eux et envers leurs bourreaux. Elle atteste une compréhension profonde de la situation particulière du camp « modèle » de Terezín/Theresienstadt, de sa vie culturelle, ainsi que de la rare détermination de ces femmes et de ces hommes à créer pour témoigner, et témoigner pour survivre.

The Lady in Number 6. Music Saved My Life, **court-métrage documentaire** **de Malcolm Clarke**

DVD, Universal City, CA, Reed Entertainment, 2013, 39 min

Laurence Manning

Mots clés : Malcolm Clarke ; court-métrage documentaire ; pianiste ; Alice Herz-Sommer.

Keywords: Malcolm Clarke; documentary short film; pianist; Alice Herz-Sommer.

Le court-métrage documentaire *The Lady in Number 6. Music Saved My Life* (2013), réalisé par Malcolm Clarke, rend hommage à Alice Herz-Sommer (1903-2014), une pianiste juive d'origine tchèque qui a survécu à l'Holocauste. Âgée de 109 ans au moment du tournage en 2013, Herz-Sommer est alors la survivante la plus âgée de la Seconde Guerre mondiale. Elle décède le 23 février 2014, une semaine avant la 86^e cérémonie des Oscars, durant laquelle le film de Clarke remporte l'Oscar du meilleur court-métrage documentaire.

Ce petit film de 39 min, produit par Nicholas Reed, raconte l'histoire de la pianiste sous un angle intimiste permettant de découvrir son univers à travers son quotidien, alors qu'elle se trouve au crépuscule de sa vie. Des images de Herz-Sommer au piano sont alternées avec des plans rapprochés de son visage dont l'expression témoigne de toute la force vitale et la joie de vivre de cette survivante déportée à Theresienstadt pendant deux ans (de juillet 1943 à juin 1945). Des photos d'archives sont présentées au fil du documentaire, ainsi que des témoignages de plusieurs amies de la pianiste, dont deux ont également survécu à l'Holocauste : Anita Lasker-Wallfisch (1925-), violoncelliste, et Zdenka Fantlova (1922-), actrice.

Lucide, Herz-Sommer a su composer avec son passé, se créer une vie heureuse et épanouie, entourée des gens qu'elle aime, travaillant encore le piano près de trois heures par jour à 109 ans et remerciant la vie des cadeaux qu'elle lui a apportés, sans

entretenir de sentiments haineux à l'égard des nazis. Cette résilience, qui est rapportée dans la littérature à son sujet (voir surtout Stoessinger 2012, Müller et Piechocki 2007), est particulièrement bien traduite dans le court-métrage, avec le témoignage direct de la pianiste dont le regard pétillant est bien celui d'une femme qui a trouvé le bonheur. Son énergie positive est visible et communicatrice pour ceux qui la côtoient, de même que pour les spectateurs du film.

Comme le suggère le titre *Music Saved My Life*, Herz-Sommer considère que la musique lui a sauvé la vie. Il faut savoir que la pianiste a pu jouer de son instrument à l'intérieur même du camp¹ et que sa profession lui a probablement permis d'avoir la vie sauve, même si tel n'a pas été le cas pour de nombreux musiciens en détention². À un autre niveau, la musique s'est avérée salvatrice pour l'équilibre psychologique de Herz-Sommer, en l'empêchant de perdre tout sens à la vie et en lui permettant de garder espoir dans les moments les plus sombres.

LA MUSIQUE COMME OUTIL DE RÉSISTANCE

Avant la guerre, Alice Herz-Sommer mène une carrière de pianiste et enseigne la musique. Elle vit paisiblement avec son mari Leopold Sommer, violoncelliste, et leur fils unique, Stephan Sommer (rebaptisé plus tard Raphaël). La musique constituera un rempart contre la souffrance à venir, une protection face à l'horreur dont Herz-Sommer sera témoin à Theresienstadt.

Durant sa déportation, les concerts constituent des moments précieux pour la pianiste, ainsi que pour les autres détenus. Elle confie dans *A Garden of Eden in Hell. The Life of Alice Herz-Sommer* (Müller et Piechocki 2007), qu'il lui est arrivé à Theresienstadt de se sentir un peu comme dans un concert normal, comme avant la guerre, avec les mêmes étapes de préparation. Ainsi, lors de son premier récital au camp, elle ressent « *a profound sensation of happiness, tension and nervousness, which she always experienced just before a concert* » (*ibid.*, p. 156-157) au moment de traverser la salle devant 300 auditeurs. Herz-Sommer a donné en tout plus d'une centaine de récitals à Theresienstadt, interprétant essentiellement des œuvres de Beethoven, Bach et Chopin.

Pendant la déportation, la musique lui a permis de s'évader notamment par la rêverie. Par sa beauté et sa force expressive, la musique permet de garder son âme intacte sans perdre la tête, car l'expérience de la terreur et de l'horreur peuvent conduire à une sorte de déshumanisation, une perte du sens de la vie. Dans un tel contexte, la beauté de la musique et son sens profond peuvent être une source de

1 À Theresienstadt, les artistes étaient nombreux : la vie culturelle y était tolérée, puis encouragée par les nazis, qui fournissaient des instruments de musique. Il faut savoir cependant que l'équipement était restreint, de même que le temps de répétition. Malgré tout, les musiciens étaient reconnaissants d'avoir la possibilité de jouer de leur instrument en privé, même pour un temps aussi limité que 30 minutes par jour (Müller et Piechocki 2007, p. 136-139).

2 Bruno Giner dresse une liste non exhaustive des musiciens internés dans les camps de concentration ou d'extermination nazis : des huit pianistes énumérés (dont Herz-Sommer), cinq sont décédés dans des camps et trois ont survécu à la déportation (Giner 2011, p. 161-162).

réconfort : l'espèce humaine ne peut pas être totalement vaine si elle a créé tant de beauté. En outre, la musique permet de conserver un sentiment de foi en le sens de l'existence et un rempart contre l'angoisse de la déshumanisation et du chaos de la guerre.

Après l'Holocauste, Herz-Sommer reprend ses activités de musicienne et de professeure. La musique l'aura donc accompagnée tout au long de sa vie, comme le montre éloquemment le court-métrage de Clarke. Il est d'ailleurs absolument charmant d'avoir la possibilité d'entendre et de voir jouer Herz-Sommer sur son vieux piano droit, d'autant plus qu'elle avait conservé des habiletés pianistiques étonnantes vu son âge avancé.

LA RÉSILIENCE PAR LA MUSIQUE

Dans le court-métrage, Herz-Sommer fait preuve d'une grande sagesse. Un des moments les plus touchants est celui où elle raconte le décès prématuré de son fils bien-aimé, Raphaël Sommer, disparu subitement à l'âge de 64 ans. Malgré la tristesse qui voile son regard, l'espoir renaît lorsqu'elle partage sa profonde gratitude envers la vie pour la mort sans souffrance de son fils qui n'a pas connu les tourments de la vieillesse³. « *It depends on me, if the life is good or not. On me, not on life, on me. Everything is good and bad. I look at the good side* », confie-t-elle (dans Clarke 2013, 30:09-32:27).



Extrait vidéo 1 : Malcolm Clarke,
The Lady in Number 6. Music Saved My Life (2013), 30:09-32:27.

