

# Labirinti 162



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Simone Albonico  
*Università degli Studi di Losanna*  
Fabrizio Cambi  
*Istituto Italiano di Studi Germanici*  
Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*  
Francesca Di Blasio  
*Università degli Studi di Trento*  
Claudia Kairoff  
*Wake Forest University of Winston-Salem (USA)*  
Caterina Mordeglia  
*Università degli Studi di Trento*  
Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 162  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2016 Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-686-3

Finito di stampare nel mese di settembre 2016.

CHARLOTTE DELBO  
UN TÉMOIN ÉCRIVAIN  
ET DRAMATURGE

Sous la direction  
de Catherine Douzou et Jean-Paul Dufiet

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



À la mémoire de Claudine Riera-Collet



## SOMMAIRE

### Introduction

CATHERINE DOUZOU – JEAN-PAUL DUFIET, Une écriture à dire	9
--	---

### Perspectives biographiques et témoignage

VIOLAINE GELLY – PAUL GRADVOHL, Écrire la vie de Charlotte Delbo, témoigner du témoin	27
JACQUES BODY, Charlotte Delbo, du théâtre intime jusqu'à la scène	39
LUCILE ARNOUX-FARNOUX, Témoignage et création littéraire : la Grâce de Charlotte Delbo	49
HÉLÈNE MAUREL-INDART, L'œuvre de Charlotte Delbo : œuvre témoignage ou œuvre littéraire ? La propriété intellectuelle en question	71
ÈVE MASCARAU, Correspondances entre Charlotte Delbo et Louis Jovet	83

### Écrire son drame

MARION CHÉNETIER-ALEV, Le théâtre vu du camp ou le personnage à l'épreuve de la vie	105
JEAN-PAUL DUFIET, Le camp de concentration dans les théâtres de Charlotte Delbo et de Jorge Semprun	123
MAGALI CHIAPPONE-LUCCHESI, <i>Un caprice</i> au fort de Romainville : lecture génétique de <i>Les Hommes</i>	149

CATHERINE DOUZOU, Qui entendra ces paroles ? Le spectateur dans le théâtre de Delbo	165
ANNE CASSOU-NOGUEZ, « Il y en aura une qui rentrera et qui parlera »	185
ANNE CASSOU-NOGUEZ, Entretien avec Agnès Braunschweig	205



CATHERINE DOUZOU – JEAN-PAUL DUFLET

UNE ÉCRITURE À DIRE

Longtemps ignorée, puis quelque peu sous-estimée, l'œuvre de Charlotte Delbo, qui s'inscrit essentiellement dans la nébuleuse des littératures de l'indicible, de la déportation et de la déshumanisation, jouit désormais en France de la reconnaissance critique et de l'attention scientifique que plusieurs pays anglo-saxons (les États-Unis et l'Angleterre notamment) lui accordent depuis plusieurs décennies.

Ce nouvel intérêt s'est traduit notamment par la réédition chez Fayard en 2013 de la plus belle pièce de Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles*<sup>1</sup> ?, accompagnée de ses autres textes dramatiques, pour certains inédits, qui sont d'un grand intérêt. Sans nul doute, la place qu'ont prise la littérature concentrationnaire et l'écriture de l'extrême dans les deux dernières décennies explique cette attention pour son œuvre.

Ce volume, *Charlotte Delbo, un témoin écrivain et dramaturge*, participe au renouvellement de la réflexion sur Charlotte Delbo et prolonge les derniers travaux biographiques, littéraires et historiques<sup>2</sup> suscités par la célébration du 100<sup>ème</sup> anniversaire de sa naissance (1913). Une partie des contributions a été d'ailleurs présentée lors de l'une de ces manifestations, une journée d'études organisée à l'Université François-Rabelais de Tours en

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

<sup>2</sup> Christiane Page fait une mise à jour de la critique dans l'introduction du volume : Page Christiane, « Introduction », dans Page Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 13-24.

novembre 2013 autour de Charlotte Delbo. Cet ouvrage est composé de 10 contributions et d'un entretien, regroupés en deux parties. La première se concentre sur la biographie et en particulier le « devenir-écrivain » de C. Delbo. Elle est composée de chapitres rédigés par V. Gelly et P. Gradvohl, J. Body, L. Arnoux-Farnoux, H. Maurel-Indart, È. Mascarau ; les apports de M. Chénétier-Alev, J.-P. Dufiet, M. Chiappone-Lucchesi, C. Douzou, A. Cassou-Noguez, constituent une seconde partie, attachée au théâtre. Ils se complètent d'un entretien avec la comédienne A. Braunschweig qui a monté un spectacle à partir d'une pièce de Delbo. L'ensemble de ces articles prend en compte la biographie de Charlotte Delbo, son parcours intellectuel, culturel et politique, et bien évidemment de très nombreux textes de sa production écrite, qu'ils soient littéraires ou non.

### *Devenir écrivain*

Charlotte Delbo appartient à cette catégorie d'auteurs qui s'emparent de l'écriture parce que leur vie personnelle s'est heurtée à l'Histoire. Elle a eu la chance de ne pas être broyée, au contraire de tant d'autres. Serait-elle devenue écrivaine si elle n'avait pas connu la déportation et l'horreur de plusieurs camps nazis ? On peut en tout cas être certain qu'elle n'aurait pas été l'écrivain-témoin, la poète et la dramaturge qu'elle est devenue si elle n'avait pas été déportée à Auschwitz puis à Ravensbrück, où sa chair et son esprit ont subi des atteintes inguérissables, et où elle a vu ce qui n'avait pas encore de nom dans le lexique de l'abomination humaine.

Certes, l'importance de sa rencontre avec Louis Jovet le prouve (Gelly-Gradvohl, Body, Mascarau, Chénétier, Cassou-Noguez), ni la vie, ni l'ensemble de l'œuvre de Charlotte Delbo ne sont entièrement dépendantes de son expérience concentrationnaire. De même, et dans une perspective plus strictement textuelle, ses écrits s'appuient sur de multiples références culturelles, littéraires et dramaturgiques qui ne se limitent pas à l'univers concentrationnaire. Mais comme le montre, selon des modalités différentes, la quasi totalité des articles de cet ouvrage,

le *dire* de Charlotte Delbo est très largement imprégné, directement ou indirectement, par la mémoire de ses compagnes exterminées et par la « vérité » ou la « véracité » d'un lieu au signifiant linguistique presque banal, le *camp*, qui reste un insurmontable point d'interrogation.

Le camp nazi est en quelque sorte une *figure de rhétorique*, une hyperbole du mal, concrétisée *dans le réel* : l'ordre incroyable et impensable de la déshumanisation systématique s'y impose comme la norme exclusive du *vivre* pour les prisonniers ; ces hommes y sont considérés par d'autres hommes comme des rebuts de l'espèce humaine. Tout en sachant qu'elle ne peut pas écrire ce monde, Charlotte Delbo a la conviction profonde qu'elle doit l'écrire (Maurel, Chiappone, Chénétier-Alev, Dufiet, Douzou, Cassou-Noguez). Ce double impératif donne à un grand nombre d'œuvres de la littérature concentrationnaire un caractère tout à la fois autoréflexif et méta-discursif. L'écrit concentrationnaire défie la sémantique, la langue, le *verbe* lui-même, il peine à se transformer en connaissance et à participer à une transmission pour autrui. Aux yeux d'une survivante, le sens même du mot « revenir » est informulable quand il se complète « d'Auschwitz ». Il en ressort, comme on le verra, que la vérité de l'univers concentrationnaire peut s'avérer « inutile » là où la vie rayonne<sup>3</sup> (Chénétier-Alev, Douzou, Cassou-Noguez).

Pourtant, tout en s'inscrivant dans le cœur même de cette impossibilité, Charlotte Delbo réinvestit dans une écriture combative une des grandes fonctions de la littérature européenne : s'emparer des traumatismes que subissent les individus dans l'Histoire, construire et mettre à disposition du lecteur une part de la mémoire de la collectivité humaine.

Déportée à Auschwitz avec 230 autres femmes « détenues politiques », dont 49 sont revenues, Charlotte Delbo, comme beaucoup de survivant(e)s et bien après son retour, continue de vivre dans la mort des exterminées qu'elle a perdues. Avec *Le Convoi du 24 janvier*<sup>4</sup>, elle dénombre et nomme une à une

<sup>3</sup> Comme l'expose Audrey Brunetaux dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements, op. cit.*, p. 174.

<sup>4</sup> Delbo Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier* [1965], Paris, Minuit, 1995.

toutes ses compagnes, en une forme de tombeau historique et sociologique d'un nouveau genre, qui vise à les honorer, à leur rendre leur visage et leurs émotions, et à garder leur mémoire parce qu'elles n'ont eu aucune sépulture. Sa voix écrite se déploie pour faire entendre tout à la fois leur identité, leur histoire, et dessiner leur portrait. Dans ce texte, comme dans beaucoup d'autres, et à l'instar des trois volumes de la trilogie *Auschwitz et après*<sup>5</sup>, Charlotte Delbo place au centre de l'attention les femmes de son groupe de déportées. Elle dévoile leurs expériences singulières et fait entendre les intonations de chaque morte (Chiappone, Dufiet, Cassou-Noguez), en s'abstenant toujours d'analyser les motivations idéologiques et raciales du système concentrationnaire. L'écriture de Delbo est en empathie, syllabe par syllabe, avec les corps et les esprits de ces femmes déportées, même lorsqu'elle mêle des voix fictionnelles à celles de la mémoire et du témoignage (Arnoux, Chiappone, Chénétier-Alev, Dufiet). C'est sans doute une des marques les plus saillantes du caractère très incarné de son écriture : Charlotte Delbo porte en elle le corps des disparues, ainsi rendues à la vie, re-présentées par elle dans la chair des mots.

Mais si le passé resurgit constamment dans son œuvre (Arnoux, Chiappone, Chénétier-Alev, Dufiet, Cassou-Noguez), il ne la coupe ni du présent de son écriture ni d'une extrême attention aux temps nouveaux dans lesquels elle vit ; bien au contraire. Le démontrent fortement son rapport répété à la Grèce contemporaine, en particulier avec le poème *Kalavrita* (Arnoux), et son attention à beaucoup de dictatures de l'après-guerre. On note ainsi chez Charlotte Delbo une continuité humaniste et politique qui, à la suite de son appartenance aux Jeunesses et à la Résistance communistes, se développe et se transforme en conscience libertaire et antistalinienne, et s'exprime en particulier par le thème de l'antitotalitarisme dans son théâtre des années 1970-1980 (Arnoux, Dufiet, Douzou). Aux portes de la France, sont alors installées les dictatures du Portugal, de la

---

<sup>5</sup> Composée de : *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970 ; *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970 ; *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971.

Grèce, de l'Espagne<sup>6</sup> et des régimes communistes de l'Est de l'Europe<sup>7</sup>. Charlotte Delbo constate que la réalité concentrationnaire n'a pas disparu, et se trouve ainsi renvoyée aux années 1940 : elle la traque, donc, en des réactions éruptives. C'est bien une marque constante de son œuvre que d'entretenir un aller-et-retour permanent, entre le passé et le présent, d'interpréter les dictatures des années soixante-dix, à la lumière de celles des années quarante. De fait, l'actualité brûlante inspire aussi la plume de Delbo. Sensible, tout comme l'opinion internationale, au retentissant procès des indépendantistes basques accusés d'avoir assassiné un policier espagnol, Charlotte Delbo écrit *La Sentence* en une semaine, entre le 16 et 23 décembre 1970, alors que le procès vient d'être expédié en six jours, du 3 au 9 décembre 1970. Pour une autre pièce, *Le Coup d'État*, elle ne travaille pas à partir de la situation au Chili, comme cela a été trop souvent affirmé, mais elle transpose la première tentative de putsch, menée par l'armée marocaine, contre le roi Hassan II. Dans les faits, c'est le général Mohammed Oufkir, ministre de l'intérieur de 1967 à 1971, qui annihile la tentative par une répression extrêmement violente qui lui vaudra le surnom de « boucher ». À la fin de *Le Coup d'État*, comme souvent, Charlotte Delbo précise où et quand elle a fini de composer son texte : « À la gare de Breteau, 11-28 août 1971 », soit un peu plus d'un mois après les faits, dont elle n'avait connaissance que par la presse et la radio. L'empreinte biographique de Charlotte Delbo, en tant que résistante et déportée, n'est donc pas seulement sensible dans ses écrits testimoniaux, mais elle se retrouve aussi, même si cela se manifeste de façon plus diffuse, dans le reste de son œuvre, et en particulier dans ces textes comme *Le Coup d'État*, *La Sentence*, qui racontent pourtant des événements postérieurs à 1945. De même, dans *La Capitulation*, un personnage de général fait référence à l'« holocauste »<sup>8</sup> et à la perspective d'une destruction totale de son peuple par un

---

<sup>6</sup> Charlotte Delbo évoque la dictature franquiste (*La Sentence*, 1972), et la Révolution des œillets au Portugal (*Maria Lusitania*, 1975).

