



Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi & Cécile Quesney (eds), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*

Paris, Seuil, 2018.

Élise Petit



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2670>

DOI : 10.4000/transposition.2670

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Élise Petit, « Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi & Cécile Quesney (eds), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers* », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 23 septembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2670> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.2670>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Philippe Despoix, Marie-Hélène
Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi &
Cécile Quesney (eds), *Chanter, rire et
résister à Ravensbrück : Autour de
Germaine Tillion et du Verfügbar aux
Enfers*

Paris, Seuil, 2018.

Élise Petit

RÉFÉRENCE

Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi & Cécile Quesney (eds), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil, 2018.

- 1 Le groupe de recherches « Mémoire musicale et résistance dans les camps » de l'Université de Montréal mène depuis plusieurs années un intéressant et rigoureux travail de recherches pluridisciplinaires autour du *Verfügbar aux enfers*, composé en 1944 par Germaine Tillion dans le camp de concentration de Ravensbrück. Dans le sillage de rencontres scientifiques et publications préalables de cette même équipe, l'ouvrage *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* représente un aboutissement des recherches sur cette œuvre hybride, baptisée « opérette-revue » par Tillion. Les contributions riches et documentées s'organisent en deux parties : la première porte sur les divers « contextes » de cette « création atypique », tandis que la seconde analyse les processus mémoriels et créatifs dans l'œuvre elle-même.

- 2 Ainsi que le rappellent les directeurs scientifiques en introduction au recueil, à Ravensbrück la création musicale fut « presque toujours clandestine ». C'est là l'une des particularités surprenantes du camp, qui n'a jamais compté d'orchestre ou d'ensemble instrumental « officiel », alors que ceux-ci furent constitués dès la création des autres camps. Habituellement, ces ensembles servaient à rythmer les départs au travail, accompagner certaines punitions ou pendaisons, mais aussi à accueillir des officiels en visite ou à distraire les SS lors de soirées privées.
- 3 Le « cas particulier » de Ravensbrück s'expliquerait-il par le fait que la majorité des détenues étaient incarcérées pour raisons politiques, et avaient donc été déportées sans avoir eu le temps de prendre avec elles leur instrument si elles étaient musiciennes ? Mais dans d'autres camps, à Buchenwald par exemple, des instruments avaient été fournis et les musiciens avaient été autorisés à écrire à leur famille pour se faire envoyer leur instrument personnel, parfois même des partitions. Selon le témoignage de Violette Maurice, il semblerait même qu'un piano ait été présent à Ravensbrück¹. Douze baraques étaient en effet remplies d'objets et de biens pillés dans toute l'Europe occupée, et il est certain que des instruments s'y trouvaient². L'explication la plus plausible pourrait tenir au fait même que Ravensbrück était un camp de femmes. Même si le commandant était un homme, le personnel en charge des détenues était très majoritairement féminin. Les gardiennes avaient certes été formées par des supérieurs SS, mais elles n'étaient pas des soldates ayant connu la vie de caserne ni l'enrôlement, auxquels la musique participait de façon significative. Par conséquent, les marches punitives en chanson ou les veillées musicales au coin du feu ne faisaient pas partie de leur quotidien. Il est donc probable que ce « transfert » opéré inconsciemment par les gardiens de leurs unités aux détenus dans les camps d'hommes n'ait pas eu lieu. Ravensbrück est donc l'un des seuls camps de concentration où la musique aura pu servir à la coercition de la masse des détenues.
- 4 Dans ce contexte, l'étude « micrologique » (p. 20) d'une œuvre telle que *Le Verfügbar aux Enfers* la charge d'un double enjeu de mémoire : celle de la Résistance et de la déportation d'une part, celle de la « force spécifique d'une créativité recluse » de l'autre (p. 21). Bien que la création musicale ait le plus souvent eu lieu dans la clandestinité, la pratique musicale n'était pas interdite à Ravensbrück, mais strictement réglementée. Ainsi que le rappelle une directive de l'*Oberaufseherin* SS Anna Klein-Plaubel, en charge de la surveillance du camp, datée du 2 mars 1944 et destinée à l'affichage dans tous les blocs, seuls des chants allemands pouvaient être entonnés, et pas de chansons de variété. Le chant était autorisé lors des « temps libres » uniquement, c'est-à-dire le soir avant le couvre-feu et le dimanche pour celles auxquelles il restait quelque force. La danse et les pièces de théâtre étaient pour leur part interdites³.
- 5 Selon divers témoignages, des chœurs purent même voir le jour à la fin de l'année 1944. Pas moins de cinq chœurs ont été recensés par Gabriele Knapp dans son étude sur Ravensbrück⁴, tandis que le musicologue Milan Kuna date la naissance du premier ensemble vocal à la fin de l'année 1942⁵. De nombreuses soirées musicales furent organisées dans les baraquements de détenues, notamment en 1944, alors que la surveillance SS se relâchait du fait du surpeuplement dans le camp. Les événements principaux étaient Pâques, Noël ou le Jour de l'An, mais aussi les fêtes nationales et anniversaires d'événements politiques, ou encore la « Journée internationale des femmes » qui fut célébrée dans divers baraquements le 8 mars 1945⁶. La répétition de chants pour de telles occasions s'effectuait clandestinement par très petits groupes, à

voix basse durant l'appel, dans les latrines ou aux lavabos du camp, derrière un baraquement, ou encore à l'« infirmerie » (Revier).