La philosophie du bonheur de la vie de Herz-Sommer s'explique par le phénomène de la résilience. Ce terme issu de la physique désigne l'aptitude d'un corps à résister à un choc. Dans les sciences sociales, il signifie plutôt « la capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comportent normalement le risque grave d'une issue négative » (Cyrulnik 2002, p. 8). Chez Herz-Sommer, il est indéniable que la musique a eu un effet thérapeutique sur ses souffrances psychologiques subies par la perte de ses proches durant la guerre. Comme l'écrit Virginie Pape, éthologue en neuro-acoustique et musicienne :

3 « *He didn't suffer, he didn't know that he would die, and he... It's a privilege, I have to be thankful he didn't suffer. He didn't know what it is to be old* » (Herz-Sommer citée dans Clarke 2013, 31:05-31:31).

La musique est un véritable soutien psychologique. [...] La musique nous porte. C'est une aide à la gestion de la douleur, à son accompagnement, et sur les différentes étapes de notre vie. [...] La musique, c'est l'émotion à l'état pur, un langage à part entière. Elle a un effet direct sur notre rythme, nos pulsations cardiaques, la pression sanguine, le système nerveux (Pape 2007, p. 293)...

Cyrulnik, grand spécialiste et théoricien de la résilience, souligne également l'importance de protéger son monde intime, par exemple avec la poésie :

C'est celui qui parvient à se réfugier dans son monde intérieur qui résiste le mieux à la cruauté. Les poètes alors deviennent des surhommes. [...] Il leur arrive même d'éprouver de grandes sensations de beauté provoquées par leur représentation intime, alors qu'autour d'eux le réel est atroce (Cyrulnik 2002, p. 37).

Alice Herz-Sommer n'est pas la seule musicienne survivante de l'Holocauste que l'on peut qualifier de résiliente. Karel Ancerl (1908-1973), par exemple, chef d'orchestre et compositeur, a été déporté en 1942 à Theresienstadt puis transporté à Auschwitz-Birkenau. Contrairement à ses parents, à sa femme et à son fils, il a survécu à la déportation. Après la guerre, Ancerl a travaillé comme chef d'orchestre jusqu'à la fin de sa vie (Giner 2011, p. 111). Pour sa part, la violoncelliste Anita Lasker-Wallfisch (née en 1925, et que l'on peut voir dans le court-métrage *The Lady in Number 6*) a été déportée à Birkenau à l'âge de 17 ans. La jeune fille, dont les parents ont été sauvagement assassinés à Izbica (Pologne) en 1942, est devenue « la » violoncelliste de l'orchestre de femmes, ce qui lui a permis de garder un peu de son identité propre. Après la guerre, elle est devenue traductrice et a écrit, plusieurs décennies plus tard, son livre *La vérité en héritage* (1999) qui témoigne de ce qu'elle a vécu durant l'Holocauste (*ibid.*, p. 130).

Un autre exemple intéressant est le cas de Simon Laks (1901-1983), déporté à Auschwitz-Birkenau (*ibid.*, p. 122-125). Compositeur et violoniste, Laks a été le chef d'orchestre des prisonniers du camp. Il est l'auteur de *Musiques d'un autre monde* (1948) et de *Mélodies d'Auschwitz* (1978), écrits après la libération.

Alice Herz-Sommer se distingue parmi les musiciens survivants de la Seconde Guerre mondiale qui ont fait preuve de résilience, notamment par sa longévité exceptionnelle de 110 ans. Son secret ? Elle en a plusieurs : la musique d'abord, qu'elle a pratiquée jusqu'à ses derniers jours, ses amis, l'appréciation des petits bonheurs de la vie et son grand sens de l'humour. Les éclats de son rire sont d'ailleurs particulièrement communicatifs dans le court-métrage *The Lady in Number 6*. Au début du film, Herz-Sommer se félicite d'être la plus rieuse de son entourage (voir extrait vidéo 2).



Extrait vidéo 2 : Malcolm Clarke,
The Lady in Number 6. Music Saved My Life (2013), 02:13-02:38'.

CONCLUSION

Malcolm Clarke a visé juste avec son documentaire, car en aussi peu que 39 min, il parvient à livrer l'essentiel du message d'Alice Herz-Sommer : vivre, aimer les autres, aimer la vie, laisser son passé derrière soi et réapprendre à faire confiance à la vie. Le support média de la caméra permet d'ajouter l'élément manquant à la littérature pour compléter le portrait de cette pianiste philosophe : le témoignage vivant de la pianiste tchèque, à la fois visuel et sonore, permettant encore aujourd'hui de s'imprégner de sa philosophie exceptionnelle. La musique, particulièrement celle jouée par Herz-Sommer, apporte grandement au court-métrage.

Le cadre sentimental de ce petit film, amplifié à l'occasion par une musique originale plutôt mièvre – quoique tranquille et contemplative – ainsi que par un effet lumineux floué, n'était cependant pas nécessaire pour que l'auditeur soit touché par l'histoire d'Alice Herz-Sommer. Ce style détonne avec l'énergie vive de la pianiste qui, malgré ses 109 bougies, ne se laisse aucunement abattre par le poids de l'âge et les blessures du passé. En revanche, les passages où l'on peut entendre des extraits du répertoire classique pour piano et les extraits joués par Herz-Sommer, enrichissent le contenu du court-métrage documentaire.

On peut reconnaître à Clarke le mérite d'avoir immortalisé ce témoignage vivant de la pianiste, qui vaut la peine d'être vu et entendu. Encore aujourd'hui, à titre posthume, Alice Herz-Sommer peut toujours transmettre son optimisme, son altruisme, son humour, et surtout, sa joie de vivre.

BIBLIOGRAPHIE

- Clarke, Malcolm (2013), *The Lady in Number 6. Music Saved My Life*, DVD, Universal City, CA, Reed Entertainment, 39 min.
- Cyrulnik, Boris (2002), *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob.
- Giner, Bruno (2011), *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International éditeurs.
- Laks, Szymon (1978), *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Mercure de France.
- Laks, Szymon, et René Coudy (1948), *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France.

- Lasker-Wallfisch, Anita (1999), *La vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz*, Lausanne, Le Grand livre du mois.
- Müller, Melissa, et Reinhard Piechocki (2007), *A Garden of Eden in Hell. The Life of Alice Herz-Sommer*, Londres, Macmillan.
- Stoessinger, Caroline (2012), *A Century of Wisdom. Lessons from the Life of Alice Herz-Sommer*, New York, Spiegel and Grau.
- Pape, Virginie (2007), « La musique nous est offerte avec la vie », dans Joyce Aïn (dir.), *Résilience. Réparation, élaboration ou création ?*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, p. 287-303.

Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954, catalogue de l'exposition présentée par le Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, 26 mai-20 septembre 2015, Citadelle de Besançon

Besançon, Musée de la Résistance et de la Déportation, 2015, 168 pages

Catherine Harrison-Boisvert

Mots clés : exposition ; *Le Verfügbar aux Enfers* ; Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon ; Ravensbrück ; Germaine Tillion.

Keywords: exhibition; *Le Verfügbar aux Enfers*; Museum of French Resistance and Deportation, Besançon; Ravensbrück; Germaine Tillion.



