

Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, préface d'Esteban Buch, Paris, Éditions du Seuil, coll. « *Le Genre humain* », n^o 59, 2018, 246 p. ISBN 978-2-02-139571-6

Hugo Rodriguez

Volume 20, numéro 1, printemps 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073173ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073173ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Rodriguez, H. (2019). Compte rendu de [Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, préface d'Esteban Buch, Paris, Éditions du Seuil, coll. « *Le Genre humain* », n^o 59, 2018, 246 p. ISBN 978-2-02-139571-6]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 20(1), 111–118. <https://doi.org/10.7202/1073173ar>

Philippe Despoix,
Marie-Hélène Benoit-Otis,
Djemaa Maazouzi et
Cécile Quesney (dir.)

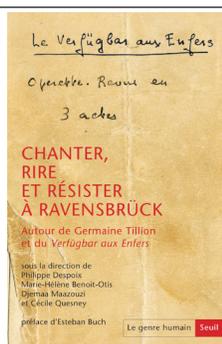
**Chanter, rire et résister à
Ravensbrück : Autour de Germaine
Tillion et du Verfügbar aux Enfers**

préface d'Esteban Buch

Paris, Éditions du Seuil,

coll. «*Le Genre humain*», n° 59, 2018, 246 p.

ISBN 978-2-02-139571-6



Il n'y a rien d'exagéré à dire que la vie et l'œuvre de Germaine Tillion (1907-2008) sont aussi exceptionnelles (ce qui est somme toute fréquent) qu'admirables (ce qui l'est moins). Grâce aux nombreuses initiatives qui ont vu le jour ces vingt dernières années, on dispose d'une meilleure compréhension de son engagement scientifique et humaniste¹. Peut-être ces initiatives nous permettent-elles aussi, par extension, de comprendre un peu mieux en quoi l'exemplarité réjouissante dont sa trajectoire nous a légué un modèle semble, à certains égards, si éloignée de l'idée qu'à notre époque, nous nous faisons spontanément du caractère construit de certaines valeurs *a priori* (vérité, connaissance, justice, dignité) et de cette nature humaine qui, pour Tillion, était ce qu'il fallait avant tout chercher à comprendre.

Cela dit, si la plupart des textes de Tillion sont désormais accessibles² et que nous sommes assez bien informés sur ses années d'ethnologue dans l'Aurès algérien, ses travaux d'historienne du camp de Ravensbrück où elle fut déportée, son rôle politique majeur dans certains événements de la guerre d'Algérie et ses missions ethnographiques dans le Maghreb d'après-guerre³, le mérite de l'ouvrage *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* tient à ce qu'il aborde un aspect des années de déportation de Tillion qui restait encore relativement peu exploré : *Le Verfügbar aux Enfers*. Il s'agit

d'une pièce lyrique, qualifiée d'«opérette-revue», que Tillion et ses camarades déportées ont écrite à Ravensbrück durant l'automne 1944 en prenant de gros risques. L'œuvre met en scène la «conférence» d'un naturaliste à propos d'une soi-disant «nouvelle espèce zoologique», les Verfügbars. Dans le jargon concentrationnaire, ce terme signifie «disponible». Il désignait les déportés-es ayant refusé de travailler au service des Nazis et, de ce fait, «disponibles» pour exécuter les pires corvées⁴. Tillion et ses camarades faisaient partie de cette catégorie de déportées.

La pièce ne contient pas de partitions. Il contient des dialogues parlés entre le naturaliste et les Verfügbars, des passages déclamés en vers, et des paroles de chanson à chanter sur une musique préexistante dont le titre est indiqué, à la manière de ce qui se faisait dans les vaudevilles, les pièces de foire, les mélodrames, les féeries, les revues et les opérettes. Le titre de l'œuvre fait d'ailleurs allusion à *l'Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach. Les musiques à chanter «sur l'air de» sont basées sur un vaste éventail de références musicales, allant de l'opéra à la chanson à succès en passant par les chants scouts et les publicités radiophoniques. Tillion et ses compagnes de déportation n'ayant aucune source musicale à leur disposition, écrite ou enregistrée, elles ont puisé l'inspiration dans leur mémoire orale et collective. Ce sont ces conditions de création qui expliquent la diversité tant des références convoquées que des formats de ces références. Les numéros musicaux vont d'une mélodie intégralement transformée (la *Chanson triste* de Henri Duparc) au seul rythme du thème d'un poème symphonique (la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns), en passant par la réécriture d'une unité couplet-refrain (la publicité pour la chicorée Villot) ou de quelques vers chantés (la chanson grivoise *Vive les étudiants, ma mère*), une mélodie fredonnée (le chant populaire russe *Les Bateliers de la Volga*), ou encore un slogan scandé sur un rythme simple (un procédé dit «sur l'air des champions⁵»).

¹ On trouvera une bibliographie mise à jour et de nombreuses autres informations sur le site de l'Association Germaine Tillion, <http://www.germaine-tillion.org/>, consulté le 23 mai 2019.

² Voir Germaine Tillion (1988), *Ravensbrück* (suivi de Anise Postel-Vinay et Pierre Serge Choumoff, *Les exterminations par gaz à Ravensbrück, Hartheim, Monthausen et Gusen*), Paris, Éditions du Seuil ; (2007a), *Il était une fois l'ethnographie*, Paris, Éditions du Seuil ; (2007b), *Combats de guerre et de paix*, Paris, Éditions du Seuil ; (2009), *Fragments de vie*, textes réunis par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil.

