

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.

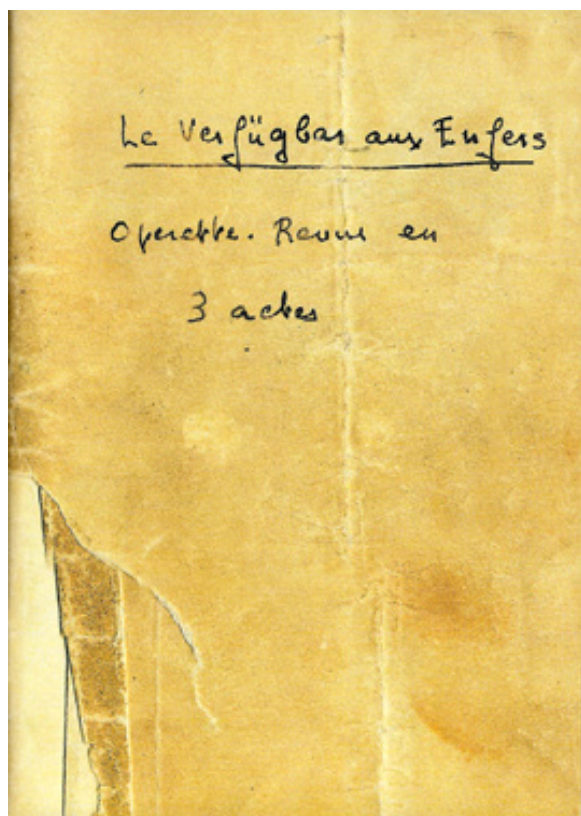


Figure 1 : Page titre du manuscrit de Germaine Tillion pour *Le Verfügbar aux Enfers* (telle que reproduite en fac-similé dans Tillion 2005²).

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 livrerons 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.

nement 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 déroute, 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 paillardes 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 noces 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 valses* 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 valses*, 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 « intermédiaires » 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 thématiqué 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)
<p>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</p> <p>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</p> <p>[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 !</p>	<p>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...</p> <p>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...</p> <p>[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...</p>

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 toute 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 hybride 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 mémorisation 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 mémorisés 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* résistantes pourra rester solidaire – la pièce s'interrompt 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, Blulette (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 xx^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.