C'est dans le cadre des célébrations entourant l'entrée au Panthéon de Germaine Tillion que la Ville de Besançon et son Musée de la Résistance et de la Déportation ont souhaité lui rendre hommage en présentant une double exposition relatant les deux phases majeures d'engagement dans la vie de l'ethnologue et résistante : « Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954 » et « Germaine Tillion ethnologue dans les Aurès (1934-1939) ». En guise de supplément à la première exposition, le musée a publié un catalogue explorant les enjeux liés à la Résistance, à la déportation et à la vie de Tillion au camp de Ravensbrück, ainsi qu'au travail de reconstruction historique qu'elle a mené par la suite. Si la figure de Tillion n'est pas toujours au cœur des textes présentés, la rigueur dont

elle a fait preuve dans sa bataille pour la compréhension profonde de l'horreur de la déportation et des camps a visiblement constitué une inspiration pour les auteurs du catalogue. Au fil des pages, le lecteur découvre ainsi une véritable ethnographie de la guerre telle que l'a connue Tillion, ainsi que le rôle fondamental qu'elle a joué dans la connaissance que nous avons aujourd'hui de cette période.

Après un avant-propos rédigé par le maire de Besançon, Jean-Louis Fousseret, et une préface de Tzvetan Todorov, alors président de l'Association Germaine Tillion¹, le catalogue se divise en trois grandes sections. Les deux premières, « Germaine Tillion 1939-1954 » (p. 19-68) et « Mémoire et Histoire » (p. 69-118), réunissent des textes abondant, d'une part, le parcours de guerre de Germaine Tillion de la Résistance à l'après-Ravensbrück, et, d'autre part, l'œuvre de mémoire qu'elle a initiée et qui est toujours poursuivie par des institutions archivistiques françaises. La dernière section, « Trésors d'archives » (p. 119-154), préparée par Vincent Briand, attaché de conservation au Musée de la Résistance et de la Déportation, présente au lecteur quelques documents d'archives relatifs aux différentes phases de la guerre vécues par Tillion. Enfin, l'historien Laurent Douzou signe la postface, laquelle est suivie d'une chronologie de la vie de Tillion, incluant l'honneur posthume de la panthéonisation.

« GERMAINE TILLION 1939-1954 »

La première partie du catalogue est de loin la plus instructive. Elle propose au lecteur des analyses historiques et ethnographiques détaillées des trois temps principaux de la guerre tels que vécus par Tillion : la Résistance, la déportation et la vie au camp, et enfin l'après-Ravensbrück, caractérisé notamment par les procès des principaux responsables du camp. Le premier texte, proposé par Julien Blanc (p. 21-32), professeur agrégé d'histoire à l'école des Hautes études en sciences sociales (EHESS), parcourt ce que l'auteur prend soin d'appeler « les Résistances » de Germaine Tillion, le pluriel étant fondamental pour saisir les multiples et successives manifestations de l'opposition de Tillion à l'occupation allemande et au régime de Vichy. La principale force de cet article réside dans la rigueur analytique avec laquelle l'auteur fait ressortir les relations ayant permis à d'importants réseaux de Résistance de voir le jour à partir des différents noyaux autonomes qui se sont créés après la demande d'armistice du maréchal Pétain.

Par la suite, deux textes sont consacrés à la déportation. Dans le premier (p. 35-40), l'historien Thomas Fontaine analyse le mécanisme juridique de la déportation, examinant comment la déportation a été exploitée comme mécanisme complexe de répression sciemment élaboré. Adoptant une perspective historique, il retrace la manière dont les différents transports menant les prisonniers dans les camps ont été constitués suivant la progression de la guerre, accordant une attention particulière à la création et à l'évolution du statut NN (« *Nacht und Nebel* ») attribué, entre autres,

1 Chercheur émérite (historien et théoricien de la littérature), Tzvetan Todorov a présidé l'association jusqu'en septembre 2015.

à Tillion. L'explication de ce statut particulier et des dispositions spécifiques qu'il a requises² permet à Fontaine de montrer comment les choix répressifs exercés par la Gestapo ont eu une influence déterminante sur tous les aspects de la déportation selon les objectifs poursuivis³. Dans le second texte (p. 43-48), Bernhard Strebel, historien également⁴, se penche spécifiquement sur le mode de fonctionnement du camp de Ravensbrück. Il décrit selon une perspective très factuelle les caractéristiques spécifiques du camp de Ravensbrück en tant que camp de femmes, ainsi que la progression des conditions de vie qui y régnaient suivant l'évolution de la guerre. Il apparaît ainsi que si, au départ, la vie à Ravensbrück a été « relativement [supportable] » (p. 44), les conditions s'y sont dégradées de façon dramatique avec les années, suivant une augmentation graduelle puis brutale du nombre de détenues admises. À l'instar de Fontaine, Strebel resitue par ailleurs le rôle de Ravensbrück dans l'ensemble de l'univers des camps en démontrant son rôle de plaque tournante de l'industrie concentrationnaire⁵.

Dans un même esprit documentaire, les deux derniers textes de la première partie se penchent sur l'après-Ravensbrück. Après une explication approfondie de la structure juridique des trois procès de Ravensbrück⁶, l'historienne Cécile Vast (p. 51-59) porte une attention particulière à celui de Hambourg, qui avait pour objectif de juger les bourreaux de Ravensbrück. L'auteure prend soin d'exposer les profondes lacunes de ce procès auquel Tillion et ses consœurs, dont Geneviève de Gaulle-Anthonioz, ont publiquement reproché de ne pas avoir su révéler le caractère systémique du camp, se limitant à une compréhension fragmentaire de sa réalité. Vast met en valeur la détermination avec laquelle ces femmes ont cherché à faire connaître la vérité sur les camps lors des procès, mais aussi par de multiples conférences, publications et par des pressions faites aux autorités pour éviter de répéter les mêmes erreurs au procès suivant. Ces démarches s'avéreront fructueuses à certains égards, malgré l'apparente indifférence du public et des médias. Par la suite, Anne-Marie Pavillard (p. 61-66), bibliothécaire à la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, se penche sur le rôle spécifique de l'Association des anciennes déportées et internées de la Résistance (ADIR)⁷ dans la constitution de la documentation portant sur

2 Les détenus catégorisés NN étaient déportés dans le plus grand secret, sans qu'aucune information soit divulguée à leurs proches. Cette méthode avait pour conséquence de « plonger [ces derniers] dans une terreur préventive » (p. 37) ayant pour objectif de freiner la Résistance. Sur le statut NN, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

3 Fontaine en dégage deux principaux : des motivations économiques liées à l'alimentation de l'industrie concentrationnaire et le désir non dissimulé d'accentuer la répression à l'égard des Résistant(e)s.

4 Notons que Strebel est également l'auteur d'une importante monographie sur Ravensbrück (Strebel 2005).

5 Par exemple, Ravensbrück avait pour fonction de fournir la main-d'œuvre des camps satellites abritant des entreprises réquisitionnées par le régime nazi.

6 Ceux-ci se sont déroulés respectivement à Nuremberg (1946-1947), Hambourg (1946-1947) et Rastatt (1949-1950) (p. 52).

7 L'ADIR est créée officiellement en novembre 1945 par Germaine Tillion et Geneviève de Gaulle-Anthonioz, mais son histoire commence en 1944. À propos de cette association, voir [Pavillard 2008](#).

la déportation féminine. Trois grands projets de l'association sont présentés : son implication dans les suites du procès de Hambourg, qui allait mener à sa participation à la préparation du procès de Rastatt ; le Livre Blanc de la déportation féminine, grand projet documentaire mené par Tillion, mais avorté ; et enfin, la participation de l'ADIR à la Commission d'enquête contre le système concentrationnaire, au sein de laquelle Tillion prendra rapidement des fonctions centrales.