³ Voir notamment Jean Lacouture (2000), *Le témoignage est un combat : Une biographie de Germaine Tillion*, Paris, Éditions du Seuil ; Tzvetan Todorov (dir.) (2007), *Le siècle de Germaine Tillion*, Paris, Éditions du Seuil ; Donald Reid (2007), *Germaine Tillion, Lucie Aubrac and the Politics of Memories of the French Resistance*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing ; Julien Blanc (2010), *Au commencement de la Résistance : Du côté du Musée de l'Homme 1940-1941*, Paris, Éditions du Seuil ; Claire Mestre, Hélène Asensi et Marie-Rose Moro (dir.) (2010), *Vivre c'est résister, textes pour Aimé Césaire et Germaine Tillion*, Grenoble, La pensée sauvage ; Fabien Sacriste (2011), *Germaine Tillion, Jacques Berque, Jean Servier et Pierre Bourdieu : Des ethnologues dans la guerre d'indépendance algérienne*, Paris, L'Harmattan ; Armelle Mabon et Gwendal Simon (dir.) (2013), *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillion*, Paris, Riveneuve.

⁴ Pour plus de détails, voir Tillion 1988, p. 160-163.

⁵ Une précision s'impose sur ce point car, dans l'ouvrage qui nous occupe, les commentaires consacrés à cette didascalie «sur l'air des champions» prêtent à confusion. L'expression «sur l'air des champions», qui se trouve bel et bien dans le texte de Tillion, est attestée depuis le début du XIX^e siècle. Il s'agit d'une expression générique qui désigne non un rythme particulier, mais toute revendication ou clameur populaire répétée, scandée (et criée) par un groupe sur un rythme simple, adapté à la prosodie et à la syntaxe de l'énoncé. Par exemple «On a gagné!» (brève-longue-longue-longue), «Remboursez!» (brève-brève-longue) ou «CRSSS» (brève-brève-longue-longue-longue). Dans *Le Verfügbar aux Enfers*, le slogan scandé est «Nous sabotons», sur un rythme longue-brève-brève-longue (acte I, p. 48 de l'édition de poche parue en 2007, voir note suivante). Il est directement

Une excellente édition critique du *Verfügbar aux Enfers* a été publiée en 2005⁶ et il existe une captation vidéo de la représentation donnée à Ravensbrück en 2010, à l'occasion du 65^e anniversaire de la libération du camp⁷. Cependant, aucun travail scientifique d'envergure n'avait depuis vu le jour à son sujet⁸, jusqu'à ce qu'une équipe de recherche québécoise décide de s'y atteler, donnant lieu à deux publications : un numéro spécial de la *Revue musicale OICRM* en 2016⁹, et l'ouvrage *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* qui est l'objet de ce compte rendu. Les deux publications sont complémentaires. Le numéro spécial de 2016 se focalise surtout sur les aspects « internes » de l'œuvre : identification des sources musicales et des intertextes, analyse des genres artistiques convoqués, reconstitution des airs chantés, analyse des problèmes de mise en musique et d'interprétation de ces airs, panorama des mises en scène contemporaines et des travaux scientifiques sur l'œuvre. *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* élargit le propos aux dimensions « externes » à l'objet. Il se penche en particulier sur le processus de création et les questions qu'il soulève : l'histoire du manuscrit, la création collective, la transmission orale des répertoires musicaux utilisés, le mélange des genres musicaux, lui-même sous-tendu par une absence de hiérarchies des genres, ou encore le rôle joué par les nouvelles technologies de création et de diffusion de musique (radio, disque). Les articles replacent également *Le Verfügbar aux Enfers* au sein de l'œuvre de Tillion, de l'histoire culturelle de la Seconde Guerre mondiale, de l'histoire de la musique dans les camps nazis. Enfin, ils analysent la réception contemporaine de la pièce et le rôle qu'elle est susceptible de pouvoir jouer, à notre époque et dans l'avenir, en ce qui concerne le travail de transmission de la mémoire des camps.

L'ouvrage s'ouvre sur une intéressante préface d'Esteban Buch, qui insiste sur la reconnaissance publique de Tillion et d'une œuvre d'un genre « léger » comme le *Verfügbar*.

Suivent les trois parties de l'ouvrage proprement dit. La première partie comprend quatre articles qui se concentrent sur le contexte de création du *Verfügbar aux Enfers* et sur la personnalité de Tillion. La deuxième partie comprend six articles consacrés à divers aspects de l'œuvre elle-même, dans le prolongement des analyses « internes » du numéro spécial de la *Revue musicale OICRM* paru en 2016. Nous n'allons pas envisager ces articles un à un et laissons de côté les dimensions qui ne relèvent pas de nos compétences, en particulier celles liées à l'histoire musicale et culturelle dans les camps, ainsi qu'aux enjeux de mémoire. Du reste, ces dimensions ont été commentées dans deux autres comptes rendus facilement accessibles¹⁰. Nous préférons mettre l'accent sur les apports proprement musicologiques de ces articles, en les articulant au contenu de la troisième partie.

Cette troisième partie contient en effet l'apport documentaire et méthodologique majeur de *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* : un catalogue thématique complet (à une exception près) des vingt-six numéros musicaux de l'œuvre, qui prend appui et complète une première liste effectuée par Nelly Forget dans l'édition critique¹¹. Le terme « musical » est ici à entendre au sens large, comprenant par exemple les passages scandés sur le rythme d'une chanson. À chaque numéro musical est consacré une fiche divisée en quatre rubriques :

1) Une transcription du texte de chaque numéro musical dans le manuscrit de Tillion, mise en regard avec le texte de la pièce musicale d'origine.

2) Un descriptif de l'œuvre musicale détournée, ainsi que des sources utilisées pour l'identification (partitions et enregistrements). Les auteurs et autrices font le choix judicieux de privilégier les versions discographiques enregistrées par des vedettes des années 1920-1930, et plus

inspiré du « Plus de nectar ! » chanté par les dieux de l'Olympe dans la version 1874 d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach (acte II, scène 5). Les passages de *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* qui mentionnent l'expression « sur l'air des champions » (p. 128-129, 179, 200-201) insistent sur cette filiation avec *Orphée aux Enfers*. Mais, de ce fait, ils laissent penser que cette expression désigne seulement la scansion longue-brève-brève-longue inspirée d'*Orphée aux Enfers*, alors que cette scansion à quatre syllabes n'est qu'un cas particulier d'un phénomène plus général relevant de ce qu'on appelle la métrique orale.

