

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

Catherine Harrison-Boisvert and Caroline Marcoux-Gendron

Volume 3, Number 2, 2016

Mémoire musicale et résistance. Autour du *Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060110ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060110ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

OICRM

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Harrison-Boisvert, C. & Marcoux-Gendron, C. (2016). L'interprétation vocale du *Verfügbar aux Enfers* au XX^e siècle. *Revue musicale OICRM*, 3(2), 117–134.
<https://doi.org/10.7202/1060110ar>

Article 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.

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.