« MÉMOIRE ET HISTOIRE »

La deuxième partie du catalogue se concentre sur les enjeux liés à l'écriture de l'histoire de la guerre, en traitant, d'une part, du document ethnographique et historique singulier qu'est l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers*, et, d'autre part, de questions plus générales concernant le témoignage écrit de la Seconde Guerre mondiale. Trois textes constituent la première section, chacun explorant à sa manière, non sans quelques redondances, ce que *Le Verfügbar aux Enfers* nous révèle sur la vie à Ravensbrück.

Dans un premier temps, l'historienne Claire Andrieu (p. 71-77)⁸ aborde la question en resituant l'opérette-revue dans le contexte de la vie au camp et plus largement parmi les autres œuvres littéraires qui y ont vu le jour. Elle souligne par ailleurs qu'il est important de considérer le statut de résistante de Tillion pour comprendre la teneur du propos et du ton de l'opérette, où l'autodérision prend le pas sur le lyrisme et l'apitoiement, le rire s'avérant un outil incontestable de résistance⁹. Andrieu se penche également sur quelques informations ethnographiques cruciales que révèle l'opérette-revue sur la vie au camp, d'autant plus que certaines d'entre elles nécessitent pour être soulevées une compréhension approfondie à la fois de l'œuvre et de l'histoire des camps : on pense notamment aux références aux différents transports de détenues et à l'importante inégalité sociale qui régnait à Ravensbrück.

Le compositeur Christophe Maudot propose un texte assez contrastant (p. 79-86) en ce qu'il porte une attention particulière à ce qui, dans la vie culturelle menée par Tillion avant la guerre, aurait pu lui fournir les références musicales nécessaires à l'écriture du *Verfügbar aux Enfers*. Le texte souligne tout d'abord l'apparente dissonance entre le caractère léger de l'œuvre et le bagage intellectuel et académique très sérieux de Tillion, ce qui forcerait le chercheur à se demander où Tillion a bien pu puiser son inspiration. Maudot semble oublier, d'une part, le caractère foncièrement collectif (et oral) du document¹⁰, et, d'autre part, le fait que l'humour et la dérision sont des traits de caractère très présents chez Tillion, bien avant la rédaction du

8 Le texte très justement intitulé « *Le Verfügbar aux Enfers* : une lecture historique » est en fait une reprise sous un nouveau titre de l'introduction par Andrieu à l'édition de 2005 du *Verfügbar aux Enfers* (Tillion 2005, p. 4-10).

9 Si le rire reste un élément important de l'œuvre, Andrieu souligne que *Le Verfügbar aux Enfers* informe également par ce dont il n'ose pas rire – tel que le sort des enfants –, par ses silences.

10 Sur le caractère d'oralité du *Verfügbar aux Enfers*, voir l'article de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix dans le présent numéro.

*Verfügbar aux Enfers*¹¹. Suivant sa prémisse de départ, Maudot avance une interprétation de la structure formelle de l'opérette-revue qui pourrait révéler des liens avec la formation académique de Tillion, notamment en ce qui a trait à l'ordonnancement des airs ou encore à leur forme. Si certaines des hypothèses présentées sont intéressantes, la possibilité que toute la forme du *Verfügbar aux Enfers* ait été préméditée par Tillion à la lumière de son bagage culturel et académique apparaît quelque peu surévaluée, Maudot semblant évacuer l'importance du contexte de rédaction particulièrement difficile de l'opérette-revue, ainsi que la contribution des codétenues de Tillion à la constitution des airs. Cela dit, le compositeur livre ensuite une étude intéressante et documentée des agendas et correspondances de Tillion pour en dégager son calendrier culturel, révélant chez elle une culture phénoménale dans les domaines de l'opéra, de l'opérette, de la revue, mais également du théâtre et du cinéma. Ce minutieux travail d'archives permet certes de montrer l'ampleur des références musicales de Tillion, qui ont sans le moindre doute joué un rôle important dans l'élaboration du *Verfügbar aux Enfers* ; l'auteur aurait cependant gagné à resituer cette étude dans un contexte d'élaboration beaucoup plus complexe que ce qui est présenté dans cette analyse.

Dans la même veine qu'Andrieu, le professeur d'histoire-géographie Emmanuel Font (p. 89-95) expose ce que l'opérette-revue révèle sur la vie du camp, prenant soin d'exposer les procédés narratifs qui y sont mis en œuvre, puis liant ce document à l'ensemble de l'œuvre écrite par Tillion sur Ravensbrück. Font s'intéresse par ailleurs au processus d'édition du *Verfügbar aux Enfers*, ce qui s'avère très pertinent pour la compréhension de sa postérité. La section suivante, consacrée à ce que ce document révèle sur la spécificité de la déportation féminine, aurait cependant pu être nuancée et complétée. Abordant la déchéance physique des déportées, Font donne en exemple l'air tronqué « On m'a dit : il faut résister », qui montre de façon assez explicite le dépouillement de leur féminité jusqu'à la tonte de leurs cheveux¹². Cela dit, d'autres exemples tout aussi révélateurs auraient pu être mobilisés, mais ne le sont pas : la reprise d'« Au clair de la lune »¹³, montrant la perte quasi totale de toute forme d'attrait sexuel chez les détenues ; la référence à l'air des « Petits païens », extrait de l'opérette *Phi Phi*, qui évoque la déchéance de leurs seins¹⁴. En outre, le fait que Font considère les Julots¹⁵ comme la manifestation « la plus radicale » de la « déféminisation » (p. 92) des détenues traduit une conception somme toute assez étriquée et hétéronormative de la féminité.

11 Ces traits ont d'ailleurs jalonné son parcours de résistante. Voir par exemple la lettre que Tillion a adressée au tribunal chargée de la juger à la suite de son arrestation, dont une page manuscrite est reproduite à la p. 28 du catalogue (pour la lettre complète, voir Tillion 1988, p. 35-40). Elle y tourne très habilement en dérision les délits dont elle est accusée. Sur cette lettre et les références intertextuelles sur lesquelles s'y appuie l'humour de Tillion, voir l'article d'Ariane Santerre dans le présent numéro.

12 Sur cet air, voir l'article de Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron dans le présent numéro.

13 « Notre sex-appeal était réputé / Maintenant sa pile est bien déchargée » (Tillion 2005, p. 49).

14 Sur cet air, voir les articles de Pascal Blanchet et Cécile Quesney dans le présent numéro.

15 Femmes allemandes menant une existence homosexuelle dans le camp, leur mode d'organisation leur permettant d'avoir de meilleures conditions de vie. Voir le texte de Claire Andrieu, p. 77.

La dernière section de cette deuxième partie aborde spécifiquement la question de l'écriture de l'histoire des camps. Elle s'ouvre ainsi sur un autre texte de Bernhard Strebel (p. 97-102), proposant un état des lieux sommaire des connaissances disponibles sur Ravensbrück. Si le regard global jeté sur ce pan d'histoire est intéressant, le texte reprend néanmoins quelques informations qui ont déjà été livrées précédemment avec beaucoup plus de précision, notamment dans la première partie¹⁶. Les deux textes suivants, écrits respectivement par Laurence Le Bras (p. 105-109), conservatrice au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, et par Marie-Claire Ruet et Sarah Brach (p. 111-116), respectivement conservatrice et assistante de conservation au musée de Besançon, s'intéressent quant à eux à la dimension spécifiquement archivistique de l'héritage de Tillion, analysant les traces laissées par cette dernière tout au long de son parcours de résistante. Cette analyse leur permet de mettre en exergue le travail de documentation phénoménal mené par Tillion, révélant l'ingéniosité dont elle a fait preuve et les risques qu'elle a pris pour consigner et transmettre le plus d'informations possible sur la vie dans les camps. Enfin, chacun de ces textes aborde comment les fonds d'archives sur Ravensbrück des deux institutions françaises ont été constitués.