⁶ Germaine Tillion (2005), *Le Verfügbar aux Enfers : Une opérette à Ravensbrück*, édition critique et fac-similé du manuscrit, textes et annotations de Tzvetan Todorov, Claire Andrieu, Anise Postel-Vinay et Nelly Forget, Paris, Éditions de La Martinière, 2005. Une édition de poche, avec reproduction partielle du fac-similé, est parue chez Points en 2007, sous le seul titre *Une opérette à Ravensbrück*. Nos citations sont extraites de cette édition de poche (Tillion 2007 [2005]).

⁷ François Dubreuil (2010), *Le Verfügbar aux Enfers : Une opérette-revue à Ravensbrück*, Paris, Axe Sud production, 2 DVD.

⁸ Pour un bilan des recherches sur l'œuvre jusqu'en 2016, voir Cécile Quesney (2016), « *Le Verfügbar aux Enfers* : Études et mises en scène contemporaines », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, p. 80-85, accessible en ligne : <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/etudes-et-mises-en-scene/>, consulté le 23 mai 2019. Parmi les études commentées, voir en particulier la thèse de Claire Audhuy (2013), *Le théâtre dans les camps nazis : Réalité, enjeux, postérité*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, et le catalogue de l'exposition *Les armes de l'esprit : Germaine Tillion, 1939-1954*, Besançon, Musée de la Résistance et de la Déportation, 2015.

⁹ Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix (dir.) (2016), Numéro thématique « Mémoire musicale et résistance : *Autour du Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/>, consulté le 23 mai 2019.

¹⁰ Compte rendu par Élise Petit (2018) paru dans *Transpositions*, vol. 7, <https://journals.openedition.org/transposition/2670>, consulté le 23 mai 2019 ; Jean-Marc Dreyfus (2018), « La déportée qui chantait », *La Vie des idées*, 25 octobre, <https://laviedesidees.fr/La-deportee-qui-chantait.html>, consulté le 23 mai 2019.

¹¹ Tillion 2007 [2005], p. 121-127.

généralement les sources les plus susceptibles de contenir la ou les version(s) que les déportées avaient en tête.

3) Un commentaire fournissant les éléments de contexte (genre, style, intertextes, connotations, importance culturelle à l'époque), utiles pour comprendre les effets dramaturgiques suscités par le choix de la pièce musicale particulière et par les détournements opérés.

4) Une rubrique facultative, dite « documentaire », faisant le rapprochement entre certains passages du numéro musical et d'autres sources. Il s'agit essentiellement de témoignages de rescapés des camps, portant soit sur un élément de vie quotidienne auquel le numéro musical fait allusion, soit sur la musique originale du numéro, dont on comprend alors mieux le statut de référence partagée à l'époque.

Outre son intérêt sur le plan de la connaissance historique du *Verfügbar aux Enfers* et de la vie culturelle dans les camps, ce catalogue constitue un apport méthodologique important pour l'analyse des spectacles musicaux « populaires » mêlant le parlé et le chanté, comme les opérettes, les vaudevilles et les revues. On sait en effet qu'au moins dans le domaine francophone, il n'existe pas vraiment de tradition d'analyse musicologique fine et détaillée de ce type de spectacles, à la différence des œuvres vocales intégralement chantées, en particulier « savantes » (mélodie, opéra, musique sacrée¹²). Or, une tradition de ce genre ne peut apparaître que si l'on s'efforce d'élaborer des formats de transcription et de présentation adaptés à ces spectacles. En d'autres termes, l'analyse et l'interprétation de ces spectacles « populaires » est tributaire d'une philologie pertinente, à la fois relativement standardisée, et modulable suivant les intérêts des chercheurs et chercheuses et des interprètes. À ce titre, le catalogue des numéros musicaux du *Verfügbar aux Enfers* complète heureusement l'édition critique de 2005 et satisfait cet objectif philologique, comme l'illustrent d'ailleurs la qualité et la diversité des analyses contenues dans les articles qui le précèdent.

En poursuivant le mouvement, on pourrait imaginer une piste d'amélioration au catalogue en se posant la question suivante : pourquoi, à côtés des textes, des sources sonores et des métadonnées musicales, ne figure pas une transcription écrite des musiques elles-mêmes ? L'absence de partitions est la principale réserve que nous ferions sur l'ouvrage. Il faut dire que le sujet est complexe et est abordé dans plusieurs articles du livre, en particulier ceux de Philippe Despoix

(« Orphée à Ravensbrück ? Une revue de composition orale : Mémoire phonographique et parodie »), Cécile Quesney (« Mettre en scène *Le Verfügbar aux Enfers* (2007-2017) ») et Marie-Hélène Benoit-Otis (« Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion¹³ »). L'idée des transcriptions musicales pose au moins trois problèmes qui pourraient justifier le fait que ces transcriptions sont absentes du catalogue. En synthétisant le propos des articles qui abordent ces problèmes, on pourrait les formuler de la manière suivante :

1) Un *problème d'authenticité* : si *Le Verfügbar aux Enfers* était probablement chanté par les déportées, il n'a pas été conçu pour être représenté en public et d'un seul tenant. De plus, le manuscrit ne contient aucune partition musicale. Cela n'implique toutefois nullement que le rôle de la musique dans la pièce soit secondaire, bien au contraire. La musique structure la forme de l'œuvre et le travail de remémoration des morceaux, et stimule la créativité. Elle est la cause directe de bon nombre d'effets comiques. Enfin, elle cimente la communauté à travers l'expérience du chant et la mémoire orale du répertoire convoqué, ce qui est essentiel du point de vue de la visée de distanciation, de résistance intérieure et solidaire que Tillion souhaitait insuffler à l'œuvre. Mais ce rôle central est de l'ordre du virtuel. Comme le souligne Benoit-Otis, dans *Le Verfügbar aux Enfers*, la musique est un « réseau musical virtuel fondé sur un héritage culturel partagé » (p. 183). En un sens, elle joue un rôle de créatrice d'imaginaire et de canevas structurant, rôle qui est analogue à celui joué par les programmes littéraires et picturaux dans les poèmes symphoniques. Pour toutes ces raisons, transcrire par écrit la musique du *Verfügbar aux Enfers* reviendrait à la présenter selon un support et dans un format figé et explicite (au sens de « non virtuel ») qui ne correspondent sur aucun plan à l'expérience qu'en ont eue Tillion et ses camarades de déportation¹⁴.