<sup>7</sup> Elle construit une intrigue autour de la Tchécoslovaquie et de l'écrasement du Printemps de Prague par les chars russes (*La Capitulation*, 1977).

<sup>8</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 153.

puissant pays voisin, autrefois allié, désormais en train de l'envahir<sup>9</sup>.

Se répètent également dans les écrits de Delbo des situations obsessionnelles et capitales qui renvoient sans conteste à son expérience de déportée. La scène de « l'adieu à son mari », sorte de traumatisme originel, est introduite dans son œuvre « quatre fois » sous diverses formes (Body), en écho avec *Ondine* de Giraudoux. Dans ses pièces politiques, les débats d'idées se répercutent et se traitent aussi à travers les enjeux privés, particulièrement amoureux et familiaux (Maurel). C'est ce qui se passe aussi dans *La Capitulation*, entre Alec, le chef du gouvernement du pays envahi, et son épouse Marie, ancienne résistante. Charlotte Delbo consacre de longues scènes aux dialogues de ce couple qui, confronté à la crise politique, interroge son passé et son devenir amoureux<sup>10</sup>. Alec finit par se suicider en s'adressant à Marie, en son absence, comme Charlotte aurait sans doute rêvé que Georges<sup>11</sup>, son époux, s'adresse à elle, avant de tomber sous les balles du peloton d'exécution allemand. La figure du couple amoureux est d'ailleurs l'expression majeure du bonheur chez Charlotte Delbo et elle engendre nombre de passages lyriques<sup>12</sup>. Il en résulte que certains personnages, en particulier les femmes, sont animés par un conflit cornélien, où le devoir politique conforme à l'honneur combat l'aspiration au bonheur amoureux. Dans cette forme de dramatisation qui reflète très probablement les débats intérieurs que Charlotte Delbo a pu vivre, les personnages dramatiques préféreront en général, comme l'a fait le couple Dubach, donner la priorité aux enjeux politiques, quoi qu'il leur en coûte sur le plan personnel.

Nous l'avons déjà souligné ; ses convictions politiques, son mariage, son engagement dans la Résistance, son expérience concentrationnaire ne sont pas les seuls événements qui génè-

---

<sup>9</sup> On rappelle que la pièce s'inspire de ce qu'on appelle le « coup de Prague », du 17 au 25 février 1948 où le Parti communiste tchécoslovaque a pris le contrôle de la Tchécoslovaquie.

<sup>10</sup> Voir entre autres la longue scène VIII de l'acte I : Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 133-143, ou encore p. 161, p. 187.

<sup>11</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 190.

<sup>12</sup> En particulier dans *La Sentence*, dans *Maria Lusitania* et dans *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 207, p. 321.

rent et nourrissent l'écrivain Charlotte Delbo. À partir de 1937, son rôle de secrétaire de Louis Jouvet est lui aussi déterminant. Il constituera un point de départ, voire un parcours initiatique au domaine littéraire. On le mesure à la correspondance qu'elle a entretenue avec Jouvet (Mascarau, Chénétier-Alev). Toutefois cette correspondance ne contient pas les réponses à bien des questions, pour ne pas dire à plusieurs mystères (Mascarau) qu'elle suscite pourtant. Sans qu'il ne soit entretenu ici aucune équivoque de type intime, force est de constater que la nature du lien entre Delbo et Jouvet conserve, encore aujourd'hui, une part d'inconnu, en raison de son intensité, de sa constance et de son double caractère tout à la fois très privé et totalement pudique (Gelly). Leur relation est certainement d'abord très asymétrique, du fait de leurs rôles initiaux. L'un est un « patron » au Conservatoire d'art dramatique ; véritable érudit de littérature, il est au sommet de sa gloire. L'autre est une sténodactylo à son service, anonyme (Body). Ce déséquilibre initial n'empêche pas que ne s'établisse entre eux, au fil des années, une authentique réciprocité dans laquelle chacun s'avère capable d'enrichir l'autre. Pour Delbo, Jouvet reste indubitablement un maître, une source de savoir, au contact duquel elle se façonne elle-même, en toute liberté, évitant de s'abandonner au joug d'un Pygmalion. On ne peut s'empêcher de penser que grâce à Jouvet, Delbo a eu la possibilité de devenir femme de théâtre. Elle fut sans doute, selon son propre désir, pendant toutes ces années de Conservatoire, la première, mais très officieuse, élève de Jouvet (Gelly, Body, Mascarau, Chénétier-Alev). Nul doute, comme l'expose *Spectres, mes compagnons*<sup>13</sup>, qu'il n'y ait beaucoup de la conception du théâtre propre à Jouvet dans l'écriture et la pensée dramatiques de Delbo (Chénétier-Alev, Dufiet, Douzou). Mais réciproquement, nul doute aussi, que la mise en forme et la diffusion de la pensée de Jouvet ne doivent beaucoup à Delbo, dont le rôle ne fut pas seulement de transcrire de l'oral à l'écrit les cours du « patron », mais bien plus fondamentalement de les mettre en forme, c'est-à-dire d'en

---

<sup>13</sup> Delbo Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Lausanne, Maurice Bridel, 1977 ; Paris, réédition, Berg international, 1995.

rendre compréhensible et claire la quintessence. Si « Jovet a permis à Delbo de trouver son chemin [...] pour aller vers ses propres fantômes », « Delbo a permis à Jovet de se révéler [...] en pédagogue [...] de développer une pensée pratique qui se construit et s'exprime dans l'acte même de l'enseignement » (Mascarau). Dans un autre domaine, dont les relations entre Jovet et Delbo furent cependant tributaires, on ne peut pas ne pas noter que Charlotte Delbo, dans sa correspondance d'après-guerre avec Jovet, ne revient jamais sur le fait que celui-ci soit resté hors de France et hors de tout engagement pendant les années durant lesquelles le sol français était occupé. C'est d'autant plus surprenant que Charlotte Delbo est prompte à jauger et juger les personnes, que son énonciation, dans de nombreux textes, s'auto-représente avec la vigueur d'un ethos de sincérité et d'authenticité, et qu'elle est souvent sans indulgence pour elle-même. Faut-il comprendre que, pour elle, Jovet est intouchable ? (Mascarau). À défaut de commenter les choix de Louis Jovet, elle aurait pu justifier son propre silence sur cette question, alors que ses positions, et même les personnages de ses pièces, sont si souvent éthiques et idéalistes, voire exemplaires (Chénétier-Alev, Dufiet). Au nom de ses relations avec Jovet, il semble bien que la résistante et déportée Charlotte Delbo n'ait demandé aucun éclaircissement, ni à la secrétaire admirative qu'elle continue d'être, ni à la femme de théâtre politique qu'elle est en train de devenir. Ne faut-il pas en ce cas voir dans l'écriture dramatique de Charlotte Delbo, une forme de détachement de Jovet ? Écrire, c'est aussi s'émanciper (Mascarau, Dufiet) ; elle est l'auteure d'une dramaturgie de conscience et de solidarité politiques, – avec les victimes des nazis, de Franco, des colonels grecs, du printemps de Prague –, qui n'a aucun rapport avec les textes de théâtre de prédilection de Louis Jovet.

On comprend combien Charlotte Delbo a investi d'elle-même dans le théâtre, au point d'ailleurs que toute sa vie, même quand elle est loin de la scène, peut être racontée à la lumière d'une métaphore de cet art qui va du « théâtre intime pour soi », au théâtre comme art public (Body). Le théâtre a été pour elle, par les grands textes qu'il transmet, une forme de découverte et



de maîtrise de la culture littéraire. Mais cet art lui procure également une compréhension des personnes, grâce à ce que révèle la mimésis incarnée des êtres, quand celle-ci montre comment les corps et les comportements humains s'articulent aux mots prononcés (Chénetier-Alev, Dufiet). C'est cette double dimension, culturelle et cognitive, du théâtre, qui donna à Charlotte Delbo la possibilité d'être une dramaturge des camps et de l'antitotalitarisme à partir des années 1960. Au terme de l'expérience concentrationnaire, il lui permet même de voir le monde des hommes comme une théâtralité sans art, un mensonge de la vie. Lorsqu'elle revient d'Auschwitz, Charlotte Delbo saisit « tout des gens au travers de leur visage », elle perçoit que « tout [est] faux, visages et livres [...] », et elle sait « au premier regard » qu'à Auschwitz, ces gens-là « ne [l]'auraient pas aidé[e] à marcher, [...] ne [lui] auraient pas donné une gorgée à boire » ; elle débusque de mauvais acteurs de la vie dont les « voix sont fausses, [et] fausses leurs paroles<sup>14</sup>. » (Chénetier-Alev). Le visage qui se donne pour sincère dans la société n'est en vérité qu'un masque, un mauvais théâtre, ou, pire encore, un artifice grimaçant (Gelly, Body, Douzou). Certes, le théâtre dénonce, selon une tradition très longue, les comédies et les tragédies de la politique et du pouvoir ; mais il s'affirme aussi plus radicalement, pour Charlotte Delbo, comme un puissant moyen de comprendre et de décrypter les rapports humains et la vie sociale, donnant ainsi une large audience à cette littérature en acte sur scène (Arnoux, Maurel, Mascarau, Chénetier-Alev, Dufiet, Chiappone, Cassou-Noguez).

Si le théâtre a pris un sens nouveau après les camps, il a eu aussi, et ce n'est pas le moins extraordinaire, une formidable importance, que l'on dira salvatrice, pendant les différents internements de Charlotte Delbo (Arnoux, Mascarau, Chénetier-Alev, Dufiet, Chiappone). Dans les prisons françaises, puis pendant la déportation nazie, elle récita des pièces à ses compagnes de détention, et elle monta, ou bien tenta de monter, des représentations de pièces du répertoire (Chénetier-Alev) ; en outre, elle raconte que dans les camps, elle s'entretint en imagination,

---

<sup>14</sup> *Mesure de nos jours*, *op. cit.*, respectivement p. 16-17 et 42.

comme dans un dialogue magique, avec des personnages du répertoire dramatique (Gelly, Chénétier-Alev). Sur ce point, Charlotte Delbo rejoint Jorge Semprun, Primo Levi, et bien d'autres, quant au rôle vital qu'elle attribue à la littérature dans le monde concentrationnaire. Elle fait penser à d'autres femmes internées, comme Germaine Tillon<sup>15</sup>, remarquable par la force de sa créativité en lutte contre la déshumanisation. Alors que Charlotte Delbo fait l'expérience d'une complète impuissance humaine, le théâtre la réanime. Pour elle, les personnages qui hantent les scènes et les textes, ne sont donc pas seulement des « spectres », « compagnons » plus vrais que les individus, ils sont également une source de vie à laquelle puiser pour surmonter les moments les plus effroyables de l'existence concentrationnaire, et les plus désolants de la vie normale. Tout au long des années, le théâtre restera une forme roborative de rébellion contre l'écrasement des hommes, tant dans le vécu que dans l'écriture (Mascarau, Chénétier-Alev, Arnoux, Dufiet, Chiappone, Douzou, Cassou-Noguez).

### *Témoignage et littérature*

Si l'on considère comment Charlotte Delbo greffe son écriture sur sa biographie, il n'est pas étonnant qu'elle se pose la question du témoignage écrit, ou plus profondément encore, qu'elle se positionne par rapport à ce que l'on pourrait considérer être la fonction testimoniale de tous les genres de textes qu'elle utilise, qu'ils soient ou qu'ils ne soient pas considérés *a priori* comme littéraires.

Parce qu'elle fut déportée avec 229 autres compagnes, et jetée dans un univers inouï et inimaginable, Delbo est devenue à la fois un sujet d'écriture singulier et le porte-parole de son groupe de déportées. Il s'agit tout particulièrement pour elle d'évoquer ses compagnes d'infortune qui ne sont pas revenues,

---

<sup>15</sup> G. Tillon a composé *Le Verfügbar aux Enfers* pendant sa rétention au camp de Ravensbrück : *Une opérette à Ravensbrück*, Paris, La Martinière, 2005 (Le Seuil, coll. « Points », 2007) : « Préface » de Tzvetan Todorov, « Présentation » de Claire Andrieu.

et qui, pour beaucoup d'entre elles, l'ont aidée à survivre. Toutefois, et cela constitue la force et la spécificité de son écriture, Delbo est la première à mettre en doute l'efficacité du témoignage direct ; elle se méfie elle-même de la notation et de l'enregistrement notarial des choses (Gelly, Mascarau, Dufiet, Douzou). Elle qui a été secrétaire, et d'une certaine manière témoin, des gestes, des regards et de la parole de Louis Jouvot, sait que le témoignage écrit, compris comme une simple sténographie méticuleuse des faits et des comportements, ne rapporte pas authentiquement la « vérité » ce qui est advenu. Ce qui est vrai pour les cours du Conservatoire d'art dramatique l'est *a fortiori*, et de manière plus aiguë encore, quand il s'agit de témoigner du monde inconnu des camps et de dire la vie concentrationnaire telle qu'elle fut vécue. Cette inquiétude embrasse tous les genres littéraires que Delbo utilise<sup>16</sup>. En somme, l'écriture de Delbo met le réel par écrit, en affirmant un univers littéraire singulier à travers sa sensibilité unique de sujet d'écriture (Gelly, Arnoux, Maurel, Chénétier-Alev, Dufiet, Chiappone). Il en résulte que pour Delbo, l'écrit littéraire n'exclut pas le témoignage, mais qu'il l'inclut et le dépasse pour créer, dans ses structures propres, une fonction testimoniale écrite plus forte que par le seul récit brut.