- 6 Si quelques détenues parvinrent à se procurer des partitions grâce aux colis alimentaires envoyés par leurs familles, et dans lesquels les denrées étaient emballées dans des partitions ou des textes de littérature, l'interdiction de détenir du papier et des crayons était très difficile à contourner pour les musiciennes à Ravensbrück. Dans d'autres camps tels ceux d'Auschwitz, la présence d'orchestres « officiels » entraînait la présence de nombreuses partitions originales ; d'où un besoin de copistes qui, entre leurs activités d'arrangement musical pour l'orchestre, pouvaient coucher sur le papier, parfois même sur du véritable papier à musique, des compositions clandestines. Les détenues de Ravensbrück, quant à elles, mémorisèrent avant tout leurs créations et utilisèrent des petits morceaux de papier qu'elles réussissaient à récupérer, avec lesquels elles constituèrent parfois de petits recueils. Faut de papier à musique ou de compétences en matière de composition, nombre d'entre elles modifièrent, à l'instar de Germaine Tillion et de ses camarades, des chansons connues en ajoutant un texte qui reflétait la situation du camp.
- 7 L'article d'Insa Eschebach livre une étude très intéressante des activités culturelles à Ravensbrück. Interrogeant les possibilités et les enjeux de telles activités, elle évoque la création de véritables « lieux sociaux » dans lesquels pouvaient s'affirmer identité nationale et solidarité ; en cela, elle rejoint Anne-Berenike Rothstein qui voyait dans *Le Verfügbar aux Enfers* « l'articulation d'un sentiment national⁷ ». Elle analyse également les « stratégies narratives » mises en place après la guerre, entre tabouisation du divertissement concentrationnaire et présentation sous l'angle unique de la résistance à un système d'annihilation.
- 8 Julien Blanc quant à lui replace *Le Verfügbar* et son humour ravageur dans un contexte artistique : le procédé du détournement et de la dérision était à la fois ancré chez Germaine Tillion avant son incarcération, tout comme il faisait partie des pratiques privilégiées par la Résistance, notamment la diffusion de chansons ou de tracts faisant du rire un « outil de propagande à destination de l'opinion mais aussi à usage interne » (p. 42). Ce que son *Verfügbar* révèle, c'est bien une capacité de Tillion à rire d'elle-même et de ses malheurs sans s'apitoyer sur son propre sort, mais aussi une connaissance extrêmement détaillée du camp et de son fonctionnement, après un an d'incarcération.
- 9 C'est cette idée que poursuit la contribution de Françoise Carasso, qui s'attache aux styles de l'existence de Tillion, toujours disponible pour les autres, pensant en ethnographe même à Ravensbrück, entre « indignation, compassion, indépendance d'esprit, souci de la vérité et attachement aux faits » (p. 69). Suit la transcription d'un entretien inédit accordé par Germaine Tillion à Mechthild Gilzmer et au cinéaste allemand Helmuth Bauer en février 2002. Elle y évoquait Ravensbrück, la solidarité, son « opérette entre deux meurtres », mais aussi ses combats après la guerre.
- 10 La deuxième partie de l'ouvrage s'intéresse au parcours du *Verfügbar aux Enfers*, de Ravensbrück à aujourd'hui. Nelly Forget, proche collaboratrice de Tillion, retrace le parcours du manuscrit, resté soixante ans sous le boisseau jusqu'à sa publication par les éditions de la Martinière en 2005 puis à sa création au Châtelet en 2007. Elle détaille les passionnantes étapes de la reconstitution des sources musicales, s'arrêtant sur la culture très riche de Tillion et sur sa prodigieuse mémoire. Elle esquisse enfin des questions sur les objectifs et les modalités de l'écriture de l'opérette. Dans le sillage de cette contribution, celle de Cécile Quesney s'attache quelques pages plus tard à l'étude

de dix ans de mises en scène en France et en Belgique, de 2007 à 2017, soulevant les questionnements nombreux et parfois problématiques quant à la « fidélité » à une œuvre écrite sans accompagnement musical et jamais représentée dans le camp.