« TRÉSORS D'ARCHIVES »

La dernière partie de ce catalogue (p. 119-151) présente ce qui apparaît comme le complément le plus direct de l'exposition. Il s'agit d'une suite d'images représentant divers artefacts de la guerre telle que l'a vécue Tillion, classés en ordre chronologique et accompagnés de notices explicatives relatant les faits historiques et aussi parfois les anecdotes qui y sont associés. Toute cette section constitue un complément d'informations très intéressant, tout en allégeant quelque peu le ton du catalogue de par leur caractère narratif et anecdotique. Nous retrouvons donc, par exemple : une photo de la mère de Tillion, Émilie, résistante assassinée à Ravensbrück ; l'adresse au tribunal, aussi amusante que courageuse, rédigée par Tillion lors de son incarcération¹⁷ ; la photo d'arrestation d'Anise Postel-Vinay (née Girard), codétenue de Ravensbrück qui œuvrera elle aussi à la documentation de la guerre et à la constitution des archives de Germaine Tillion ; ou encore, la photo d'une *Kaninchen* (« lapin » ou « cobaye »), détenue d'origine polonaise victime de cruelles expérimentations médicales¹⁸.

* * *

Le catalogue d'exposition *Les armes de l'esprit, Germaine Tillion 1939-1954* constitue ainsi un hommage très bien documenté à la résistante Germaine Tillion. Si l'ensemble de l'œuvre politique et historique de celle-ci s'avère le point focal de l'ouvrage, ce

16 Cette redondance est sans doute imputable à la coordination scientifique du volume, dont on ignore par ailleurs par qui elle a été assurée.

17 Voir ici-même la note 2.

18 Cette photo a pu sortir du camp grâce à l'intervention de Tillion.

dernier constitue également une porte d'entrée formidable vers une compréhension approfondie des rouages de la Seconde Guerre mondiale, de la Résistance, de la déportation et de ce que l'Histoire en retiendra par la suite. C'est en fait la profonde imbrication de l'œuvre de Tillion et de notre rapport à l'histoire de la guerre qui est mise en évidence, le catalogue se révélant à la fois un portrait de la grandeur d'esprit de l'ethnologue, sans toutefois tomber dans le panégyrique, et un document historique pertinent pour quiconque souhaite approfondir sa compréhension de ce pan de l'histoire. Ce que l'on retient également de l'héritage de Tillion par ce document, c'est la nécessaire humilité dont il convient de faire preuve face au travail de mémoire qu'une telle compréhension exige, car l'accession à la vérité sur la guerre dans sa globalité n'a pu se faire qu'au prix d'immenses sacrifices. Pour citer Tillion elle-même :

Quant au reste, à cette malgré tout dérisoire confrontation entre le crime et sa réparation [...] – confrontation que nous sommes seules au monde à pouvoir faire –, eh bien c'est la rançon de la vie. Nous sommes vivantes, tant pis pour nous (p. 59).

BIBLIOGRAPHIE

- Pavillard, Anne-Marie (2008), « Les archives de l'Association nationale des déportées et internées de la Résistance (ADIR) à la BDIC », *Histoire@Politique*, 2008/2, n° 5, p. 10, <http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2008-2-page-10.htm>, consulté le 30 mars 2016.
- Strebel, Bernhard (2005), *Ravensbrück. Un complexe concentrationnaire*, traduction française par Odile Demange, préface par Germaine Tillion, Paris, Fayard.
- Tillion, Germaine (1988), *Ravensbrück*, Paris, Seuil.
- Tillion, Germaine (2005), *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière.

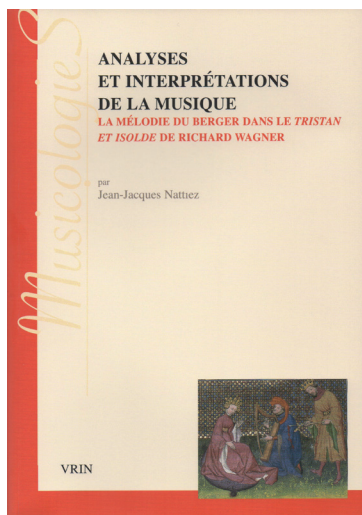
Analyses et interprétations de la musique, la mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner, de Jean-Jacques Nattiez

Paris, VRIN, 2013, 401 pages

Claude Abromont

Mots clés : analyse musicale ; interprétation musicale ; Jean-Jacques Nattiez ; *Tristan und Isolde* ; Wagner.

Keywords: music analysis; music interpretation; Jean-Jacques Nattiez ; *Tristan und Isolde* ; Wagner.



Certains choisissent d'éclairer la cohérence d'une composition singulière. D'autres s'attachent plutôt à démontrer la pertinence de méthodes applicables à de larges corpus de compositions. Généralement opposées, ces deux approches s'allient dans le livre de Jean-Jacques Nattiez. Il offre une analyse approfondie, quelquefois pratiquée avec enthousiasme, portant sur le solo de cor anglais joué au lever du rideau du troisième acte du *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Mais la dense publication propose tout autant une évaluation dépassionnée des principales méthodes analytiques, notamment celles dont les procédures tendent à être plus ou moins explicites et reproductibles.

Le caractère hors norme de cette démarche devient patent dès que cet ouvrage de 2013 est replacé dans la perspective de deux axes paradigmatiques qui parcourent

tout l'œuvre musicologique de Nattiez : d'une part, son étude de la pensée théorique et musicale wagnérienne, un travail entamé dès *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité* de 1983 (Paris, Bourgois), poursuivi par le *Wagner androgyne* de 1990 (Paris Bourgois), affiné dans l'édition critique des esquisses de *Siegfried's Tod* en 2004 (Paris, Société française de musicologie) et encore approfondi dans le définitif *Wagner antisémite* de 2015 (Paris, Bourgois). D'autre part, l'élaboration d'une musicologie générale, qui court des *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975, Paris, Union générale d'éditions) à l'ouvrage *Musicologie générale et sémiologie* (1987, Paris, Bourgois), ainsi qu'à *Musiques. Une encyclopédie pour le ^{xxx} siècle* (2001-2005¹), et dont la trajectoire devrait mener au futur *Traité de musicologie générale*.

Dans son avant-propos, l'auteur confie lui-même avoir hésité. Les fines propositions d'analyse de la mélodie du berger proposées ici, largement collectives, constituent-elles un moment de ses réflexions sur Wagner ou un chapitre de sa gestation d'une vision globale de la musicologie ? Pour ne pas se contenter d'une réponse par trop réductrice à cette question, une publication séparée restait l'unique solution, elle seule étant en mesure de rendre justice à une recherche tentaculaire effectuée par une armée de spécialistes d'hier et d'aujourd'hui, inaugurée par un cycle de conférences tenu en 1993 au Collège de France, poursuivie par une publication collective dans un numéro spécial de *Musicae Scientiae* (1998), et concrétisée par de nombreuses conférences internationales tenues entre 1990 et 2012.