Au cœur de cette configuration, où les enjeux esthétiques s'accordent avec la pragmatique, le rôle de la mémoire est essentiel. Face à l'impossible concomitance entre le présent de l'événement et le présent de l'écriture, toute reconstruction littéraire du témoignage passe nécessairement par la mémoire, voire, sans aucun doute, par une mémoire qui, en bien des moments, se métamorphose en imaginaire. Ce rôle décisif de la mémoire s'observe dans des dispositifs énonciatifs, à travers des structures textuelles (prologue, référence, adresse au public), ou encore par la confusion très fréquente des temporalités, comme dans *Spectres, mes compagnons*, ou *Qui rapportera ces paroles ?* (Arnoux, Chénétier-Alev, Dufiet, Chiappone). Delbo récupère d'ailleurs la mémoire du théâtre pour édifier ce qu'elle

---

<sup>16</sup> Corbel Laurence, dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, op. cit., p. 102.

appelle son théâtre « joué dans la mémoire<sup>17</sup> » (Chénetier-Alev, Dufiet). La question des caractéristiques littéraires de l'œuvre de Delbo se complète d'ailleurs par celle de son originalité (Maurel). Cette convergence s'opère très directement dans des *adaptations* audiovisuelles plus ou moins avouées, et surtout plus ou moins plagiaires (Maurel). La polémique judiciaire entre les ayants droit et les scénaristes de quelque téléfilm offre ainsi une autre occasion de souligner les marques spécifiques de l'écriture de Charlotte Delbo. Indépendamment du jugement rendu par le tribunal dans le cas présent (Maurel), se retrouve de nouveau au cœur de l'argumentation, tout à la fois judiciaire et littéraire, la tension entre le mirage du témoignage brut, – plus ou moins anonyme –, et l'identité propre d'une écriture attribuable à un créateur. L'œuvre dépend beaucoup moins des thématiques, qui appartiennent à tous, que de la forme et des propriétés stylistiques qui définissent une signature d'auteur (Maurel). La question est d'autant plus décisive que le projet de dire la Résistance et la déportation rencontre, en termes linguistiques et stylistiques, une langue commune qui s'avère défailante ou même trompeuse. Le vocabulaire quotidien ne peut énoncer l'horreur radicale de l'univers concentrationnaire que sous la forme dé-sémantisée de la banalité la plus plate : « avoir soif », « avoir froid », « avoir faim » à Auschwitz (Maurel, Chénetier-Alev, Dufiet). Aller vers la littérature en recueillant la visée testimoniale, c'est d'abord élargir et enrichir la langue de cette expérience. L'enjeu littéraire de Delbo est de créer une expression qui, au-delà de la thématique concentrationnaire, identifie l'œuvre comme telle, c'est-à-dire comme relevant d'une création d'auteur (Maurel). Et « c'est précisément parce qu'elle est transfigurée par la personnalité d'un auteur que la réalité est rendue au lecteur de manière plus authentique, plus puissante » (Maurel). Ainsi en retour, la fonction testimoniale devient d'autant plus active que l'expérience traumatique est portée par une forme littéraire (Gelly, Arnoux, Maurel, Chénetier-Alev, Dufiet). Mais très réciproquement, on rappellera que dans le

---

<sup>17</sup> Delbo Charlotte, *Une scène jouée dans la mémoire*, suivie de *Qui rapportera ces paroles ?*, Aigues-Vives, HB Éditions, 2001.

domaine de la littérature des camps, la forme et l'expression du dire sont indissolublement attachées à l'horizon du réel, et qu'elles ne sauraient se contenter de n'être qu'un brouillard de mots ou qu'un maniérisme de la parole.

Pour Delbo, écrire et témoigner d'un seul mouvement signifie s'incarner comme sujet et comme corps féminin dans ses textes (Gelly, Cassou). De ses perceptions psychologiques et affectives, de ses souvenirs de la douleur déposés dans son corps et de la mémoire de ses sens naissent sa poésie, ses récits, ses narrations, et les dialogues de ses pièces. Son écriture prend force dans les chairs martyrisées, et exhume, pour leur redonner une présence vivante, les figures et les voix de celles qui disparurent. Le motif des femmes à l'unisson réapparaît même dans les œuvres qui ne concernent pas les camps nazis, et il reprend une autre trace de l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, découverte en Grèce en 1977. Dans le poème *Kalavrita des mille Antigone*, Charlotte Delbo fait entendre le deuil et la souffrance des femmes « qui telles des Antigone de l'époque moderne » ont enseveli leurs hommes, père, mari, fils, frères massacrés (Arnoux).

En accord avec la notion d'incarnation, et indépendamment du genre textuel qu'elle choisit, Charlotte Delbo tend à faire de toute son œuvre un *analogon* de l'art dramatique<sup>18</sup> (Body, Arnoux, Chénétier-Alev, Dufiet, Chiappone, Cassou-Noguez). Ainsi veut-elle transformer *Kalavrita des mille Antigone* en un spectacle poétique donné dans les théâtres grecs antiques (Arnoux). Sous l'aspect d'un théâtre tout intérieur, les prénoms, les silhouettes et les paroles de ses compagnes, anéanties ou encore en vie, semblent dialoguer avec des personnages du répertoire dramatique qui apparaissent dans son imagination pendant qu'elle est internée à Auschwitz (voir *Spectres, mes compagnons*). En ce sens, l'aboutissement complet de l'écriture de Delbo, pour tous ses textes, et quelle que soit leur destination éditoriale, est de devenir une parole confiée directement à quelque compagnon, tout à la fois lecteur, auditeur, spectateur.

---

<sup>18</sup> Jovet Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 128-129.

Delbo écrit des textes à dire, faits pour être articulés de personne à personne, dans la proximité du souffle (Arnoux, Dufiet, Chiappone, Douzou, Cassou-Noguez). Par de nombreux aspects, l'étude génétique des manuscrits le confirme lorsqu'elle révèle que Delbo élabore longuement sa production, qu'elle recherche la clarté et la précision de la langue, et qu'elle soigne tout particulièrement l'effet sonore de ses phrases par des reprises formelles, par des contrastes ou des répétitions, par des assonances, et par d'autres phénomènes phonétiques et poétiques comme l'écholalie (Arnoux, Chiappone). Comme le montre son travail sur l'oralité, Delbo cherche à faire retentir son écriture ; elle veut écrire toujours à *haute voix*. Quel que soit le type de texte qu'elle investit, sa « prose se rapproche d'une parole proférée »<sup>19</sup>, et elle recherche au moins autant un auditeur qu'un lecteur. On en trouve également la confirmation dans les autres niveaux de structures textuelles. Par exemple, Charlotte Delbo s'accorde une grande souveraineté d'écriture en occupant dans le même texte, de multiples positions énonciatives qui lui permettent de jouer de la polyphonie. Elle peut apparaître comme un être réel historicisé et comme un personnage fictionnel récurrent sous le nom de Françoise ; elle peut être aussi comme absorbée par un « nous », un chœur des femmes contemplant l'horreur passée dans le présent de l'écriture. D'une manière ou d'une autre, Charlotte Delbo est un sujet incarné dans son écriture qui est à la recherche permanente d'une polyphonie qui soit aussi un hommage aux victimes. D'autres structures encore, à d'autres niveaux, comme les unités discursives ou narratives, montrent que les textes de Delbo sont faits pour être portés par la voix ; par exemple, la trilogie *Auschwitz et après* est elle aussi construite selon une suite de scènes, de tableaux ou de moments à dire<sup>20</sup>, qui donneront lieu à la réécriture théâtrale intitulée *Qui rapportera ces paroles*<sup>21</sup> ?

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>20</sup> Voir Frédéric Marteau, « Regarder, voir, savoir : enjeux du regard et poétique de la lecture dans l'œuvre de Charlotte Delbo », dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements, op. cit.*, p. 167.

<sup>21</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits de Charlotte Delbo, op. cit.*

Parce qu'elle est à la fois incarnée et à dire, l'œuvre de Delbo prend également en compte, et de manière souvent directe, son destinataire, qu'il soit, comme on l'a déjà signalé, lecteur, auditeur ou spectateur. C'est même à un destinataire physique très concret, à un autre sujet engagé dans sa lecture et son écoute, et saisi par elles, que Delbo s'adresse. Elle l'interpelle fréquemment en le mettant en garde à propos de ce qu'il lit<sup>22</sup> (Chénétier-Alev, Dufiet, Douzou). Certes, de telles adresses intra-textuelles, sous forme de déni, ne sont en vérité qu'une expression inversée de la volonté de Delbo de convaincre son lecteur (Dufiet, Douzou). D'ailleurs, on les retrouve aussi sous des formes plus fictionnelles à travers des adresses aux personnages (Chénétier-Alev). Charlotte Delbo apostrophe même son lecteur pour lui signifier que la connaissance intériorisée et sensible des camps qui lui est transmise est très probablement inutile pour sa vie de tous les jours, mais qu'elle ne peut cependant pas être abandonnée (Gelly, Arnoux, Chénétier-Alev, Dufiet, Cassou-Noguez).

Il serait toutefois faux de penser que le texte théâtral, en particulier le modèle de la tragédie, est le seul genre littéraire à être investi ou, dans d'autres cas, à être retravaillé dans cette œuvre (Arnoux, Maurel, Chénétier-Alev, Dufiet, Cassou-Noguez). Charlotte Delbo crée même ses propres formes, tout à fait personnelles. En témoignent les trois volumes qui constituent *Auschwitz et après*, et qui restent ses écrits les plus emblématiques, et *Le Convoi du 24 janvier*, déjà cité, qui s'avère être une sorte d'hapax littéraire, entre le mémorial écrit et la chronique funéraire. Comme on l'a déjà vu avec *Kalavrita des mille Antigone*, le texte poétique est aussi l'objet des attentions de Delbo, qui unit en cette occasion l'universalité du mythe à l'occurrence historique (Arnoux). Reste que, comme nous l'avons déjà esquissé, le texte dramatique est particulièrement adéquat au projet littéraire de Charlotte Delbo dans lequel s'allient la forme et la finalité pragmatique de l'écriture avec l'éthique de la transmission et de l'hommage. À ceci s'ajoute bien évidemment cet

---

<sup>22</sup> Corbel Laurence, « Le statut du témoignage dans *Auschwitz et après* : vérité, véridicité et fiction », dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, op. cit., p. 103.

amour du théâtre qu'elle a acquis au service de Louis Jouvet, et qui continue d'être une motivation scripturaire très longtemps après la mort du maître.

Il n'est pas douteux que la tentation théâtrale permanente de Charlotte Delbo s'explique aussi par l'expérience concentrationnaire elle-même. Le camp bouleverse la perception fondamentale qui délimite toute entreprise littéraire : parce qu'il atteint un degré d'horreur, à la lettre, inimaginable, telle que toute mesure humaine est expulsée de la vie, le camp nazi montre un univers dans lequel la réalité concentrationnaire occupe la place de la fiction<sup>23</sup>, en raison même de son caractère incroyable et hyperbolique<sup>24</sup>. Les relations ordonnées du vrai avec le faux, et du réel avec le fictionnel, qui structurent pour partie l'entreprise littéraire, sont balayées. Ce qui se vit et ce qui se voit dans le camp est vrai comme si c'était faux. Ce dérèglement de la relation entre le fictionnel et le réel est sans aucun doute plus accessible au théâtre qu'à toute autre forme d'écriture. L'échange entre le réel et la fiction, ou bien la mise en cause de l'une par l'autre, est dans la nature du théâtre qui, du texte à la scène, de l'acteur au personnage multiplie les déséquilibres, et donne à ce qui est vu le double statut d'un artifice absolu et d'un événement réel (Body, Mascarau, Chénétier-Alev, Dufiet, Chiappone). Le théâtre, parce qu'il est le plus réel des artifices, est à même d'accueillir toutes les formes de dé-réalisation (Chénétier-Alev, Dufiet, Cassou-Noguez). Il est probable que cette nature même de l'écriture dramatique constitue un aimant et une tentation continue pour Charlotte Delbo, et qu'elle explique que toute son écriture soit à la fois incarnée et à dire.

---

<sup>23</sup> Voir Valérie Le Bourdonnec, « La trilogie de Charlotte Delbo au regard du mythe d'Orphée », dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, op. cit., p. 124.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 127.