2) Un *problème technique* : les textes du manuscrit sont souvent très éloignés de la mélodie et de la forme générale de la musique d'origine. Le nombre et l'ampleur de ces distorsions s'expliquent pour des raisons liées aux conditions de création (mémoire orale parfois lacunaire, aucune vérification possible à l'aide de l'original) et aux nécessités dramaturgiques (une citation fragmentaire de la musique d'origine suscite parfois mieux l'effet recherché qu'une citation longue ou intégrale). Puisqu'il est exclu de modifier le texte du manuscrit de Tillion, on serait contraint,

¹² Il existe bien entendu, et heureusement, d'excellents travaux sur ces répertoires. Mais ils sont relativement isolés et il y manque un travail d'élaboration méthodologique et théorique qui pourrait aider à stimuler la recherche. Ce point est noté par Marie-Hélène Benoit-Otis dans son chapitre « Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion » (p. 185-186).

¹³ Le sujet était déjà abordé dans Benoit-Otis et Despoix (dir.) 2016.

¹⁴ Le problème est discuté sous un angle plus théorique dans Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron (2016), « L'interprétation vocale du *Verfügbar aux Enfers* au XXI^e siècle », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, p. 121-123, accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/interpretation-vocale/>, consulté le 23 mai 2019. Pour un développement analogue, voir le post-scriptum de Benoit-Otis à son chapitre « Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion », p. 186-187.

si on décidait de fournir une transcription musicale, de produire une partition *ad hoc* pour chaque numéro. Sachant qu'il n'y a aucun moyen fiable de vérifier la pertinence des choix opérés par rapport aux originaux, il vaut alors mieux s'en tenir aux sources discographiques.

3) Un *problème de réception* : selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, le caractère à la fois « virtuel » et structurant de la musique laisse une grande liberté aux metteurs en scène qui voudraient monter l'œuvre aujourd'hui, et par là-même aux interprètes des morceaux chantés¹⁵. Outre son intérêt esthétique, cet aspect est particulièrement important en ce qui concerne le rôle du *Verfügbar aux Enfers* dans le travail de mémoire autour des camps. Quesney note qu'entre 2007 et 2017, plusieurs compagnies théâtrales ont présenté la pièce en adaptant très librement les références musicales mentionnées dans le manuscrit de Tillion (p. 169-173). Certaines troupes ont même été jusqu'à composer des musiques entièrement nouvelles, en empruntant à des styles et des arrangements contemporains. Ceux-ci ont l'avantage d'être adaptés tant à la situation dramaturgique de chaque morceau qu'aux univers musicaux des spectateurs d'aujourd'hui, lesquels, bien souvent, ne connaissent plus les musiques des années 1900-1940 qui ont inspiré Tillion. Bref, tout comme l'intrigue de la pièce est incarnée sur les planches en étant « mise en scène », le réseau musical virtuel qui structure la pièce est incarné en étant « mis en musique ». En ce sens, fournir une partition écrite ne présente au mieux pas d'intérêt quant à cette liberté d'appropriation. Au pire, cela risque de la freiner en constituant *Le Verfügbar aux Enfers* en « œuvre d'art » au sens absolutiste et sacralisant que ce terme possède dans la musique savante. Cela risque de susciter, au moins chez certains, un souci « d'authenticité » qui serait non seulement inadéquat par rapport à la véritable expérience vécue par les déportées, mais aussi inefficace du point de vue de la capacité que possède l'œuvre de « parler » des camps nazis d'une manière inédite et pertinente auprès des jeunes générations.

Malgré la réalité de ces problèmes, qui constituent autant d'arguments en défaveur d'une transcription musicale, nous pensons qu'une partition *ad hoc* pour chaque numéro musical, conçue comme un outil d'analyse, aurait mérité de figurer au catalogue. Pour peu que leur rôle, leurs limites et les raisons de leur présence soient clairement explicités, ces partitions *ad hoc* laisseraient intactes les dimensions sonores, performatives, expérientielles, culturelles et historiques du *Verfügbar aux Enfers*, sur lesquelles les auteurs

et autrices de l'ouvrage insistent à juste titre. Les partitions seraient simplement une dimension parmi d'autres de cette philologie des œuvres lyriques « populaires » que nous évoquions ci-dessus. Les chercheurs et interprètes l'auraient à disposition et pourraient choisir ou non de les prendre en compte. Plus encore, les partitions permettraient de mieux visualiser, et donc de mieux comprendre, la richesse et la qualité de l'œuvre en mettant en lumière des phénomènes d'interface entre structure musicale, structure métrique, structure linguistique et situation dramatique. On pourrait en donner de nombreux exemples, mais nous nous limiterons ici à en proposer deux. Ils sont analysés en dialogue avec les analyses qui se trouvent dans l'ouvrage.

L'avant-dernier numéro musical (n° 25) est une brève réécriture d'une partie du refrain de la chanson grivoise *Vive les étudiants, ma mère*, autrefois bien connue en France. On trouvera ci-dessous, à gauche la disposition de ce refrain dans le manuscrit de Tillion, à droite celle du texte original tel que le présente le catalogue des numéros musicaux (Tillion 2007 [2005], p. 111¹⁶) :

<i>Verfügbar aux Enfers</i>	<i>Vive les étudiants, ma mère</i>
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
D'attraper des torgnoles	D'attraper la vérole
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
Si l'on rigole	Pourvu qu'on tire
Un coup...	Un coup.