Une telle multiplicité de problématiques et de contributions ne pouvait conduire qu'à un ouvrage particulièrement foisonnant. Trois ambitions principales peuvent en être dégagées :

- aborder les principales méthodes d'analyse et d'interprétation de la musique, explorées en mariant volonté pédagogique et souci taxinomique ;
- combiner ces différentes méthodes par l'articulation de la tripartition de Jean Molino, c'est-à-dire en débutant par les nombreuses formes d'analyse de la partition (niveau neutre), en poursuivant par des expériences menées sur sa réception (niveau esthétique) et en concluant sur une exploration des esquisses et des sources musicales, littéraires et philosophiques du solo (niveau poïétique) ;
- ne pas se contenter d'énumérer et d'articuler ces méthodes, mais tenter d'élargir la tripartition en vue de parvenir *in fine* à une transfiguration de la compréhension intuitive de l'objet analysé. Ainsi, au lecteur ayant vaincu plus de 300 pages passionnantes, parfois ardues, les ultimes chapitres dévoilent une interprétation globale et originale de l'opéra de Wagner.

Dans son introduction, Nattiez précise (p. 16) que son « travail consiste fondamentalement à proposer une approche combinée des différentes formes d'analyses, de commentaires et d'exégèses, même si les contraintes de la rhétorique obligent à les

1 Pour la version italienne (Torino, Einaudi). 2003-2007, pour la version française (Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique).

présenter les unes après les autres ». Certaines formes d'analyse sont tout de même, à l'occasion, menées simultanément, comme dans le schéma dépliant situé entre les pages 130 et 131, exemple où sont associées de façon lumineuse une analyse implicative à la Meyer et une analyse paradigmatique du solo.

L'idée de combiner le plus grand nombre possible d'approches analytiques relève surtout d'une problématique centrale chez Nattiez, celle de la mise en série. Deux années plus tard, en 2015, il cite encore Jean Molino en ce sens, à la p. 55 de son *Wagner antisémite* :

C'est un principe essentiel que celui de série. Une inscription isolée ne livre qu'une partie de son enseignement ; elle ne prend son vrai sens qu'au sein d'une série ; plus la série est abondante et variée, plus l'inscription devient intéressante. C'est la règle d'or exprimée pour tous les monuments archéologiques par Eduard Gerhard : « Qui a vu un monument n'en a vu aucun ; qui en a vu mille en a vu un ».

Le livre présente ainsi une succession d'analyses, amplement commentées et discutées, souvent précédées d'initiations pédagogiques aux différentes méthodes pratiquées (les analyses linéaires, p. 42-44 ; les méthodes prolongationnelles, p. 52-53 ; la méthode de Meyer, p. 73-77 ; l'analyse formelle, p. 91-92 ; l'analyse paradigmatique, p. 121-125 ; la relation de conformance de Meyer, p. 173-176 ; les différences entre « sémantique » et « herméneutique », p. 185-194). Une telle approche permet de construire en creux un formidable traité d'analyse. La nature du langage harmonique de Wagner écarte malheureusement la *Set Theory* – sur laquelle Nattiez s'était déjà interrogé, ses réflexions ayant été publiées dans les actes du colloque tenu à l'Ircam en octobre 2003 (Sampzon, Delatour, 2008) – des différentes formes d'analyses étudiées, interdisant un panorama plus complet des méthodes couramment pratiquées. En l'état, il est déjà considérable et précieux.

Concernant l'application de ces différentes méthodes au solo de Wagner, se succèdent, pour les 102 pages consacrées au niveau neutre, les principales formes d'analyses linéaires, comme l'*analyse schenkérienne*, nourrie par des propositions de réduction du solo d'Heinrich Schenker et d'Allen Forte ; l'*analyse prolongationnelle*, illustrée par Fred Lerdahl et Nattiez ; l'*analyse prosodique*, traitée par Annie Labussière et Nattiez ; l'*analyse implicative*, abordée par Nattiez. Viennent ensuite les *analyses de la forme*, avec des segmentations de Forte, Hugo Leichtentritt, Alfred Lorenz, Jacques Chailley, Labussière, Fred Lerdahl, et enfin les *analyses paradigmatiques* de Lerdahl, Labussière et Nattiez lui-même.

Pour les 73 pages de la partie esthétique, Nattiez débute par une comparaison entre onze interprétations historiques du solo, puisque, écrit-il à la p. 147 :

Ce sont les choix de l'exécutant qui conditionnent les réactions des auditeurs, mais ce que joue l'interprète dépend aussi de l'analyse, plus ou moins systématique, plus ou moins cohérente, plus ou moins intuitive, qu'il en fait, notamment pour décider de ses phrases.

D'une certaine façon, d'après l'auteur, l'interprétation est une zone complexe, intermédiaire entre les différentes analyses de niveau neutre et l'étude des stratégies

perceptives des auditeurs. Mais les interprétations impliquent aussi une conduite poïétique autonome. Et elles s'avèrent déterminantes pour les études sur la réception de l'œuvre que Nattiez envisage de mener dans la seconde partie de son livre. Il confronte ainsi les onze interprètes choisis aux analyses proposées auparavant, tentant en conclusion une proposition globale de phrasé. Il poursuit par l'étude de huit expériences faites par Irène Deliège auprès de participants musiciens et non-musiciens, testant certaines des règles de regroupement développées par Lerdhal. Sont ensuite étudiés quelques-uns des nombreux guides d'écoute de *Tristan*, notamment celui de Hans von Wolzogen, fondateur de la notion de *Leitmotiv*. Enfin, trois expériences sémantiques menées avec des étudiants de l'Université de Montréal dans les années 1990 sont décortiquées.

Puis, 67 pages sont consacrées au projet même de Wagner, à sa vision poïétique. Sont abordés les sources, les lettres, les esquisses et variantes, quelques costumes et tableaux de peintres, ainsi que le corpus des œuvres qui ont pu marquer Wagner, dans les musiques traditionnelles comme dans les musiques « savantes » (ranz des vaches, chants de gondolier, solo de Meyerbeer dans *Le prophète*, etc.), réintroduisant fréquemment de brèves analyses paradigmatiques, soit pour mieux approcher ces nouveaux matériaux sources, soit pour les comparer au solo de cor anglais. Pour finir est interrogée la notion de « nostalgie ».

La quatrième partie de l'ouvrage, de 72 pages, est intitulée « herméneutique ». Différents angles interprétatifs y sont proposés, qu'ils soient psychanalytiques – reposant sur les travaux de Donald Woods Winnicott et de Michel Imberty –, ou métaphysiques – se penchant alors tant sur la notion de rêve que sur la pensée de Schopenhauer. Une vision globale et fulgurante du *Tristan* en son entier émerge au fil de la synthèse effectuée dans les ultimes pages de l'essai. La résumer ici serait un peu comme annoncer le nom du coupable dans un roman d'Agatha Christie. Nous préférons laisser la surprise au lecteur, suggérant simplement, entre autres, qu'il découvrira pourquoi le diptyque orchestral issu de l'opéra, aujourd'hui appelé « Prélude et mort d'Isolde », avait été conçu en son temps par Wagner en tant que « Mort d'amour d'Isolde et transfiguration ».