**PERSPECTIVES BIOGRAPHIQUES  
ET TÉMOIGNAGE**



ÉCRIRE LA VIE DE CHARLOTTE DELBO  
TÉMOIGNER DU TÉMOIN

Violaine Gelly  
Biographe, Paris  
Paul Gradvohl  
Université de Lorraine — EA 4372 CERCLE

Vouloir enquêter sur la vie de Charlotte Delbo nous a vite paru être une gageure et nous a conduit à nous poser de nombreuses questions, dont quelques unes seront évoquées dans le cadre de la contribution qui suit. Écrire la biographie<sup>1</sup> de Charlotte Delbo, c'est se trouver confrontés à une femme qui nous a paru posséder une formidable science de la clandestinité et du silence. Parce qu'elle fut une femme de sa génération, celle où l'on ne se mettait pas en avant et surtout pas son intimité ; parce qu'elle fut une militante et surtout, en période d'occupation nazie, une résistante communiste sans doute formée à la clandestinité, à la destruction de preuves et à l'effacement des traces ; parce qu'elle fut une femme loyale à ses amitiés – qu'elle protégeait –, et à ses convictions – qu'elle défendait – ; parce qu'elle fut une écrivaine, sans doute soucieuse de sa postérité, elle qui écrivait « pour les générations futures<sup>2</sup> ». Mais avant toute chose, c'est faire face à une auteure que l'on présente en règle générale comme un témoin de l'expérience concentrationnaire mais dont ni l'œuvre, ni la vie ne saurait se résumer à cela.

Certes, en 1945, Delbo revient d'Auschwitz et entend témoigner de cette expérience. « Tous ceux qui sont passés par les camps de concentration ont eu envie de faire savoir ce que c'était », dit-elle dans une conférence, devant des étudiants de

---

<sup>1</sup> Gelly Violaine, Gradvohl Paul, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 213.

Rosette Lamond, à New York, le 10 octobre 1970. Tous ceux qui en sont revenus ont eu envie d'écrire un livre qui ferait savoir ce que c'était. Tous ceux qui ont écrit sur les camps parce qu'ils y sont allés ont été poussés par le besoin de faire savoir. Sûrs d'avoir été dans un endroit difficile à se représenter pour qui n'y était pas allé, sûrs d'avoir vu ce que nul n'avait jamais vu, tous ont éprouvé ce besoin, aussi impérieux qu'un devoir, une obligation envers les autres : « Faire savoir ce que c'était ... Voilà pour répondre à la question : pourquoi j'ai écrit sur Auschwitz ? Pour porter à la connaissance, pour porter à la conscience<sup>3</sup>. »

Au-delà de cette volonté de faire savoir, donc de témoigner, Delbo ne se cache cependant pas de vouloir élever ce témoignage à un plan supérieur, plus général, plus universel : celui de la littérature. C'est la raison pour laquelle le manuscrit d'*Aucun de nous ne reviendra*<sup>4</sup> – écrit au printemps 1946 lors d'escapades quotidiennes hors de la maison de convalescence où elle séjourne au Mont-sur-Lausanne, en Suisse – dormira dans un tiroir pendant près de vingt ans, avant d'être publié en 1965 aux éditions Gonthier.

Dans la radioscopie qu'elle accorde à Jacques Chancel, le 2 avril 1974, après qu'elle eut monté au théâtre *Qui rapportera ces paroles*<sup>5</sup> ?, elle dit :

J'ai écrit très tôt. C'est une promesse que je m'étais faite quand j'étais là-bas. J'étais à Auschwitz et je me disais : si je rentre, j'écrirai un livre. Et j'en avais déjà le titre, *Aucun de nous ne reviendra*<sup>6</sup>, un vers d'Apollinaire, et je savais que je le publierai dans vingt ans. Pour moi, ce livre aurait tant d'importance dans ma vie, qu'il fallait que ce fût une œuvre. Pour m'assurer que c'en était une, il fallait que je le laisse dormir pendant vingt ans<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> *Radioscopie. Entretien avec Jacques Chancel*, 2 avril 1974 sur France Inter, consultable dans les archives audio de l'INA, <http://www.ina.fr/audio/PHF06046320>, site consulté le 20 avril 2016.

<sup>4</sup> Delbo Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Paris, Minuit, 1970.

<sup>5</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ?*, Paris, HB éditions, 2001 ; réédit. *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

<sup>6</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, *op. cit.*

<sup>7</sup> *Entretien avec Jacques Chancel cit.*

Très vite, ce besoin avoué de « faire littérature », c'est-à-dire de dépasser les faits, renvoie le biographe à la véracité des dits faits. « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce j'ai écrit soit vrai ; je suis sûre que c'est véridique », prévient d'ailleurs Delbo dans *Aucun de nous ne reviendra*<sup>8</sup>. Cette distinction entre « vrai » et « véridique », c'est en partie le fossé tracé entre les récits individuels et collectifs. L'expérience collective n'est pas là pour avérer les faits mais pour témoigner d'une communauté humaine et de son expérience. Ce n'est pas la vérité historique qui fait de Delbo un grand écrivain, c'est la vérité de l'individu, du dévoilement, de l'émotion. Comme elle le dit aussi à Jacques Chancel :

Je n'oublie pas et en même temps j'oublie. C'est quelque chose qui ne me fait plus mal. La plaie est cicatrisée, elle ne fait plus mal. Mais elle est toujours présente et je n'ai rien oublié : je peux vous raconter, par le menu, tout ce qui s'est passé. Je n'ai aucune défaillance de mémoire mais je ne sais plus si ça m'est arrivé ou à d'autres : je ne sens plus que c'est moi. J'ai oublié dans la sensation, mais j'ai le souci que cela ne s'efface pas de la mémoire, c'est pourquoi j'écris. Je n'invente rien, je transpose par l'écriture<sup>9</sup>.

Tout de suite après la parution de *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo accorde un entretien à *La Nouvelle Critique*, que cette revue publie en juin 1965. Delbo y affirme s'adresser « non pas aux déportés mais à ceux qui n'auraient jamais entendu parler des camps<sup>10</sup> » ; elle précise qu'il ne suffit pas de donner des détails, des informations ou des comptes rendus. Lorsque la réalité est très difficile à décrire, les chiffres et les mesures ne rendent pas compte de tout. Ce n'est pas mesurable. Il n'est pas question de décrire, il faut donner à voir. Par exemple, elle parle de la distance en fatigue et non en kilomètres, notamment lorsqu'elle évoque les retours à Birkenau après les journées de travail. C'est une façon d'inscrire dans le corps, et donc dans le ressenti du lecteur aussi, une certaine forme de réalité, celle des sens. Comme elle le précisera plus tard dans *Spectres*,

---

<sup>8</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, op. cit., p. 7.

<sup>9</sup> Entretien avec Jacques Chancel cit.

<sup>10</sup> Claude Prévost, « Entretien avec Charlotte Delbo », *La Nouvelle Critique*, juin 1965, n° 167, p. 41-44.

*mes compagnons*<sup>11</sup> en évoquant sa crainte de l'oubli : « J'appelle oublié cette faculté qu'a la mémoire de rejeter dans l'insensible le souvenir d'une sensation chaude et vivante, de transformer, en images qui ont perdu leur pouvoir enivrant ou atroce, le souvenir de l'amour vivant, de l'amour de chair et de chaleur<sup>12</sup> ».

Se situant en-deçà ou au-delà du débat opposant Histoire et mémoire, Delbo donne à voir et à entendre l'engagement du témoin et non le témoignage *stricto sensu*. Pour des biographes, cette distinction assumée rendrait les choses difficiles, s'il s'agissait de voir en ses écrits des témoignages simples plus des œuvres littéraires, investies donc d'un travail de transposition. Elle explique en effet à Jacques Chancel que lorsqu'elle écrit « [elle] n'invente rien, [elle] transpose<sup>13</sup> ». Par exemple, dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo raconte sans dates, sans repères, voire sans noms. Il faut attendre la page 140 pour lire le nom d'Auschwitz et c'est la seule fois où il est prononcé. Là où la littérature rejoint le témoignage, on trouve dans cet effet de style la volonté de placer le lecteur, désorienté, dans la même situation que les déportées : sans repères, sans dates, sans connaissance du lieu où elles sont. Cette mise en forme correspond, par ailleurs, à ce que l'on sait des expériences traumatisantes : d'une part la récurrence d'images obsessionnelles, d'autre part une dissociation mémorielle que Delbo souligne encore en opposant « la mémoire des sens » et « la mémoire de la pensée ». Dans toute la trilogie *Auschwitz et après*<sup>14</sup>, les courts chapitres s'entrecroisent sans aucun souci chronologique. Dans *Une connaissance inutile*<sup>15</sup>, les allers et retours entre l'avant-Auschwitz, la Santé ou Romainville, et l'après, c'est-à-dire Ravensbrück, ne cessent pas. Au biographe de rechercher par d'autres moyens,

---

<sup>11</sup> Delbo Charlotte, *Spectres mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>13</sup> *Entretien avec Jacques Chancel*, cit.

<sup>14</sup> La trilogie *Auschwitz et après* se compose de *Aucun de nous ne reviendra*, écrit en 1946 et publié chez Gonthier, collection « Femmes », en 1965, puis aux Éditions de Minuit en 1970, de *Une connaissance inutile* publié en 1970 chez Minuit et de *Mesure de nos jours* paru en 1971 chez Minuit.

<sup>15</sup> Delbo C., *Une connaissance...*, *op. cit.*

pour donner non pas « du » sens mais « un » sens aux écrits littéraires de Delbo, à quelle date a eu lieu la journée de la course (le 7 février 1943) ou celle de la ronde (le 14 mars) à Auschwitz, de vérifier les noms des mortes et leurs matricules, de comprendre le mode de fonctionnement du camp de Rajsko et la « mansuétude » de son commandant Joachim Caesar. S'il traite mieux ses prisonnières que ne le font les autres SS de Birkenau, c'est que sa propre femme est morte de l'épidémie de typhus de mars 1942. Et qu'il a compris que seule la propreté permettait d'endiguer d'éventuelles épidémies qui n'épargnaient pas les Allemands.

Là où le biographe, s'il veut être crédible, doit argumenter ce qu'il dit de son personnage, Charlotte Delbo, qui n'est ni une reporter, ni une greffière de l'histoire des camps, mais un écrivain poursuivant un projet littéraire, peut s'en dispenser. Elle ne témoigne pas au sens judiciaire, comme le fera par exemple Marie-Claude Vaillant Couturier à Nuremberg, mais elle donne à sentir. Et au-delà de sa propre voix, elle donne à entendre celle des autres. Car le témoignage de Delbo n'est pas celui de son expérience propre mais celui d'une communauté, de la collectivité des femmes de ce convoi du 24 janvier 1943. Ce choix est particulièrement fort, dans le tome 3, *Mesure de nos jours*<sup>16</sup>, où, présentés comme des recueils de témoignages des revenantes, 20 ans après, les chapitres entremêlent réalité et transposition fictionnelle. Le biographe qui tente de mettre des noms sur les textes peut, parfois sans difficulté, reconnaître Madeleine Doiret, Simone Alizon, Gilberte Tamisé ou Ida Grinspan<sup>17</sup>. Mais, par exemple, personne n'a jamais réussi à savoir qui était Jacques, le résistant que ses camarades accusent d'avoir trahi, ou Marie-Louise... Et, même Claudine Riera-Collet, son ayant-droit, refuse que le témoignage du personnage de Françoise qui clôt le livre soit officiellement attribué à Charlotte elle-même, alors que ce prénom est toujours son pseudonyme dans son œuvre... Parce qu'elle s'efface derrière ses compagnes, Delbo n'est pas un témoin mais un porte-parole, au sens où elle porte

---

<sup>16</sup> Delbo C., *Mesure...*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Compagnes de déportation de Charlotte Delbo.

la parole des mortes et des revenantes. Mais cela ne l'empêche pas de « s'approprier » également leurs histoires, en ce sens que celles-ci sont également soumises à transposition. D'ailleurs, les réactions des survivantes, qui ont pu croire que, justement, Delbo se contenterait d'être le porte-plume de leur expérience, sont édifiantes. Nous avons ainsi pu feuilleter les exemplaires personnels de ses livres que Delbo avait offerts à Simone Alizon, qu'elle appelle Poupette dans la trilogie. Simone Alizon a annoté au crayon dans la marge. Où Delbo écrit : « le soir pendant l'appel je pense à la tisane du soir », Poupette écrit : « Pas de tisane le soir ». Ou alors, elle note « imagination » voire « mensonge ». Ou « Où et quand ? Elle a entendu ça au retour, nous à Auschwitz, jamais ». Quand Delbo raconte que les enfants du commandant du camp jouent aux déportées dans le jardin de leur maison, Poupette écrit : « Encore un récit imaginaire, nous ne pouvons avoir vu cela »... Ces notes griffonnées sont riches d'enseignement sur le « vrai » – même si la parole de Poupette doit elle-aussi être questionnée – mais elles ne disent rien du « véridique » selon la distinction chère à Delbo<sup>18</sup>.