En laissant pour le moment de côté la version de Tillion, il est clair que la disposition graphique du texte original pose problème. Certes, cette disposition n'est pas uniforme parmi les sources contenant le texte de la chanson grivoise mais, sauf exception dont nous n'aurions pas connaissance, aucune version n'isole le syntagme « Un coup » de ce qui précède, comme c'est pourtant le cas dans la présentation du catalogue¹⁷. Cet isolement graphique ajoute un vers à la strophe, qui devient une strophe à cinq vers (dite « quintil »). Le schéma rimique ababa de cette strophe est rare, et son schéma métrique 4-6-4-4-2 est, à notre connaissance, introuvable dans le répertoire¹⁸.

Si on modifie la disposition en groupant graphiquement « Un coup » avec « Pourvu qu'on tire », le refrain de cette chanson grivoise devient un quatrain de schéma rimique abaa (avec un vers blanc) et de schéma métrique 4-6-4-6 (deux décasyllabes divisés chacun en deux distiques 4-6).

¹⁵ Voir Harrison-Boisvert et Marcoux-Gendron 2016 ; Christophe Gauthier (2016), « Reconstruire les numéros chantés du *Verfügbar aux Enfers* : Le cas de l'air de Rosine », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, p. 99-116, accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/reconstruire-les-numeros/>, consulté le 23 mai 2019 ; Benoit-Otis, « Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion », p. 183-185.

¹⁶ Voir aussi p. 239 de l'ouvrage ci-recensé.

¹⁷ Nous n'avons malheureusement pas eu accès à la version du texte de *Vive les étudiants, ma mère* qui est citée dans le catalogue, celle de Pierre Enckell (2012), *Anthologie des chansons paillardes*, Paris, Balland, p. 670-672.

¹⁸ Philippe Martinon (1912), *Les strophes : Étude historique et critique*, Paris, Champion, p. 200-205.

<i>Verfügbar aux Enfers</i>	<i>Vive les étudiants, ma mère</i>
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
D'attraper des torgnoles	D'attraper la vérole
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
Si l'on rigole un coup...	Pourvu qu'on tire un coup.

Ce schéma est extrêmement courant dans la métrique orale du français, notamment dans les textes de chansons. Les métriciens appellent l'appellent le « rabéaa », pour signifier que le premier vers et le troisième vers sont répétés à l'identique (*ra-b-ra-a*¹⁹). Voici le refrain réécrit en forme de rabéaa avec deux exemples en vis-à-vis: un exemple de quatrain rabéaa puisé dans le répertoire des chansons pour enfants, et un autre puisé dans la chanson française dite « à textes », en l'occurrence *Les Bourgeois* de Jacques Brel (seule l'équivalence de schéma rimique est marquée, le vers répété est en gras et symbolisé par un A majuscule, le vers blanc est en italique et symbolisé par un b) :

A	Et l'on s'en fout	J'ai du bon tabac	Les bourgeois, c'est comme les cochons
b	<i>D'attraper la vérole</i>	<i>Dans ma tabatière</i>	<i>Plus ça devient vieux, plus ça devient bête</i>
A	Et l'on s'en fout	J'ai du bon tabac	Les bourgeois, c'est comme les cochons
a	<i>Pourvu qu'on tire un coup.</i>	<i>Tu n'en auras pas.</i>	<i>Plus ça devient vieux, plus ça devient...</i>

Le succès de ce schéma métrique n'est pas dû au hasard. Il résulte des avantages qu'il procure dans les œuvres et pratiques culturelles où il se rencontre (il est très adapté à l'improvisation ou au chant en groupe), en particulier vis-à-vis des contraintes de forme musicale²⁰. La plupart du temps, les mélodies chantées sur ces textes adoptent la structure bipartite d'une période, de type « question-réponse » : un antécédent (qui s'achève sur un mouvement mélodique et harmonique de tension), et un conséquent (qui est équivalent à l'antécédent, à la différence qu'il résout la tension mélodique et harmonique). La mélodie du refrain de *Vive les étudiants, ma mère* est structurée de la sorte, comme le montre la Figure 1.

Figure 1 : *Vive les étudiants, ma mère*, transcription du refrain par Hugo Rodriguez.



L'analyse de l'interface langue-métrique-musique, notamment via le recours à la partition, nous permet donc de mettre en évidence un phénomène de détail, certes, mais singulier et intéressant. Cela dit, quel est le sens de ce détail graphique ? Pourquoi le manuscrit de Tillion contient-il un alinéa qui isole « Un coup » et contrevient à la structure métrique normale du texte d'origine ? La raison ne peut être un manque de place sur la feuille, d'autant qu'il s'agit seulement de deux mots très brefs. Il ne peut non plus s'agir d'un manque de connaissances métriques de la part de Tillion, car la disposition graphique des autres morceaux versifiés du *Verfügbar aux Enfers* atteste de sa grande familiarité avec les formes poétiques. Il doit donc s'agir d'une modification intentionnelle, ce qu'appuient par ailleurs les points de suspension après « Un coup », absents du texte de la chanson grivoise.

Un sens possible de cette modification graphique est à chercher dans la situation dramatique. La scène où est chantée la chanson se déroule à l'acte III, presque à la fin de la pièce. Le chœur des Verfügbars est occupé à trier le butin des SS dans une immense halle appelée *Bekleidung*. Le chœur accueille Marmotte, une Verfügbar jusque-là dispensée de travail. Le chœur et cette dernière discutent des violences et des règles absurdes que leur infligent les SS ou les détenues privilégiées, appelées *blockovas*. Elles parlent en particulier des coups de pieds et des coups de bâtons qu'elles peuvent recevoir à tout moment, au moindre prétexte, ce qui, malgré la souffrance, présente l'avantage de pouvoir les envoyer quelques temps à l'infirmerie. Soudain arrive un wagon à trier. Les Verfügbars se mettent à chanter la chanson grivoise en s'accompagnant avec des boîtes de conserves et en dansant le French cancan (l'allusion à cette danse a été remarquablement analysée par Philippe Despoix, p. 134-135²¹).