- 11 La contribution de Donald Reid analyse les processus de remémoration et de créativité en jeu dans l'œuvre de Tillion. Il introduit la spécificité de traitement réservée aux prisonniers politiques « NN » (pour *Nacht und Nebel*), catégorie à laquelle appartenait Tillion, et surtout à ceux qui comme elle étaient « disponibles » (*verfügbar*) pour toutes sortes de corvées. Rappelant la place importante que le chant tenait dans les nombreuses activités de résistance spirituelle et artistique à Ravensbrück, il place en définitive la singularité de l'œuvre dans son aspect collectif.
- 12 Philippe Despoix revient sur la culture de Germaine Tillion et de ses camarades dans son analyse des sources musicales utilisées dans *Le Verfügbar aux Enfers*. Mettant l'accent sur la fonction des médias et du phonographe dans les processus mémoriels, il montre de façon convaincante comment les nouveaux moyens de reproduction sonore ont contribué à la « porosité de frontière » entre musique savante et populaire dans cette opérette, s'immiscant incidemment comme modèle de composition de la revue.
- 13 Djemaa Maazouzi s'intéresse pour sa part à l'idée polysémique de « distraction » à Ravensbrück, selon trois niveaux de lecture : la distraction de l'ethnologue qui analyse la situation pour mieux s'en extraire, celle causée par le cabaret – producteur d'un espoir salutaire – et celle des chimères, « bobards » et autres fausses nouvelles contre lesquelles Tillion cherchait à prémunir.
- 14 Enfin, Marie-Hélène Benoit-Otis ancre l'œuvre dans tout un héritage autant savant que populaire, du *Song Play* au vaudeville et à l'opérette, évoquant par l'aspect collectif de la composition la création d'un « réseau musical virtuel fondé sur un héritage culturel partagé » (p. 183). Une analyse plus détaillée de certains numéros montre de manière pertinente à quel point la musicalité du *Verfügbar aux Enfers* a pu parfois être conçue de façon virtuelle.
- 15 L'ouvrage se clôt par une cinquantaine de pages annexes proposant la reconstitution la plus détaillée des sources musicales et phonographiques qui existe à ce jour. Saluons ici un travail d'une grande rigueur, qui met en regard textes originaux et adaptation pour *Le Verfügbar aux Enfers*, référençant chaque fois un enregistrement phonographique, une partition lorsqu'applicable, et complétant le tout de commentaires scientifiques et de témoignages de détenue·s concernant l'extrait d'origine et son utilisation éventuelle dans d'autres camps. Une bibliographie aurait été la bienvenue, au vu du nombre conséquent d'ouvrages de premier plan mentionnés au gré des diverses contributions.

NOTES

1. MAURICE Violette, *N.N.*, Saint-Étienne, S.P.E.R., 1946.

2. Pour célébrer Noël 1944 à Ravensbrück, des détenues allemandes furent brièvement autorisées par la *Kommandantur* SS à constituer un petit ensemble comprenant un violon, deux guitares et un accordéon. Après avoir donné plusieurs concerts pour les enfants détenus au camp et pour des

camarades, elles durent restituer les instruments au dépôt duquel ils avaient été tirés. Cf. KNAPP Gabrielle, *Frauenstimmen. Musikerinnen erinnern an Ravensbrück*, Berlin, Metropol-Verlag, 2003, p. 160 sq. ; MÜLLER Charlotte, *Die Klempnerkolonne in Ravensbrück*, Berlin, Dietz, 1981.

3. KLEIN-PLAUBEL Anna, « An alle Blocks. Zum Aushang », 2 mars 1944. United States Holocaust Memorial Museum, RG-04.006 M, microfilm 20.

4. KNAPP Gabriele, *Frauenstimmen*, p. 86.

5. KUNA Milan, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, trad. all. Eliška Nováková, Francfort, Zweitausendeins, 1993, p. 105.

6. KNAPP Gabriele, *Frauenstimmen*, p. 59.

7. ROTHSTEIN Anne-Berénike (ed.), *Poetik des Überlebens. Kulturproduktion im Konzentrationslager*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2015, p. 119.

AUTEURS

ÉLISE PETIT

Élise Petit est agrégée de Musique et docteure en Histoire de la Musique, spécialiste des politiques musicales dans l'Allemagne du xx^e siècle et dans le système concentrationnaire. Elle a notamment publié *Entartete Musik. Musiques interdites sous le III^e Reich* (avec Bruno Giner, Paris, Bleu Nuit, 2015) et *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide* (Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018). Chercheuse associée à l'université Paris-I Sorbonne, elle se consacre depuis plusieurs années à un projet de recherches sur les usages de la musique dans les camps, financé par le Musée de l'Holocauste de Washington DC (USHMM, année 2016-2017) et par la Fondation pour la Mémoire de la Shoah à Paris (2018-2019).