Notre travail de biographes, que nous situons du côté du « vrai » plutôt que du « véridique », a donc été de retracer les faits, au plus juste, et non de faire littérature. Pour autant, nous nous sommes heurtés à un certain nombre de zones d'ombre impossibles à éclaircir d'une part, et de mises en scène flagrantes de Delbo d'autre part. À partir du moment où nous nous confrontons à ces obstacles, il ne nous restait que la projection, l'imagination, la tentative d'interprétation. Nourris essentiellement de notre connaissance de Charlotte Delbo, des témoignages de ceux qui l'ont côtoyée, des documents déposés à la BNF<sup>19</sup> et qui constituent le fonds Delbo, du fonds Jouvett de la BNF, d'autres documents d'origines diverses et beaucoup de ce que nous avons compris de ses motivations.

---

<sup>18</sup> Pour plus de précisions sur ces distinctions, on peut se reporter à l'article de Laurence Corbel, « Le Statut du témoignage dans Auschwitz et après : vérité, véridicité et fiction », dans Page Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014, p. 101.

<sup>19</sup> Ils ont été déposés par Claudine Riera-Collet, exécutrice testamentaire désormais décédée de Charlotte Delbo.



Sur les transpositions de Delbo, on peut donner deux exemples parmi d'autres, mais assez significatifs. L'un s'explique par la transformation des faits dans un but littéraire, l'autre par un but historique.

1. Dans *Le Convoi du 24 janvier*, quand elle raconte l'arrivée au camp, Delbo écrit :

Au détour de la route ont surgi les barbelés et les miradors. [...] Près de l'entrée, un écriteau fait d'une planchette clouée à un méchant piquet [...] disait : *Vernichtungslager*. « Toi qui sais l'allemand, qu'est-ce que ça veut dire ? » « *Nichts* c'est : rien, néant. Vers le rien, vers le néant. Cela veut dire : *camp d'anéantissement* » – « Eh bien c'est gai ».<sup>20</sup>

Pour l'historien, Tal Bruttman, spécialiste d'Auschwitz, cette anecdote rapportée par Delbo dans *Le Convoi*, n'est pas crédible. C'est contraire à la façon de faire des nazis qui n'annoncent jamais la couleur. Tout est fait pour cacher la réalité du lieu aux victimes : Treblinka, Sobibor, Belzec ont des orchestres qui jouent à l'arrivée, de fausses gares avec de faux horaires de train laissant penser qu'il s'agit d'un lieu de transit, la promesse d'une « douche », autant de processus mis en place pour maintenir les gens calmes le plus longtemps possible<sup>21</sup>.

Donc on ne peut croire qu'à quelques mètres de l'entrée d'Auschwitz, la mention « camp d'anéantissement » ait pu apparaître. D'ailleurs, aucune archive connue ne parle de ce panneau. Notre hypothèse est donc que cette description ne saurait être qu'un artifice littéraire pour annoncer l'horreur à venir. Nous ne sommes donc pas dans un mensonge ou dans un travestissement de la réalité mais dans une mise en scène fictionnelle de cette réalité.

2. De la même façon, dans *Qui rapportera ces paroles ?*<sup>22</sup>, Gina préfère se suicider plutôt que de rejoindre la « Brigade des Mouchoirs blancs », ces déportées chargées de jeter dans des brasiers les petits enfants encore vivants. Dans aucun témoignage – Annette Wiewiorka elle-même l'atteste – on ne trouve

<sup>20</sup> Delbo Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 1965, p. 12.

<sup>21</sup> Voir Bruttman Tal, *La Logique des bourreaux 1943-1944*, Paris, Hachette Littérature, 2003 ; *Auschwitz*, Paris, La Découverte, 2015.

<sup>22</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit.

trace de cette « Brigade des Mouchoirs blancs », visiblement inventée par Delbo pour évoquer, avec une force extrême, le sort des enfants dans les camps d’extermination<sup>23</sup>.

Plus surprenant, toujours dans *Le Convoi*, rédigeant sa propre fiche biographique, Delbo fait le récit de son retour d’Amérique latine, en septembre 41, où elle est partie avec la troupe de l’Athénée depuis mai de la même année. Les archives Jovet, le journal de la tournée (tenu en grande partie par Charlotte elle-même) et tous les ouvrages de référence déroulent les faits de manière quasi identique : Jovet apprend que le président brésilien Vargas est prêt à financer la troupe de l’Athénée si elle reste au Brésil et il soumet aux votes de la troupe la décision de rester. Celle-ci est rejetée, sauf cinq voix dont celle de Delbo. Delbo le raconte différemment. Selon ce qu’elle dit, c’est à la lecture d’un journal argentin, *La Razon*, qu’elle apprend « un dimanche de septembre 41 », qu’André Woog, jeune architecte communiste ami de Georges Dudach, a été décapité, après un procès expéditif devant le tribunal spécial institué en août 41 par Pétain pour juger les terroristes. « J’ai couru alors à l’hôtel Alvéar où était Louis Jovet : “Monsieur Jovet, il faut que je rentre, il faut que je rentre tout de suite<sup>24</sup>” ». Cette version officielle de Delbo nous laisse perplexe. D’abord, on l’a vu, elle est en contradiction avec de nombreuses sources, par ailleurs concordantes. Ensuite, Delbo se trompe de prénom pour Woog. Le seul jeune architecte décapité en septembre 1941, s’appelait Jacques Woog. Mais, il n’est pas anodin de remarquer qu’André était le pseudonyme de Georges dans la clandestinité. Un lapsus qui pourrait témoigner de l’inquiétude qui rongea alors la jeune femme. Enfin, il semble difficile, lorsqu’on s’attarde sur les dates, que celles-ci coïncident. C’est le mercredi 24 septembre que Jacques Woog fut exécuté. Ce qui signifie qu’il n’y a qu’un seul « dimanche de septembre » où Charlotte aurait pu apprendre la nouvelle, le 28. Or, le journal de la tournée atteste que c’est le 11 septembre que Jovet a réuni la troupe et que

---

<sup>23</sup> Voir à propos de la brigade des mouchoirs blancs l’analyse de M. Closson « Représenter pour penser : le théâtre politique de Charlotte Delbo », dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo...*, op. cit., p. 225-236.

<sup>24</sup> Gelly V., Gradvohl P., *Charlotte Delbo*, op. cit., p. 67.

Delbo lui a fait part de son refus de poursuivre avec lui. On a, par ailleurs, du mal à imaginer qu'une information aussi franco-française ait eu le temps d'arriver en Argentine et qu'un journal argentin ait pris la peine de la mentionner dans ses pages alors qu'aucun journal français n'en avait fait autant !

Une fois posées ces interrogations, que nous reste-t-il ? Maintenir la version de Delbo ? Ou interroger le pourquoi de la fictionnalisation ? On peut penser à une loyauté sans faille – dont ne cessera de témoigner Delbo – pour son « Patron » comme elle l'appelait, accusé au retour en 45 d'avoir fui les combats du sol français. On peut faire l'hypothèse, mais sans en avoir la moindre preuve, que les réseaux communistes clandestins internationaux sont intervenus pour la faire rentrer en France. Dans sa première lettre à Jouvét, le 17 mai 1945, depuis la Suède où elle a été envoyée après sa sortie des camps, Charlotte Delbo écrit : « Je ne veux pas vous raconter ce long et terrible voyage que j'ai fait, ni vous expliquer maintenant les raisons qui m'ont obligée à vous quitter à Rio<sup>25</sup>. »

Au-delà des « inexactitudes » de Delbo qui visent la plupart du temps à protéger quelqu'un ou à nourrir son éthos (voir ses allusions au fait qu'elle ait « fait de la philosophie » avec Henri Lefebvre), il en est de plus obscures, nous semble-t-il.

Ainsi en est-il de la guerre de son mari. Le 3 septembre 1939, la France déclare la guerre à l'Allemagne. Le 16, Georges Dudach est mobilisé. Selon son dossier militaire, il rejoint le dépôt d'infanterie de Coulommiers. Il est ensuite dirigé, le 28 septembre, sur l'école des officiers de réserve de Laval et rattaché au régiment d'infanterie qui y est stationné. Il est démobilisé le 16 septembre 1940. Voilà tout ce que contient le dossier militaire de Georges Dudach. Pour autant, nous lisons dans le *Maitron*, qu'il avait rejoint les rangs des aspirants de l'École de l'air de Versailles, et que ses opinions politiques, sur la base d'un rapport de police, l'avaient fait chasser de l'École et envoyer en Afrique du nord, à Ouargla, dans une unité disciplinaire. Or, les unités disciplinaires, dites également « Bat' d'Af » – pour Bataillon d'Afrique – étaient réservées à ceux qui avaient

---

<sup>25</sup> Delbo à Jouvét, 17 mai 1945. Fonds Louis Jouvét, LJ-MN 88.

souffert d'une condamnation civile ou pénale, à de la prison ferme. Ce qui n'a jamais été le cas de Georges Dudach. Par ailleurs, dans toute la liste des unités disciplinaires d'Afrique du Nord, aucune n'a jamais stationné à Ouargla. Nicole Racine, l'historienne qui a rédigé la notice de Dudach dans le *Maitron* est décédée et ses notes, que Claude Pennetier, son directeur actuel, a consultées, ne disent rien. De même les archives du ministère des Anciens Combattants, et le service historique de la défense de Vincennes sont muets. En tout état de cause, aucune preuve de la « drôle de guerre » de Georges Dudach ne semble subsister.

À nous biographes, il ne restait qu'une alternative : entretenir les demi-vérités, ou avouer notre désarroi. Ceux qui ont lu notre biographie savent que c'est le choix que nous avons fait. Mais au-delà de ce choix, il y a la question du statut des écrits de Charlotte Delbo en termes de témoignage. Elle se voulait porte-parole du groupe, mais aussi et avant tout écrivaine, ce qui interdisait, selon elle, de trahir le ressenti, et tout particulièrement celui des femmes de son convoi quand elles étaient à Auschwitz ou quand elles y mourraient. Or pour Charlotte Delbo, ce ressenti annihilait les repères du témoignage usuel, qui à l'inverse aurait pu donner l'impression que les déportées maîtrisaient leur sort, pouvaient faire preuve d'héroïsme et que l'expérience de la Résistance en France occupée étaient commensurable à celle des camps.

De plus pour Charlotte Delbo, profondément marquée par l'expérience théâtrale, la vérité de l'humain apparaît au moins autant sur scène que hors de celle-ci. Le souffle et la parole, le corps de l'actrice et de l'acteur sont les vecteurs de la véracité au point que les personnages de théâtre sont ceux qui résistent le mieux, même dans le camp. Donc elle ne peut viser le récit testimonial ou une forme d'aveu individuel. L'art est l'horizon de son écriture. L'art doit porter le ressenti, et ce programme est bien suivi par Charlotte Delbo dans son œuvre, au point de brouiller les frontières des genres littéraires, et d'imposer aux actrices qui jouent ses textes un travail particulièrement exigeant.

Face à une telle stratégie d'écriture et face aux jeux avec sa propre histoire, ses biographes, eux, ne peuvent que se défier d'une fonction de témoin qui leur serait assignée, ou encore des fonctions d'avocat, de procureur ou de juge qui, elles-aussi, pourraient être attendues par les uns ou les autres. Dans ce cas précis, l'objectif était double : faire comprendre une femme française dans un siècle qui ne fut pas que français, et donner des clefs pour que l'œuvre de Charlotte Delbo puisse être mise en regard d'une trajectoire rare, à bien des égards éloignée de ce que le monde littéraire dominant met en avant. Nous sommes loin du témoignage.



CHARLOTTE DELBO  
DU THÉÂTRE INTIME JUSQU'À LA SCÈNE

Jacques Body  
Université François-Rabelais de Tours

À la mémoire de Claudine Riera-Collet

Avant qu'elle ne s'aventure à écrire des pièces de théâtre, il y eut, dans la vie de Charlotte Delbo, des gens et des salles de théâtre. Mais aussi, en dehors de toute forme de théâtre institué, il y avait du théâtre dans sa vie<sup>1</sup>. Depuis quand ? Jusqu'à quel point ? Avec quel effet sur son œuvre dramatique ?

*Depuis quand*

Si l'on parle de théâtre institué, la jeunesse de Charlotte Delbo n'a rien de commun avec celle que Florence Delay vient de décrire dans *La Vie comme au théâtre*<sup>2</sup>. Il y a loin de la grande banlieue (Vigneux-sur-Seine<sup>3</sup>) au Studio des Champs-Élysées. Juste un peu de comédie italienne au sein de la bouillante fa-

---

<sup>1</sup> Le lecteur avide de précisions les trouvera facilement, en ordre chronologique, dans la biographie publiée par Violaine Gelly et Paul Gradwohl aux éditions Fayard en 2013. Je leur rends hommage tout en déplorant qu'ils n'aient toujours pas fait insérer d'*errata* ni publié d'amende honorable pour effacer leurs erreurs concernant Jean Giraudoux. Voir ma mise au point, « L'Empreinte de Giraudoux dans la vie, l'œuvre et la pensée de Charlotte Delbo », dans Page Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014, p. 253-262.