¹⁸ Philippe Martinon (1912), *Les strophes : Étude historique et critique*, Paris, Champion, p. 200-205.

¹⁹ Benoît de Cornulier (1996), « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans Carol F. Coates (dir.), *Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Berne, Peter Lang, p. 309-337. Pour d'autres exemples, voir Benoît de Cornulier (2000), « Sur la métrique du théâtre de la Foire, illustrée par une forme de tradition orale », inédit, <https://www.normalesup.org/~bdecornulier/Foire.pdf>, consulté le 23 mai 2019 ; Andy Arleo (2003), « Rabé-aa, rabé-ara et cætera : Les vers répétés dans les *nursery rhymes* anglaises », dans Jean-Louis Aroui (dir.), *Le sens et la mesure : Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, p. 419-436 ; Marie-Hortense Lacroix (2004), « Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles : L'improvisation poétique en temps mesuré », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 17, p. 89-117 ; Giulia D'Andrea (2017), « La répétition comme fond d'équivalence dans la chanson », *Repères-DoRiF* (Centro di documentazione e di Ricerca per la didattica della lingua francese nell'Università italiana), n° 13, https://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?art_id=355, consulté le 23 mai 2019.

²⁰ Nous nous inspirons des analyses citées de Cornulier 1996, Lacroix 2004 et D'Andrea 2017.

²¹ La mention du French cancan se trouve dans la didascalie (Tillion 2007 [2005], p. 111). Despoix montre que la succession de cette danse avec le numéro musical qui précède (Marmotte qui chante la perte de son *Inedienst*, c'est-à-dire de son billet la dispensant de travail, sur l'air « J'ai perdu mon Eurydice » de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck), est identique à la scène finale de l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. En effet, cette scène finale contient la parodie du même air de Gluck, suivie du célèbre galop infernal qui deviendra la danse emblématique... du French cancan. Bref, cette scène du *Verfügbar aux Enfers* est une citation non pas d'*Orphée aux Enfers* mais du procédé parodique utilisé dans *Orphée aux Enfers*.

Que ce soit dans la chanson originale ou dans la version de *Verfügbar aux Enfers*, le mot «coup» est inclus dans une expression idiomatique: respectivement «tirer un coup» et «rigoler un coup». Il n'a donc pas son sens premier de violence physique infligée volontairement. Tout au contraire, il est interprété comme la partie intégrante d'une expression qui dénote, dans les deux cas, quelque chose de très positif. Cependant, en isolant graphiquement le mot «coup» du reste de l'expression positive avec laquelle il forme un tout, Tillion ne désamorce pas cette interprétation joyeuse liée à «rigoler un coup». Elle crée une ambiguïté lexicale qui amorce une autre interprétation «en tandem» avec la première: celle du sens violent qu'a le mot lorsqu'il est utilisé isolément, un sens accessible même en contexte positif et, qui plus est, amorcé par son synonyme familier «torgnole» énoncé juste avant²². Bref, la modification graphique envisagée au sein de la structure linguistique, métrique, musicale et dramatique particulière de cette scène suscite un double sens qui renchérit sur ce que les détenues sont précisément en train de chanter. Plus généralement, cette modification évoque un ensemble de sentiments et de croyances partagées du type «Tout peut basculer à chaque instant» et «Tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir», sous un aspect qui les fait paraître évidents, naturels et universels (même s'ils ne le sont plus depuis longtemps «en vrai»)²³.

Tout ceci relève-t-il d'un niveau de détail excessivement pointu, voire dérisoire? Peut-être, mais ce sont les effets que produisaient ce genre de détails qui animaient Tillion et ses amies à persévérer dans les initiatives de survie morale et de résistance intérieure dont *Le Verfügbar aux Enfers* est un exemple. Rappelons d'ailleurs que l'œuvre circulait au moins autant oralement que via le manuscrit, donc via la disposition graphique du texte.

D'autres cas de phénomènes évocateurs liés à l'interface langage-métrique-musique-dramaturgie pourraient être relevés. Par exemple, le dernier numéro musical de l'œuvre

(n° 26), qui suit directement la scène avec la chanson grivoise, est la reprise transformée d'une moitié du refrain de *La Marche des cambrioleurs*, une chanson comique de Victor Lejal datée de 1898²⁴. Une Verfügbar se met à la chanter («très faux», selon la didascalie), s'arrête au milieu du refrain et fait silence. On lui demande «Après?» et elle répond «C'est tout». Suit la dernière scène de la pièce, très bien analysée dans l'article de Djemaa Maazouzi («D'une "distraction" paradoxale à Ravensbrück»). Les Verfügbars, tiraillées par la faim, sombrent dans un désespoir qui se transforme rapidement en indifférence et apathie extrême. L'une des Verfügbars prend tout à coup un accent marseillais (un lieu commun dans le théâtre et le cinéma de l'époque) et raconte, sur le mode de la blague, l'histoire de Sympathie, une Verfügbar tellement cachectique que plus aucune violence ni aucun soin ne parvient à la sortir de son apathie. À une exception près: les «bobards» les plus impossibles, autrement dit les gros mensonges et les fausses nouvelles. La dernière réplique avertit du prix à payer pour cet ultime rempart à l'épuisement total:

—Lulu de Colmar: Moi je n'aime pas les bobards, ça fait trop de mal après.

—Havas: Pour les vrais bobardiers, il n'y a pas d'après. En juin, on leur dit que Paris est libéré: ils sont contents. En juillet on leur dit, de source sûre, que Paris va être libéré, ils sont encore contents²⁵.