Le plan de l'ouvrage que nous venons de dégager peut poser question. Il semble naturel de s'interroger sur les raisons qui ont poussé un adepte de la tripartition à adopter une articulation en quatre et non en trois parties. Pourquoi avoir séparé le poïétique de l'herméneutique ? Une fin de phrase (p. 191) y répond : « parce que l'herméneutique moderne n'a pas thématisé la disrépance entre le poïétique et l'esthésique ». Au fil de l'ouvrage, la tripartition est ainsi réinterrogée, nuancant tout d'abord les mouvements articulant ces trois étapes de l'approche musicologique, comme par exemple la distinction fondamentale effectuée entre esthésique inductive et externe (interprétation des résultats de l'analyse immanente du point de vue des conduites esthésiques auxquelles l'œuvre donne lieu, ou projection sur les structures immanentes des résultats d'une enquête esthésique externe) et entre poïétique inductive et externe (interprétation des structures immanentes en leur assignant une portée poïétique, ou éclairage des structures par des informations extérieures à l'œuvre, comme des esquisses ou des extraits de correspondance).

La question ultime semble cependant être celle-ci : l'herméneutique prend-elle part à la tripartition ? Ou la fait-elle exploser ? Selon Nattiez, qui a toutefois évolué sur ce point, l'herméneutique est une intuition d'ordre *esthétique*, et donc une contribution du musicologue-analyste. Mais cette contribution porte sur le sens que peut revêtir le projet *poïétique* du compositeur étudié. Enfin, elle est dépendante de la rigueur portée au départ à l'étude du niveau *neutre*. Ce serait donc l'unique véritable synthèse.

En résumé, pour saisir une œuvre, deux temps doivent être confrontés : un temps long (nécessitant quelquefois plusieurs années d'investigation), celui de l'analyse, de la recherche de documents, de la compilation des différentes contributions et de la confrontation d'idées, opposé à un temps fulgurant, celui de la compréhension intuitive, de la découverte de sens. L'herméneutique ne relève donc pas de la tripartition, bien que cette dernière reste la condition indispensable et préalable lorsqu'un musicologue souhaite que la synthèse qu'il effectue soit d'ordre scientifique, autorisant alors la contestation, processus complexe générant une progression continue de la connaissance.

Derrière son exposé analytique sur Wagner, Nattiez a démontré, par l'exemple, sa vision de l'éthique du musicologue.

L'enjeu du livre se situe de toute évidence dans cette affirmation d'une synthèse qui ne peut être que tardive, fruit d'un long travail préalable. Pour beaucoup, la pensée de Nattiez a été connue par le prisme de son analyse de la monodie pour flûte de Claude Debussy, *Syrinx*, telle qu'elle figure dans son livre de 1975. Il s'agissait alors du projet d'une fondation d'une sémiologie de la musique et il se concentrait exclusivement sur les dimensions structurelles de la pièce. Aucune réflexion concernant son titre ou son harmonie modale. Rien non plus sur les références antiques, le projet artistique, etc. Or, pour son approche du solo de cor anglais, l'objectif est tout autre. Sa volonté est de parvenir à la plus large synthèse possible, incluant non seulement les approches cognitives, mais aussi la *sketch analysis* (analyse des esquisses), et, tout simplement, l'histoire. Il souhaite que le lecteur puisse « comprendre », « aimer » et, en définitive, mieux « écouter » *Tristan*. Mais il ambitionne aussi que le lecteur-musicologue, face à une autre œuvre dotée d'une même pluralité d'enjeux, ait acquis une méthodologie lui permettant de procéder par lui-même sur un mode similaire. Seulement alors, après un chemin aussi riche et rigoureux que celui parcouru dans ce livre, il pourra faire émerger ses propres rivages inexplorés. Et Nattiez rêve d'être le premier lecteur de ces travaux futurs.

Contrat délicat à tenir... Si la première partie du livre devrait s'imposer en tant qu'outil pédagogique de référence pour aborder l'analyse musicale, combien de lecteurs parviendront jusqu'à la fin du livre ? Il faut attendre la page 301 pour que le solo de cor anglais soit enfin replacé dans l'opéra tout entier, inaugurant une nouvelle phase des réflexions. Et le lecteur découvre à cet instant que la partition du solo figurant à la p. 17 ne suffit pas et qu'il doit se munir de la partition d'orchestre intégrale avant de continuer la lecture ! Pourtant, cette captivante dernière partie herméneutique semble être particulièrement accessible à de très nombreux lecteurs mélomanes, esthètes ou philosophes. En raison du projet global, elle court le risque de ne profiter qu'à quelques rares musicologues aguerris et persévérants.

Pour conclure sur le versant « traité d'analyse » du livre de Nattiez, notons que de nombreux praticiens ont ces dernières années choisi de rattacher l'analyse au champ exclusif de la didactique. Nattiez tranche en sens inverse, affirmant à la p. 148 : « Il ne fait pas de doute pour moi que la pratique de l'analyse musicale constitue un objectif musicologique à part entière qui n'a pas besoin, pour être légitime, d'autre justification que le progrès de la connaissance ». Ajoutons, quant à nous, que l'analyse offre par surcroît ses propres plaisirs et éblouissements.

Les auteurs

CLAUDE ABROMONT

Claude Abromont, musicologue, est professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Auteur du *Guide de la théorie de la musique* (2001, Fayard-Lemoine), du *Petit précis du commentaire d'écoute* (2010, Fayard), et, avec Eugène de Montalembert, du *Guide des genres* et du *Guide des formes de la musique occidentale* (2010, Fayard-Lemoine), il a également publié un roman, *Symphonie criminelle en mi bémol* (2013, Bayard). *La Symphonie fantastique ; enquête autour d'une idée fixe* est sa dernière publication, parue en avril 2016 aux Éditions de la Philharmonie.

MARIE-HÉLÈNE BENOIT-OTIS

Marie-Hélène Benoit-Otis est professeur de musicologie à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse notamment à la musique française des XIX^e et XX^e siècles (*Ernest Chausson, Le Roi Arthur et l'opéra wagnérien en France*, 2012), ainsi qu'aux questions d'historiographie musicale (*Écrits de compositeurs. Une autorité en questions*, coédité avec Michel Duchesneau et Valérie Dufour, 2013 ; traduction française annotée des *Fondements de l'histoire de la musique* de Carl Dahlhaus, 2013). Ses travaux actuels, soutenus par le FRQ-SC et la Fondation Alexander von Humboldt, portent notamment sur la récupération de Mozart dans la propagande culturelle nazie. Avec Philippe Despoix (chercheur principal), elle codirige le projet de recherche d'équipe interdisciplinaire « Mémoire musicale et résistance dans les camps. Autour de l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion » (CRSH).

PASCAL BLANCHET

Musicologue et auteur, Pascal Blanchet a soutenu en 2010 à l'Université de Montréal une thèse de doctorat portant sur Florimond Ronger dit Hervé (1825-1892), « le père de l'opérette ». Il a participé, en tant que coauteur et co-metteur en scène, au spectacle *Rendez-vous à l'opérette*, collages d'extraits créé au printemps 2015 et interprété par les chanteurs de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal. Il a animé à cette occasion des conférences-concerts sur l'histoire de l'opérette. À l'automne 2015, il a contribué au programme de l'opéra-bouffe d'Hervé *Les Chevaliers de la Table Ronde*, une coproduction du Palazzetto Bru Zane et de la compagnie Les Brigands. Toujours avec le Palazzetto Bru Zane, il a publié chez Actes Sud *Hervé par lui-même, écrits du père de l'opérette* (2015).