<sup>2</sup> Delay Florence, *La Vie comme au théâtre*, Paris, Gallimard, 2015.

<sup>3</sup> Lieu de naissance de Charlotte Delbo.

mille d'immigrés et de la belle fratrie (deux filles puis deux garçons) que le père, chef-rivetier, fait déménager de chantier en chantier à travers la France. Mais de là à y voir le chariot de Thespis et de faire de M. Delbo père un capitaine Fracasse... Sûrement pas de théâtre scolaire à l'école Pigier (école de sténodactylos), ni de théâtre bourgeois à l'Université ouvrière. Que la belle jeune fille, brune aux yeux verts, se soit laissée inviter au théâtre au bras de Henri Lefebvre ou de Georges Dudach, rien ne l'atteste. Plus grande était son ignorance du théâtre, plus grand aura été le choc ressenti par cette petite sténo salariée de Péchiney, trust de l'aluminium et de la chimie, quand elle devient la secrétaire de Louis Jouvet qu'elle découvre sous ses deux visages. Le directeur-acteur-metteur-en-scène, elle peut le voir dans son bureau, dans les couloirs, lors des répétitions et à loisir aux représentations. C'était, après le vif succès de *Tessa*<sup>4</sup> (1934) et de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*<sup>5</sup> (1935), l'époque du rayonnement de Giraudoux, à l'Athénée, – *Électre*<sup>6</sup> (1937) puis *L'Impromptu de Paris*<sup>7</sup> (1937), *Ondine*<sup>8</sup> (1939) –, et à la Comédie-Française – *Cantique des cantiques*<sup>9</sup> (1938), mis en scène par Louis Jouvet.

Tomber innocente dans la marmite bouillonnante de l'Athénée : il a fallu ce choc pour que Charlotte Delbo ait pu, à Auschwitz, donner des représentations d'*Électre* pour un petit groupe de ses camarades « à bout de forces, à bout de vie », en faisant tous les rôles avec les intonations des interprètes qu'elle avait encore dans l'oreille, et le lendemain, pour celles qui avaient manqué *Électre*, reprendre *Ondine*, comme elle l'a elle-même publié et répété.

---

<sup>4</sup> Giraudoux Jean, *Tessa la nymphe au cœur fidèle*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, éd. dir. par Jacques Body, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

<sup>5</sup> Giraudoux Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, *op. cit.*

<sup>6</sup> Giraudoux Jean, *Électre*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, *op. cit.*

<sup>7</sup> Giraudoux Jean, *L'Impromptu de Paris*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Giraudoux Jean, *Ondine*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Giraudoux Jean, *Cantique des cantiques*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, *op. cit.*



Autre visage de Jovet, autre expérience du théâtre, et principale fonction de Charlotte Delbo, en marge de l'Athénée : elle l'accompagnait au Conservatoire national de musique et d'art dramatique. Sur une photo plusieurs fois exposée, on la voit atablée à la droite du professeur, prenant en notes ses interventions. Jovet l'avait engagée précisément pour ses qualités de sténo et la fidélité de ses transcriptions. Ainsi s'explique que dans *Spectres, mes compagnons*<sup>10</sup> le personnage d'Électre fasse son entrée après Alceste, Célimène, Hermione et autre Chimène. L'enseignement du Conservatoire reposait sur un corpus très classique.

On peut imaginer la frustration que pouvait ressentir la fille d'ouvrier cantonnée dans son rôle de sténo quand de médiocres apprenties-comédiennes trébuchaient au milieu de leur tirade ! N'avait-elle pas parfois envie de leur servir de souffleur, et même de prendre leur place, même si dans l'entretien avec Jacques Chancel<sup>11</sup>, elle réfute avoir eu toute velléité de devenir comédienne ? Et pourquoi ne pas se permettre d'ajouter une remarque à celles du « patron » vénéré ? Pourquoi pas, puisque trois ans plus tard, au fort de Romainville, dans le groupe de détenues animé par Danielle Casanova, la voilà chargée d'un cours de théâtre. Elle avait d'abord projeté un cours de gymnastique, preuve qu'elle se sentait encore bien dans son corps. Professeuse de théâtre, elle organise des « après-midi artistiques<sup>12</sup> ». Tous les dimanches après-midi, certaines détenues repérées par elle travaillent des « extraits de grands classiques, des saynètes de l'histoire de France, on déclame des poèmes devant les prisonniers, hommes et femmes, et souvent devant les Allemands de garde<sup>13</sup> ». Puis Charlotte Delbo se fait aussi metteur en scène, distribuant les rôles du *Jeu de l'amour et du hasard*<sup>14</sup>, de *On ne*

---

<sup>10</sup> Delbo Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Lausanne, Maurice Bridel, 1977 ; réédition, Paris, Berg international, 1995.

<sup>11</sup> *Radioscopie Entretien avec Jacques Chancel*, 2 avril 1974 sur France Inter, consultable dans les archives audio de l'INA, <http://www.ina.fr/audio/PHF06046320>, site consulté le 20 avril 2016.

<sup>12</sup> Gelly V., Gradvolh P., *op. cit.*, p. 106.

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> Marivaux Pierre Cartet (de), *Jeu de l'amour et du hasard*, 1730.

*badine pas avec l'amour*<sup>15</sup>. On pouvait donc encore, là, se procurer un ou plusieurs exemplaires du texte.

Tel n'est plus le cas lorsque Charlotte Delbo s'est faite actrice, comme on a vu, à Auschwitz, et plus qu'actrice, cumulant les fonctions à l'instar d'un Jovet et même, en quelques mots, plantant d'abord un décor imaginaire devant le crématoire. Séances hallucinantes, exploits d'une « femme-théâtre » comme on dit « homme-orchestre ». Et parce qu'elle a survécu, vous avez espéré, cher monsieur Jovet, qu'elle allait rentrer dans le rang et reprendre son petit bloc-notes ?

La France, mère des arts, des armes et des lois, finira par reconnaître ses services rendus à la Résistance comme proprement militaires, lui conférant *a posteriori* le grade d'adjudant-chef (on ne va pas aller jusqu'à faire un officier d'une fille sans diplômes) et ajoutera une pension de déportée résistante et une pension pour handicap à sa pension de veuve de guerre.

Libérée des camps en avril 1945, il faut une année pleine pour que la belle plante de jadis commence de retrouver vigueur et reprenne son rôle dans le théâtre intime qui se joue entre proches.

### *Jusqu'à quel point*

En Suisse, dans la villa-clinique des *Hortensias*, Ida Grinspan la décrit très belle (« des cheveux, au moins jusqu'aux épaules [...] très brune<sup>16</sup> »), très gaie (« elle riait tout le temps<sup>17</sup> »), maquillée (« les cils, les joues, la bouche<sup>18</sup> »), très élégante (« des vêtements magnifiques<sup>19</sup> »). Comme une vedette, elle a ses habilleuses, maquilleuses, coiffeuses, trois jeunes déportées qu'elle appelle ses « caméristes<sup>20</sup> », façon de

---

<sup>15</sup> Musset Alfred (de), *On ne badine pas avec l'amour*, 1834.

<sup>16</sup> Grinspan Ida, en collaboration avec Bertrand Poirot-Delpech, *J'ai pas pleuré*, Paris, Robert Laffont, 2002, cité par Gelly V., Gradvohl P., *op. cit.*, p. 205.

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Id.*

leur donner un rôle qui n'existait déjà plus qu'au théâtre, et de prendre pour elle-même celui de la Princesse ou de la Reine. Les « caméristes » l'appellent « la jouvette<sup>21</sup> », modestes spectatrices face à cette bête de théâtre, de théâtre encore bien intime.

Il faut une année de convalescence supplémentaire pour qu'elle reprenne une activité professionnelle, en Suisse toujours, et là une nouvelle carrière s'ouvre, sténo toujours mais désormais pour l'ONU, donc avec un salaire, un statut social, un public supérieurs. À la suite de missions à l'étranger, elle se lie à un jeune aristocrate aussi fondamentalement russe que communiste, et chef polyglotte des interprètes de l'ONU. Le théâtre intime se joue alors devant un public élargi. Ils mènent grand train. Grands dîners, soirées à thème, pique-niques nocturnes dans les parcs de Genève, nombreux amis. Ils habitent dans un quartier chic de Genève, berceau du calvinisme, sans exclure les provocations qui consistent à *s'afficher*, par exemple en déployant quotidiennement *l'Humanité* à la terrasse d'un café. À regarder la photo en couverture de la biographie Fayard, il est clair que la jeune femme au porte-cigarettes n'a pas froid aux yeux, et qu'elle ne craint pas de s'exposer, de s'exhiber. Jusqu'à ses derniers jours, elle fera grande toilette, richement vêtue et parée. Elle peut se permettre beaucoup d'excentricités car l'expérience de la déportation, que les chiffres 36661 tatoués sur son avant-bras ne manquent de lui rappeler, lui donne un rapport singulier à la vie, attise son désir d'en jouir et de braver certaines bienséances.

Elle avait continué de correspondre avec Jovet. Après la mort de celui-ci en 1952, elle entretient des liens avec le monde du théâtre. Quand une troupe française se produit à Genève, Charlotte fait non seulement signe aux comédiens de sa connaissance mais elle les présente à son jeune amant, façon de jouer son personnage à deux titres différents devant eux et devant lui, façon aussi de glisser du salon en direction de la scène.

Une étape majeure sera franchie quand elle revient à Paris après douze années passées en Suisse. Elle n'a plus son amant, mais elle a un couple d'amis, de grands amis à la vie à la mort,

---

<sup>21</sup> *Id.*

tous les deux gens de théâtre. André Collet, éclairagiste chez Juvet, puis chez Vilar et ensuite chez Maréchal, et sa femme Claudine née Riera, comédienne, seront désormais sa vraie famille et associés aux décors qu'elle se choisit avec eux, puisqu'elle a amassé un petit capital.

D'une part un petit appartement au septième et dernier étage d'un immeuble moderne magnifiquement placé au cœur du V<sup>e</sup> arrondissement, dont le beau séjour ouvre théâtralement par de grandes baies sur les toits et le ciel de Paris. À la mort de Charlotte Delbo, cet appartement deviendra celui de Claudine Riera-Collet. C'est là que j'ai fait sa connaissance en 2008, consulté des livres, des lettres, des photos de Charlotte Delbo, et l'image de l'une se reflète dans l'autre. Claudine Riera-Collet, jolie actrice naguère, n'était plus qu'une vieille petite dame fragile, comme ployant sous le poids de la grande ombre, mais toujours élégante et même coquette<sup>22</sup>, la parole et la tête fermes, généreuse, désintéressée, prête à toutes les indulgences jusqu'à l'instant où la mémoire de Charlotte Delbo était en cause ; elle était alors intraitable. Les confidences recueillies près d'elle recourent évidemment le livre de Violaine Gelly et Paul Gradwohl, dont un souvenir cuisant de Breteau.

Car outre le petit appartement du 33 rue Lacépède, Charlotte Delbo acquiert une maison de campagne à 160 kilomètres de Paris, dans le Loiret, aux confins de l'Yonne<sup>23</sup>, une drôle de maison perdue dans la campagne : une gare désaffectée. Violaine Gelly et Paul Gradwohl, tout en mentionnant les sinistres souvenirs que les gares, les voies ferrées, les trains pouvaient réveiller en elle, insistent sur désaffectée, « au sens propre du terme : elle est sans affect. Juste un lieu riant et lumineux où elle pourra enfin combler le silence des morts par les rires des vivants<sup>24</sup>. » Nouveau théâtre, nouveau public, nouveau personnage, Charlotte Delbo s'épanouit à Breteau, d'autant qu'elle a commencé de publier. Déjeuners, festivités, concerts, « sous la

---

<sup>22</sup> On peut la revoir telle qu'elle était sur une estrade en 2009, cheveux blancs, pantalon blanc, étole blanche sur un corsage noir dans le Bulletin des Amis de Jean Giraudoux, daté décembre 2009.

<sup>23</sup> Ses biographes intervertissent Yonne et Loiret, *op. cit.*

<sup>24</sup> Gelly V., Gradwohl P., *op. cit.*, p. 252.

présidence de Charlotte Delbo, femme de lettres et chef de gare<sup>25</sup> ». Elle semble avoir chassé le souvenir d'une autre gare. Au retour des camps, elle en avait fait le poème qui ouvre *Aucun de nous ne reviendra*<sup>26</sup>, premier volume de la trilogie *Auschwitz et après*<sup>27</sup> : « Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent<sup>28</sup> ».

Mais même à Breteau, certains souvenirs la rattrapent.

Un jour, à Breteau, à l'issue du déjeuner, alors que Charlotte est allée arroser ses plantes dans le jardin, les convives présents débarrassent la table et jettent dans la cheminée les restes de gras de viande. Dès que l'odeur de chair grillée s'échappe, Charlotte entre comme une furie dans la pièce en criant : « Vous ne me laisserez donc jamais oublier ? »<sup>29</sup>

Mémoire olfactive involontaire. La force de l'odorat, sens animal, incontrôlable, avait transformé le plaisant décor en une insupportable métaphore réalisée. Elle ne jouait plus. Limite et fin du théâtre intime.