Cette scène finale incite les Verfügbars à porter un regard réflexif sur leur psychologie, en même temps qu'elle représente l'échec, ou du moins le risque d'échec, de tout ce que le reste de la pièce, l'intrigue, la connaissance de la réalité du camp, les conversations, les blagues, les danses, les poèmes, le langage, la musique essayaient de faire: raconter des histoires pour ne pas se raconter d'histoires²⁶. La musique de *La Marche des cambrioleurs* (ici renommée *La Valse des récupérateurs*²⁷) anticipe cet échec et le basculement de la pièce vers un point de vue

²² En temps normal, les significations multiples d'un mot ambigu sont toutes activées pendant un bref laps de temps, jusqu'à ce que le contexte aide l'esprit à sélectionner rapidement la signification qui convient. Autrement dit, en temps normal, le contexte réduit le nombre de significations d'un mot, plutôt qu'il ne les multiplie. Il aide à rendre «clair et distinct» le mot dont il est le contexte en aidant à en éliminer l'équivoque spontanément générée par notre esprit. Ce rapport entre amorçage lexical multiple et sélection par le contexte a été mis en évidence dans les expériences de David Swinney (1979), «Lexical Access during Sentence Comprehension: (Re)consideration of Context Effects», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, vol. 18, p. 645-659. Dans le cas «poétique» qui nous occupe, la persistance de l'ambiguïté provient du fait que Tillion crée un contexte sémantique et graphique qui multiplie les significations possibles, en activant au même niveau d'intensité les deux significations de «coup» (l'action violente et le fait de «rigoler un coup»), ce qui bloque le processus «normal» de sélection d'une seule signification et d'inhibition de l'autre. Toutefois, l'ambiguïté persistante du mot clarifie le message où il se trouve. Si le sens du mot «coup» n'est plus «clair et distinct», celui de l'énoncé qui le contient, les paroles de la chanson, se révèle par là-même plus limpide: Tillion y évoque aussi clairement et distinctement qu'il est possible la souffrance et la peur qui affleurent derrière l'évasion d'un moment, la force et la fragilité du rire comme geste d'espoir.

²³ Nous nous inspirons des analyses de témoignages de rescapés.es des camps nazis présentées dans Sylvie Delvenne, Christine Michaux et Marc Dominicy (2005), *Catégoriser l'impensable: La figure du «musulman» dans les témoignages de rescapés de camps nazis*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Unité de recherche «Sources audiovisuelles en histoire contemporaine». Sur le lien entre les figures du Verfügbar, du musulman et de la Schmuckstück (l'équivalent féminin du musulman), voir Tillion 1988, p. 160-161, 193-195.

²⁴ Tillion 2007 [2005], p. 113; p. 240-241 de l'ouvrage ci-recensé.

²⁵ Tillion 2007 [2005], p. 118.

²⁶ Ce point est développé dans Tillion 1988, p. 152-155, section intitulée «Même si c'est vrai, je ne veux pas le savoir». Voir aussi le chapitre de Maazouzi, «D'une "distraction" paradoxale à Ravensbrück», p. 148-150.

Figure 2: *Marche des cambrioleurs*, paroles Jean Daris, musique Rodolphe Berger, créée en 1898 par Victor Lejal, partition éditée chez L[ouise] Maurel (Paris), transcription du refrain par Hugo Rodriguez.

0
 Nous n'sommes pas des vo - leurs vrai - ment c'est trop bê - te bê - te Nous somm's cam - bri - o -
Nous ne'sommes pas des vo - leurs vrai - ment c'est trop bê - te bê - te Des ré - cu - pé - ra

6
 leurs ça c'est bien plus chouet - te chouet - te C'est nous qui frac - tu - rons et qui dé - va - li -
teurs ça c'est bien plus chouet - te chouet - te

12
 sons Les p'tit's mai - sons cha - que sai - son Et quand on est a - ma - teur Vrai

19
 ment c'est bien de l'hon - neur D'a - voir comm' vi - si - teurs ces bon cam - bri - o - leurs!

réflexif et plus grave. La mélodie est plus complexe que la structure en question-réponse de *Vive les étudiants, ma mère* (nous transcrivons toute la mélodie du refrain de la chanson originale, afin de mettre en évidence les propriétés de la section reprise dans *Le Verfügbar aux Enfers*, dont les paroles sont en italiques ; voir la Figure 2).

Cette mélodie possède deux propriétés remarquables. D'une part, elle débute par une section indépendante du reste de la mélodie (une sorte de mini-structure en question-réponse), ce qui lui confère une cohérence perceptive propre et permet de la détacher de la mélodie complète, comme le fait Tillion. D'autre part, cette section initiale s'achève sur une suspension mélodique (un arrêt sur la quinte), ce qui ajoute à l'impression de cohérence perceptive une impression d'incomplétude perceptive, une attente non résolue. Et c'est justement à la suite de ce sentiment mêlant cohérence et incomplétude musicales (comme une histoire dont on ne raconterait que le début) qu'une Verfügbar demande à celle qui chantait «Après ?», et que celle-ci lui

répond «C'est tout». C'est sur cette mélodie cohérente mais incomplète, ou du moins que la Verfügbar qui la chante ne parvient plus à compléter, que s'achève la musique du *Verfügbar aux Enfers*.

Débute alors la scène finale où l'on bascule vers le désespoir et où, comme le souligne très justement Maazouzi, il ne reste de «musical» que l'accent marseillais prononcé (p. 153-154²⁸). Même si cet accent semble n'avoir aucune raison d'être du point de vue de l'histoire racontée et des circonstances de cette dernière scène, il en est pourtant l'élément évocateur essentiel, l'analogue sonore du petit alinéa graphique sur «Un coup» dans l'exemple précédemment analysé. Outre l'effet de nostalgie du pays qu'il suscite, cet accent chantant est, avec la structure de l'histoire de *Sympathie* construite «musicalement» comme une blague avec tension croissante et chute finale²⁹, la seule trace qui persiste de la musique, du comique, du théâtre, de tout ce qui faisait du reste de la pièce une opérette-revue et qui s'était stoppé net dans le dernier numéro musical,

²⁷ Le catalogue indique que le terme «récupérateur» renvoie aux tentatives des Verfügbars de subtiliser dans le butin des SS un maximum de choses qui pouvaient leur être utiles. La substitution de «marche» en «valse» n'est en revanche pas expliquée. Nous pensons qu'elle est due au souvenir flou qu'avaient Tillion et ses amis de la chanson de Victor Lejal. Celle-ci étant écrite sur une mesure à deux temps (comme toutes les marches) mais ternaire (6/8), elles ont pu penser qu'il s'agissait d'une mesure à trois temps et la qualifier de valse.