PHILIPPE DESPOIX

Philippe Despoix est professeur en littérature comparée à l'Université de Montréal où il dirige le Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIALT). Ancien directeur du Centre canadien d'études allemandes et européennes, il est également un spécialiste de la pensée germanique du xx^e siècle et coéditeur des principaux ouvrages de Siegfried Kracauer en français (dernier paru : *Sur le seuil du temps*, 2014). Il a aussi publié avec Nicolas Donin un double numéro de la *Revue de synthèse*, « Les moyens techniques de l'art » (2/3, 2008), consacré à la sociologie de la musique de Max Weber. Il dirige (avec Marie-Hélène Benoit-Otis, cochercheure) le projet de recherche d'équipe interdisciplinaire « Mémoire musicale et résistance dans les camps » qui étudie en particulier *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion.

CHRISTOPHE GAUTHIER

Étudiant à la maîtrise en interprétation à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, le claveciniste et organiste Christophe Gauthier s'intéresse principalement à l'interprétation historiquement informée de la musique ancienne. Membre fondateur des Rendez-vous baroque français (Montréal) et de l'ensemble La Frontera (Mexico), on peut l'entendre dans de nombreux festivals à Montréal et à l'étranger. Il travaille présentement à l'édition d'un manuscrit des *Leçons de ténèbres* de Nicolas Bernier et assiste Geneviève Soly dans ses travaux sur le compositeur allemand Christoph Graupner. On peut l'entendre chaque semaine à la barre de l'émission « Musique classique » sur les ondes de Radio VM.

CATHERINE HARRISON-BOISVERT

Catherine Harrison-Boisvert a complété à l'automne 2015 une maîtrise en ethnomusicologie à l'Université de Montréal, sous la direction de Monique Desroches. Dans le cadre de cette recherche portant sur la musique cubaine en contexte touristique, elle a reçu le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQ-SC) et du Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie (LEO – OICRM). Elle collabore en tant qu'interprète et auxiliaire de recherche au projet de recherche sur *Le Verfügbar aux Enfers* depuis ses premiers balbutiements, en 2011. Ayant au cœur de ses préoccupations la relation entre arts et développement social, elle œuvre actuellement au sein de divers projets reliés à cette problématique (Ateliers Bauhaus21, Movimento – Percussions, Carrefour musical de Laval).

CHLOÉ HUVET

Ancienne élève de l'École nationale supérieure de Lyon, Chloé Huvet soutient en 2011 un mémoire sur John Williams et obtient son master de recherche en musicologie mention très bien. Elle a publié des articles sur Bruno Coulais, Trevor Morris, Georges Delerue, John Williams et la musique d'*Eyes Wide Shut*. Major de l'agrégation externe de musique en 2012, elle prépare une thèse sur la musique des deux trilogies

Star Wars, sous la direction de Gilles Mouëllic et Michel Duchesneau. Elle est également chargée de cours d'analyse de film à l'Université Rennes 2 et d'histoire de la musique de cinéma à l'Université de Montréal.

DJEMAA MAAZOUZI

Ph.D. en Littératures de langue française, Djemaa Maazouzi a été chercheure postdoctorale du CRSH au Laboratoire ALITHILA de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3 de 2013 à 2015 et coordinatrice scientifique du CRIALT de l'Université de Montréal de 2009 à 2012. Elle a notamment dirigé le numéro 6 de la revue *Nouvelles Synergies Canada* (« L'Algérie malgré tout »), co-dirigé avec Marion Froger le numéro 21 de la *Revue Intermédialités* (« Inclure (le tiers) / Including (The Third Term) ») et, avec Nelly Wolf, le numéro 320 de la *Revue des Sciences humaines* (« La France des solidarités ») à paraître en février 2016. Son premier ouvrage récemment publié s'intitule : *Le partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web* (Paris, Éditions classiques Garnier, 2015, 487 p.).

LAURENCE MANNING

Originaire de Sorel-Tracy, Laurence Manning a étudié le piano au Conservatoire de musique de Montréal avec Louise Bessette, Raoul Sosa et Suzanne Goyette. Depuis l'hiver 2013, elle poursuit des études de doctorat en interprétation piano à l'Université de Montréal sous la direction du pianiste Paul Stewart et de la musicologue Marie-Hélène Benoit-Otis. Ses travaux portent sur la musique pour piano de la compositrice Fanny Mendelssohn-Hensel. Trois bourses d'excellence au doctorat lui ont été octroyées par le Comité d'attribution des bourses des 2^e et 3^e cycles de la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal, dont la bourse Arsène-David.

CAROLINE MARCOUX-GENDRON

Après une formation en musicologie (baccalauréat), anthropologie (mineure) et ethnomusicologie (maîtrise), Caroline Marcoux-Gendron effectue un doctorat en études urbaines à l'Institut national de la recherche scientifique (INRS) sous la direction du sociologue Guy Bellavance et la codirection du musicologue Michel Duchesneau. Impliquée au sein de l'équipe *Le Verfügbar aux Enfers* depuis l'automne 2013, elle prend aussi part aux travaux de l'équipe de sociomusicologie de l'OICRM depuis 2011. Parallèlement à ses études, elle a occupé des postes en coordination, d'abord comme assistante à la coordination générale de l'OICRM, puis comme coordonnatrice du projet de recherche Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ-OICRM).

JEAN-PIERRE MICHAUD

Jean-Philippe Michaud est étudiant aux cycles supérieurs en littérature comparée à l'Université de Montréal. Depuis l'automne 2013, il est auxiliaire de recherche du groupe interdisciplinaire « Mémoire musicale et résistance dans les camps. Autour

de l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion ». Il a reçu en 2014 la bourse de recherche Joseph-Armand Bombardier du CRSH pour son mémoire de maîtrise autour de l'œuvre de Bill Readings *The University in Ruins*.

GABRIEL PAQUIN-BUKI

Gabriel Paquin-Buki est diplômé en interprétation clarinette de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, où il se distingue tant comme soliste que comme musicien d'orchestre. À la suite de ses études, il crée le groupe Oktopus, un octuor de musique métissée qui se spécialise dans la musique klezmer, et dont il signe les arrangements. Il est inscrit à la maîtrise en littérature comparée à l'Université de Montréal et travaille sur la question du rire dans la littérature de la Shoah.

CÉCILE QUESNEY

Cécile Quesney est docteure en musicologie (Université de Montréal/Université Paris-Sorbonne), agrégée de musique et titulaire d'un Diplôme de Formation Supérieure en musicologie du CNSMDP. Elle s'intéresse à l'histoire des pratiques musicales en France et en Europe (fin XIX^e-XX^e siècles) et à la musique pendant les deux conflits mondiaux. Ancienne boursière du Canada Vanier, elle a complété une thèse sur les compositeurs français sous l'Occupation et le cas de Marcel Delannoy. Elle est membre du groupe de recherche sur *Le Verfügbar aux Enfers*, membre associée à l'Institut de recherche en Musicologie (IREMUS, Paris) et enseigne actuellement l'éducation musicale dans le secondaire.

ARIANE SANTERRE

Après une formation à l'Université McGill (B.A.) et à l'Université de Montréal (M.A.), Ariane Santerre effectue actuellement des études doctorales sous la supervision de Marie-Pascale Huglo au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, en codirection avec Alain Goldschläger au Département d'Études françaises de University of Western Ontario. Elle se consacre à une thèse sur des témoignages de survivants des camps nazis publiés dans l'immédiat après-guerre en français et en italien, en adoptant une perspective à la fois littéraire et linguistique.