### *Avec quel effet*

Le véritable comédien peut jouer différents personnages. Certes, les circonstances ont amené Charlotte Delbo à « faire » l'actrice, mais sans qu'elle choisisse librement ses textes, et sans que cela la fasse sortir du personnage qu'elle a été dans la vie. Elle a fait du théâtre sans jouer la comédie. Du théâtre à la ville et non à la scène, où elle ne s'est aventurée que par la plume.

Quand elle commence à écrire pour le théâtre, elle reste fidèle à la culture militante, collective et même collectiviste qu'elle a acquise dans sa jeunesse. Depuis son retour des camps,

---

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> Delbo Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra* [1946], Paris, Gonthier éd., 1965. Réed. Paris, Minuit, 1970, 1979, 1995.

<sup>27</sup> La trilogie *Auschwitz et après* se compose, en plus de *Aucun de nous ne reviendra*, de *Une connaissance inutile* publié en 1970 chez Minuit et de *Mesure de nos jours* paru en 1971 chez Minuit.

<sup>28</sup> Delbo C., *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 9.

<sup>29</sup> Gelly V., Gradwohl P., *op. cit.*, p. 295.

elle est restée à distance du Parti tout en entretenant son idéal communiste. Mais elle obéit aussi à sa nature extravertie, telle qu'on l'a vue à l'œuvre dans sa large intimité. Elle écrit du théâtre pour tout à la fois manifester et se manifester.

Premier pilier de son œuvre théâtrale : l'union des femmes. Peut-être déjà avant ? En tout cas depuis le fort de Romainville, Charlotte Delbo a vécu dans des communautés de femmes, a même vécu de cette communauté, elle a survécu grâce à cette communauté, animée par trois principes : la solidarité, l'égalité hommes/femmes, le droit à la différence.

Les souvenirs d'Auschwitz inspirent sa première tentative : *Qui rapportera ses paroles*<sup>30</sup> ? Pas moins de vingt-trois personnages, des Françaises détenues « dans un camp qui contient quinze mille femmes de toutes nationalités<sup>31</sup> ». Le passage du texte (1966) à la scène (1974) se fera là encore dans un cercle d'intimes, et en famille. Charlotte finance elle-même la production ; elle aurait eu la possibilité de se distribuer elle-même dans son propre rôle, celui de Françoise, qui était le premier rôle. Elle a jugé sans doute qu'elle n'avait plus l'âge du rôle, ni celui de faire ses débuts à la scène. Elle est aidée par son grand ami André Collet pour l'organisation matérielle, et par François Darbon pour la mise en scène. Claudine<sup>32</sup>, épouse de l'un, et Dominique Blanchard<sup>33</sup>, compagne de l'autre, figurent dans la distribution.

L'actualité semble dicter ses pièces ultérieures. « Je n'ai pas d'imagination<sup>34</sup> », disait-elle. Mais qu'il s'agisse du procès de Burgos et de la Résistance basque contre Franco comme dans *La Sentence*<sup>35</sup>, ou de la Résistance grecque comme dans *Kala-*

---

<sup>30</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ?*, Aigues-Vives, HB Éditions, 2001 ; réédit. *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

<sup>31</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 11.

<sup>32</sup> Selon ses biographes, op. cit. n.1. L'édition Fayard 2013 de *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits* mentionne « Isabelle Riera ».

<sup>33</sup> Elle avait pu l'applaudir chez Jovet, reprenant le rôle de Madeleine Ozeray dans *Ondine*. C'était en 1947 et non en 1945.

<sup>34</sup> Selon C. Godard, cité par Fr. Veilhan et N. Thatcher, « Dialogue autour de *La Sentence* », dans Page Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014, p. 241.

<sup>35</sup> Delbo C., *La Sentence, Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit.

*vrta des mille Antigone*<sup>36</sup>, ou des survivantes de la déportation comme dans *Et toi, comment as-tu fait*<sup>37</sup> ?, la formule chimique est la même, quoique la distribution soit moins lourde : des femmes, rien que des femmes. Même dans cette pièce qui s'appelle *Les Hommes*<sup>38</sup>. Et elles sont encore majoritaires dans *Maria Lusitania*<sup>39</sup>, pièce « portugaise » se déroulant au temps de la révolution des Œillets.

Une Française réapparaît dans plusieurs pièces de Delbo, qui est toujours un peu la même, et toujours beaucoup elle-même. Et cette Française, cette fois seule femme dans la distribution, est l'héroïne de sa deuxième pièce, écrite en 1967, et publiée seulement en 2011. Inspirée de ses propres épreuves à la prison de la Santé, *Ceux qui avaient choisi*<sup>40</sup> tourne autour de la grande « scène traumatique », sa dernière entrevue avec son mari juste avant qu'il ne soit fusillé. Quelque chose comme un retour à l'acte fondateur de son destin, et qui n'était pas la seule épreuve surhumaine qu'elle avait dû surmonter.

Jouvet l'avait bien dit, à Rio, en 1941, quand elle a décidé de rentrer en France : « Tu vas te jeter dans la gueule du loup<sup>41</sup> ! ». La conjonction d'une solide nature, d'un caractère, d'une intelligence avec un destin exceptionnel qui l'a mené de Péchiney à l'Athénée, de la Santé à Auschwitz, et de l'ONU au CNRS, cette conjonction n'est pas le fruit du hasard. *Elle l'avait bien cherché*. De cette vie tragique et romanesque elle a fait une

---

<sup>36</sup> Delbo Charlotte, *Kalavrita des mille Antigone*, Vanves, LMP., 1979 ; Paris, Berg international, 2013.

<sup>37</sup> Delbo C., *Et toi, comment as-tu fait ?*, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit.

<sup>38</sup> Delbo C., *Les Hommes*, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit.

<sup>39</sup> Delbo C., *Maria Lusitania*, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit.

<sup>40</sup> Delbo Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Saint-Victor-de-Morestel, Les Provinciales, 2011.

<sup>41</sup> J'ai entendu plusieurs fois cette formulation dans la bouche de Claudine Riera-Collet. Était-ce celle même de Jouvet, ou celle par laquelle Charlotte Delbo résumait les propos de Jouvet ? Elle figure dans le texte des Lectures croisées du spectacle donné par le Théâtre des Cerises (Voir *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, op. cit., p. 261) notamment deux fois en présence de Claudine Riera-Collet.

œuvre, qui est vraiment son œuvre, et qui est tout elle. Là est peut-être sa limite, mais, à coup sûr, sa force. Le titre de Florence Delay lui convient bien : elle a pris *La Vie comme au théâtre*<sup>42</sup>.

À la fin, sur son lit d'hôpital, un jour, se sachant perdue, Charlotte Delbo a dit trois choses à sa chère amie Claudine. D'abord : « Je t'ai faite mon exécutrice testamentaire<sup>43</sup> ». Puis un détail, mentionné dans un sourire, « comme pour atténuer ce qu'il pouvait y avoir de solennité dans la première phrase<sup>44</sup> ». Peut-être : « Attention ! Tu auras la garde du chat<sup>45</sup> », ou quelque chose comme ça ; je ne me console pas de ne pas retrouver. Et enfin :

Tu sais, j'ai eu une belle vie.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Delay Fl., *La Vie...*, *op. cit.*

<sup>43</sup> J'ai entendu en public et en privé Claudine Riera-Collet mentionner ces trois phrases. Les biographes de Charlotte (*op. cit.*, p. 309) n'ont retenu que la troisième, avec une épithète un peu différente : « Tu pourras leur dire que j'ai eu une *bonne* vie » (« bonne » en italique de mon fait).

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> *Id.*



TÉMOIGNAGE ET CRÉATION LITTÉRAIRE  
LA GRÈCE DE CHARLOTTE DELBO

Lucile Arnoux-Farnoux  
Université François-Rabelais de Tours-EA6297 ICD

Dans *La Mémoire et les jours*<sup>1</sup>, livre conçu par Charlotte Delbo en 1983 mais publié en novembre 1985 neuf mois après sa mort, sont inclus quatre textes inspirés par la situation politique en Grèce : deux courts récits, « Si je rentre... » et « La colonne débouchait du fond de l'esplanade... », un poème, « Elle est assise à l'ombre du mur blanc... », et un poème dramatique, *Kalavrita des mille Antigone*<sup>2</sup>. Ces quatre textes, qui évoquent les souffrances du peuple grec durant l'occupation allemande, la Résistance et la guerre civile qui a suivi, constituent ce qu'on pourrait appeler le « thème grec<sup>3</sup> », et s'inscrivent dans le « regard récapitulatif, englobant un horizon plus vaste », dont parle Nicole Thatcher à propos de cet ultime livre : « La mémoire personnelle ou collective devient universelle : les témoignages s'élargissent, incluant ceux des survivants d'Espagne, d'Allemagne, de Grèce, ou de témoins imaginaires d'Argentine<sup>4</sup>. »

Toutefois, dans la suite de témoignages qui constitue *La Mémoire et les jours*, ceux qui concernent la Grèce me semblent occuper une place à part, par leur nature un peu différente. En

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, *La Mémoire et les jours* [1985], Paris, Berg International, 2013.

<sup>2</sup> Delbo Charlotte, *Kalavrita des mille Antigone, La Mémoire..., op. cit.*

<sup>3</sup> Nicole Thatcher parle du « thème de la Grèce » ; Thatcher Nicole, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 125.

<sup>4</sup> Thatcher N., *Charlotte Delbo : une voix..., op. cit.*, p. 121.

effet, au lieu de donner la parole à des femmes rescapées des camps, comme elle le fait tour à tour avec la Française juive, l'Espagnole, la Polonaise, l'Allemande, ou à un témoin privilégié comme l'infirmière allemande, la narratrice raconte deux rencontres faites par elle dans la Grèce de l'immédiat après-guerre, esquisse le portrait d'une vieille Crétoise dont les fils ont été tués par les Allemands, évoque le massacre de Kalavryta<sup>5</sup> dans un long poème dramatique qui reprend la tradition des lamentations funèbres. Le caractère plus personnel de ces textes s'explique en grande partie par les liens privilégiés que Charlotte Delbo avait tissés avec la Grèce, de 1948 jusqu'à sa mort. C'est la nature de ces liens et l'impact qu'ils ont eu sur son œuvre que nous allons explorer dans les lignes qui suivent. Nous procéderons d'abord à un bref rappel biographique, afin de dessiner plus précisément les contours de la Grèce de Charlotte Delbo, avant d'examiner l'inspiration grecque dans son écriture, c'est-à-dire principalement dans les quatre textes de *La Mémoire et les jours*, et d'évoquer pour terminer la réception de son œuvre en Grèce.

### *Voyages en Grèce*

#### *Première période (1948-1949)*

« Si je rentre, j'irai en Grèce<sup>6</sup>. » Charlotte Delbo effectue son premier voyage en Grèce en mai 1948, alors qu'elle travaille comme secrétaire à l'ONU à Genève, où elle est entrée début 1947. Elle a rêvé ce voyage alors qu'elle était à Auschwitz :

Si je rentre, j'irai en Grèce. Je me faisais cette promesse comme la chose la plus simple. À Auschwitz, tout était simple et fabuleux. Aussi fabuleux d'aller en Grèce qu'aller dans la lune. Aussi simple : il suffisait de rentrer. Une fois rentré, tout était facile. Tout était possible<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> La transcription en français est normalement Kalavryta avait un « y », mais Charlotte Delbo a choisi la graphie « Kalavrita » pour le titre de son poème. Comme elle-même dans sa correspondance emploie tantôt l'une, tantôt l'autre graphie, on a préféré conserver l'orthographe choisie dans chaque cas.

<sup>6</sup> Delbo C., *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>7</sup> *Id.*

En 1948, son salaire de fonctionnaire internationale lui permet enfin de réaliser ce rêve :

Pourtant, cette fois, c'était vrai. L'incroyable était là. J'étais sortie vivante du camp et maintenant j'étais en Grèce. Tout l'attestait : une robe claire à manches courtes, les lauriers roses, les odeurs, les couleurs, le ciel. La Grèce était telle que je l'avais désirée. Tout m'enchantait<sup>8</sup>.

À défaut d'avoir un témoignage direct sur ce voyage, on en est réduit à citer l'évocation qu'elle en a donnée 30 ans plus tard dans *La Mémoire et les jours*. Elle visite les grands sites : Delphes, Olympie, Épidaure : « Je voulais tout voir, épuiser la beauté, savourer chaque instant, chaque gorgée<sup>9</sup>. » Peu de voyageurs occidentaux se rendaient pourtant en Grèce, ces années-là, car le pays était encore très marqué par la guerre, comme le note rétrospectivement la narratrice qui constate que les traces de la guerre n'étaient pas encore effacées que les routes étaient défoncées et que les façades portaient les marques des combats. Mais surtout le pays était déchiré par la guerre civile : « En 1948, la guerre civile qui avait suivi la guerre contre les hitlériens s'achevait. Markos, chef des guérilleros avait disparu, la répression s'abattait sur ses partisans débandés<sup>10</sup>. » Un peu plus loin la narratrice précise :

Les partisans reculaient tous les jours en ce mois de mai 1948 et l'armée royale hellénique regagnait le terrain qu'ils avaient occupé, presque toute la Grèce à une certaine époque, du Péloponnèse à la Macédoine. L'armée royale hellénique devait encore reconquérir les montagnes du nord et du nord-ouest, vers la frontière bulgare, et la guerre serait finie<sup>11</sup>.