²⁸ Maazouzi fonde son argument sur le fait que la didascalie mentionnant l'accent marseillais est présentée avec une typographie identique aux typographies des passages chantés. Plus généralement, elle suggère à juste titre que, *Le Verfügbar aux Enfers* étant une œuvre faite pour être lue ou oralisée sur base du manuscrit, il faudra un jour réaliser une étude approfondie du paratexte de ce manuscrit.

²⁹ L'idée que la structure «tension-détente» est un trait commun entre le rire et la musique est développée dans David Huron (2006), *Sweet anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, p. 26-39, 281-288.

celui de la *Valse des récupérateurs*, dans cette scène où les *Verfügbars* n'arrivent plus à tenir le coup face à la faim et aux « bobards ».

Nous espérons avoir donné, dans ces analyses, un aperçu de l'utilité qu'il y aurait à transcrire, même sous un format *ad hoc*, les musiques « virtuelles » du *Verfügbar aux Enfers*, transcriptions auxquelles on pourrait facilement adjoindre les informations sur la métrique des textes. Ces nouvelles données permettraient d'explorer plus avant les phénomènes affectifs, évocateurs ou autres, situés à l'interface des différents niveaux de structure de cette opérette-revue à propos de laquelle il reste encore beaucoup à dire et à faire.

Cette réserve sur le catalogue thématique présenté dans *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* n'enlève rien à la haute qualité de cet ouvrage, qui se situe dans la continuité de l'excellent numéro spécial de la *Revue musicale OICRM*. Tous deux constituent désormais les travaux de référence sur une œuvre qui mérite certainement de figurer au nombre des grands témoignages qui nous sont parvenus des rescapés des camps nazis. Ces deux ouvrages sont également une contribution importante à l'étude de la vie musicale et culturelle durant la Seconde Guerre mondiale, un domaine qui fait depuis une vingtaine d'années l'objet de nombreuses recherches.

Enfin, ces ouvrages ne peuvent que renforcer l'admiration à la fois profondément respectueuse et dépourvue de toute solennité que l'on éprouve à l'égard de l'œuvre et des actes de Germaine Tillion. Dans les récits et entretiens où elle raconte sa déportation, Tillion rappelle qu'en terme de sensibilité, elle a toujours été plutôt une rationaliste qu'une esthète ou une pragmatique. Dans l'effort quotidien de survie et le devoir de préparer l'indispensable témoignage pour l'après, elle n'a ni surestimé ni sous-estimé ce que pouvaient apporter les activités de l'esprit dont faisaient partie, parmi bien d'autres plus intellectuelles, *Le Verfügbar aux Enfers*, ses blagues et ses chansons. Elle en a cerné la fonction essentielle de réhumanisation intérieure des individus, de renforcement des amitiés, de culture des valeurs liées à la connaissance et à l'imagination. Ou, plus simplement dit, leur capacité de donner de la force en racontant des histoires sans se raconter d'histoires. Il faut croire que c'était là chez elle, plus que le fruit d'une réflexion, un trait de caractère. Elle s'en explique dans un très bel entretien avec Mechthild Gilzmer, reproduit dans *Chanter, rire et résister à Ravensbrück*. Elle y relate ce qu'elle s'est dit à elle-même le jour de son arrestation à Paris, un vendredi 13 août 1942 :

Je me suis rappelé qu'il y a un conte peul : ce sont deux pêcheurs qui veulent traverser le Niger. Et alors, il y a un

des Peuls qui dit à l'autre : « Si on traverse le Niger, les crocodiles vont nous manger ». Et alors, l'autre Peul, qui est déjà un islamiste, dit : « Non, non, ils ne nous mangeront pas, Dieu est bon ». Alors le deuxième Peul dit : « Oui, mais si Dieu est bon pour le crocodile ? ». Et alors moi, je me suis dit à ce moment-là : « Il n'y a pas d'erreur, aujourd'hui Dieu est bon pour les crocodiles ! » (Rires). Et alors ça m'a fait rire et du coup, le fait de rire, ça m'a redonné tout mon cran et toute ma malice. (p. 76)

*Hugo Rodriguez, assistant scientifique
Bibliothèque royale de Belgique (KBR)*

Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

- Éditorial : « Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes » 7
Jean Boivin
- Bourgault-Ducoudray et le style classique : La musique française entre hellénisme et classicisme 11
Christophe Corbier
- La voie du juste milieu ? Dans le Québec des années 1940 et 1950, les sources convergentes du néoclassicisme 23
Jean Boivin
- Retour sur l'apport d'Adorno à l'étude du néoclassicisme, en particulier la réception de Stravinski 43
et la publication de *Philosophie de la nouvelle musique*
Danick Trottier
- 800 mètres* d'André Obey : Drame sportif, grec et musical 57
Federico Lazzaro
- L'expérience corporelle en musique : Comprendre sa valeur pour mieux l'intégrer à la formation musicale 81
Julie Ferland-Gagnon
- John Foulds et *A World Requiem* : Une œuvre hors de son temps, autrefois et aujourd'hui 95
Sebastián Rodríguez Mayén

Comptes rendus

Barbara Kelly et Christopher Moore (dir.)	107
<i>Music Criticism in France, 1918-1939. Authority, Advocacy, Legacy</i>	
Marie Gaboriaud	
Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.)	111
<i>Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers</i>	
Hugo Rodriguez	

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2019
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)
ISBN 978-2-924803-18-9 (Imprimé)
ISBN 978-2-924803-17-2 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2019, Copyright 2020
Tous droits réservés pour tous les pays.