Mais la Charlotte Delbo de l'époque ne veut pas voir cette réalité, malgré sa proximité politique avec ceux qui sont pourchassés :

Mais là n'était pas la Grèce que j'étais venue voir. J'étais venue pour Delphes, pour Olympie, pour tous les noms magiques des livres de classe. L'actualité, les événements récents ne m'intéressaient pas. Je ne voulais pas

---

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> Delbo C., *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 80.

être dérangée dans mon rêve réalisé<sup>12</sup>.

Cependant deux rencontres, l'une à Athènes et l'autre à Nauplie, la replongent dans son passé récent : alors qu'elle contemple le coucher de soleil sur l'Acropole, assise à la terrasse d'un café, un homme voit le numéro tatoué sur son bras et lui parle d'une Juive de Salonique rescapée du camp. Elle se remémore alors les Juives de Salonique entraperçues à Birkenau, sa conversation avec l'une d'entre elles, leur disparition rapide.

Et il y en avait une qui était revenue. J'ai été tentée de prendre le train pour Salonique. On aime savoir la fin des histoires. Mon courage m'a abandonnée. Auschwitz me poursuivra donc toujours, me poursuit jusqu'ici. Est-ce que j'en sortirai jamais<sup>13</sup> ?

Un autre soir, Charlotte, de retour à Nauplie après avoir visité Épidaure, voit passer une colonne de prisonniers politiques en partance pour Macronissos : « Les hommes étaient des guérilleros de l'armée populaire qu'on déportait dans l'île de Macronissos devenue camp de concentration<sup>14</sup>. » Cette fois le choc est encore plus fort, puisque ce spectacle la renvoie à son propre départ pour les camps de concentration, le 24 janvier 1943, à Compiègne. Elle se trouve immédiatement en empathie avec ces prisonniers, tente d'entrer en communication par le regard : « je regardais les hommes qui avançaient, je les regardais, je les regardais. Je les regardais [...] pour rencontrer un regard qui lirait dans le mien que je savais<sup>15</sup>. » Elle réussit à lancer à l'un d'eux un paquet de cigarettes mais leurs regards ne se croisent pas et la jeune femme reste frustrée de n'avoir pu établir cette fugitive fraternité entre eux et d'être réduite à l'impuissance :

J'étais là, stupide, comme les passants qui nous ont vus partir de Compiègne, ce dimanche-là, le 24 janvier 1943, et qui détournaient la tête. / Je suis restée longtemps sur le quai désert mais j'ai dû rentrer avant que le bateau lève l'ancre. Je tremblais de désespoir comme on tremble de froid<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 81.

Cette première expérience de la Grèce est suivie très rapidement d'une autre, dans un cadre professionnel cette fois et non plus touristique. En 1949, en effet, Charlotte Delbo, lassée de passer son temps à retranscrire des séances de l'ONU à Genève, demande à partir sur le terrain et se fait engager comme secrétaire de la Commission d'Investigation des Balkans (Balkan Commission of Investigation), dont la mission est d'observer la Grèce pendant la guerre civile, en particulier les incidents de frontière dans le nord du pays. Elle passe à cette occasion un an en Grèce. Cette période de sa vie est très peu documentée – dans ses archives, seuls son passeport diplomatique et une carte de séjour en Grèce en témoignent –, et elle est toujours restée très discrète à ce propos. Elle n'en a ainsi jamais parlé aux amis grecs qu'elle s'est faits par la suite, dans les années 1970.

Dans une lettre à Louis Jovet, datée du 4 septembre 1949<sup>17</sup>, elle fait allusion à une mission, une « tournée » « dans le nord », sans plus de détails. Elle était sans doute tenue à une certaine réserve concernant les buts de la mission à laquelle elle participait, mais elle ne laisse transparaître aucun affect particulier concernant les événements auxquels elle a pu assister. Or ces événements sont violents et d'importance capitale pour l'histoire du pays : fin août 1949 ont eu lieu les derniers combats dans le nord de la Grèce, dans le mont Grammos, dernière région tenue par l'armée démocratique, qui a été définitivement défaite par l'armée nationale et qui s'est repliée en Albanie. La mission dans le nord dont parle Charlotte avait sans doute pour but d'observer sur place les mouvements des troupes, et les réactions de la population. Elle était donc au plus près de l'action. Le 4 septembre, lorsqu'elle écrit à Jovet, de retour à Athènes, l'armée démocratique est défaite et la guerre civile terminée de fait, même si l'annonce officielle de l'arrêt du combat n'est diffusée que le 17 octobre 1949 par le Gouvernement Démocratique Provisoire désormais en exil, depuis radio Bucarest. Rappelons que Charlotte est sympathisante communiste, et doit être profondément touchée par ce qui se passe alors sous ses yeux. Mais dans sa lettre elle ne fait aucune allusion à cette situation.

---

<sup>17</sup> BNF, Fonds Louis Jovet.

En revanche, tout en reconnaissant que « ce n'est pas une vie, pour une femme, l'exil », elle justifie le choix qu'elle a fait de travailler pour une organisation internationale, pour des raisons essentiellement financières :

On me propose toutes sortes de possibilités en face desquelles je suis perplexe et même désespérée : j'ai voulu faire une campagne genre saison pour rétablir mon assiette pécuniairement, car j'en avais bien besoin à mon retour d'Allemagne, et maintenant j'ai l'impression que je me suis laissée prendre au goût de gagner de l'argent et d'en avoir, et c'est une entreprise dont le but recule toujours<sup>18</sup>.

Elle a bien sûr profité de ce séjour pour continuer de visiter la Grèce : le 29 mai 1949, elle envoie à Juvet des photos du théâtre d'Épidaure, qu'elle avait déjà vu lors de son voyage de 1948 (« Demain, j'irai à Épidaure<sup>19</sup> »), et qui sera toujours l'un de ses sites préférés en Grèce. Mais elle part aussi très souvent en mission dans d'autres pays : Israël, la Turquie, la Syrie et Chypre, comme en témoignent les visas dans son passeport. En 1950, toutefois, elle retrouve un poste fixe à Genève, où elle restera jusqu'en 1960. Il ne semble pas que durant cette période elle ait eu l'occasion de retourner en Grèce, pas plus que dans la décennie suivante, de 1960 à 1970, où elle travaille au CNRS comme assistante d'Henri Lefebvre, le philosophe, qu'elle connaissait depuis le début des années 1930.

#### *Le « deuxième retour en Grèce » (1977-1979)*

Il y a peu d'apparences que Charlotte Delbo soit retournée en Grèce avant la chute de la dictature des colonels, en 1974. On sait en revanche de manière certaine qu'elle y va durant l'été 1977, presque 30 ans après son premier voyage. À cette époque elle est en contact régulier avec un ami grec, Vassilis Dorovinis (1941-), rencontré à Paris alors qu'il traduisait en grec une œuvre d'Henri Lefebvre, *Hegel, Marx, Nietzsche, ou le royaume*

---

<sup>18</sup> Lettre à Louis Juvet du 4 septembre 1949. BNF, Fonds Louis Juvet.

<sup>19</sup> Delbo C., *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 78.

*des ombres* (1975)<sup>20</sup>. En 1977, ayant achevé ses études de droit à Paris I, V. Dorovinis rentre en Grèce et entretient dès lors une correspondance régulière avec Charlotte<sup>21</sup>. En juillet-août 1977 Charlotte fait un grand tour dans le Péloponnèse. Elle écrit par exemple le 19 juillet à son ami depuis Pylos, lui annonçant son intention de se rendre à Kalamata. Le 14 août, de retour en France, après un passage par l'Italie et la Suisse, elle écrit à Vassilis Dorovinis : « Que c'était beau, le Péloponnèse ! ». Elle est allée entre autres à Argos, ville natale de Dorovinis, qu'elle a trouvée très laide, mais où elle fait la connaissance d'un certain nombre de personnes, avec qui elle restera liée ensuite, dont Thanos Tzotzos, relation de Dorovinis. C'est ce dernier qui l'aurait accompagnée à Kalavryta, en Achaïe, dans le Nord du Péloponnèse, où elle voit le monument aux victimes de l'Holocauste, et où on lui raconte le drame horrible : la destruction du village par le feu et le massacre de toute sa population masculine – environ 500 hommes – par l'armée allemande, le 13 décembre 1943 en représailles à l'exécution par des résistants grecs de 77 soldats allemands faits prisonniers au cours d'une opération. Sous le choc elle compose très rapidement un long poème dramatique évoquant le deuil des femmes du village, *Kalavrita des mille Antigone*.

En 1978 et 1979 elle fait deux autres courts séjours en Grèce : une semaine en Eubée en août 1978, en revenant de Chypre, où elle passe régulièrement ses vacances, puis quelques jours à Rhodes et ensuite à Athènes en mai 1979. Enfin, en décembre 1979 elle se rend en Grèce en bateau afin d'assister à la cérémonie de commémoration du massacre de Kalavryta, le 13 décembre 1979, au cours de laquelle son œuvre, traduite en grec, est dite par une actrice.

Elle exprime par la suite à plusieurs reprises en 1980 et 1981 son désir de retourner en Grèce mais, affaiblie par la maladie, elle ne pourra réaliser ce souhait. L'inspiration grecque, cepen-

---

<sup>20</sup> La version grecque de cet ouvrage paraît en 1980.

<sup>21</sup> Je remercie ici très vivement Vassilis Dorovinis qui a eu l'extrême générosité de me communiquer l'ensemble de sa correspondance avec Charlotte Delbo, ainsi que de m'aider à entrer en contact avec certaines personnes qui avaient connu l'écrivain en Grèce.

dant, ne se tarit pas avec *Kalavrita des mille Antigone*, comme on va le voir maintenant.

### *L'inspiration grecque*

Dans *La Mémoire et les jours*, *Kalavrita des mille Antigone* est le quatrième texte inspiré par la Grèce, après les deux récits en prose et le poème sur la vieille Crétoise ; en fait, c'est le premier dans l'ordre chronologique. Charlotte Delbo en a composé un premier état, d'après ses biographes, immédiatement après la visite à Kalavrita<sup>22</sup>, et le tapuscrit est daté « Paris 24-25 août 1977 ». Elle l'a donc retravaillé et mis au propre dès son retour à Paris, à la mi-août. Le texte semble avoir dès lors sa forme définitive, et elle cherche très vite à le faire jouer : « Et j'aimerais bien vous faire lire un long poème dramatique que j'ai écrit sur Kalavryta et qu'une actrice de mes amies se prépare à donner en "spectacle poétique" », écrit-elle à son ami Dorovinis le 8 novembre de la même année. Il est édité en tirage limité en 1979, avec une lithographie de Jean Picart Le Doux, puis repris en 1985 dans *La Mémoire et les jours*.

Dans ce texte, l'horreur du massacre est vue à travers les yeux des femmes, qui n'ont pas assisté à la scène, puisqu'elles étaient enfermées avec les vieillards et les enfants dans l'école, mais qui, telles des Antigone de l'époque moderne, ont accompli les gestes nécessaires à l'ensevelissement des hommes de leur famille. Le poème se présente comme un long monologue de l'une de ces femmes s'adressant à la narratrice et lui racontant, sans pathos, par petites phrases brèves, comment les événements se sont déroulés. La situation d'énonciation évoque donc la scène vécue par Charlotte Delbo elle-même arrivant dans le village et se faisant expliquer le drame, suivant sa guide le long du chemin qui monte vers le mémorial élevé sur le lieu du massacre. La femme s'adresse à la narratrice, l'englobant dans un « nous » – « Montons. Nous verrons le bourg, au-

---

<sup>22</sup> Voir Gelly Violaine et Gradwohl Paul, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013, p. 288-289.



dessous de nous, et l'école » – ou l'interpellant par la deuxième personne du pluriel : « Vous la voyez<sup>23</sup> ? »

Parfois le « je » émerge, pour apporter une précision : « Moi, j'en avais cinq dans la colonne : mon mari, mon père, mes deux gars et mon beau-père qui vivait avec nous. Mes deux gars : dix-sept, dix-neuf ans.<sup>24</sup> » Mais le plus souvent le récit se fait à la première personne du pluriel, un « nous » collectif qui englobe toutes les femmes : « Nous, dans l'école, nous avons entendu les mitrailleuses et celles qui hurlaient se sont tuées. Le silence a pesé sur nous, pesé d'un poids insupportable.<sup>25</sup> » Enfin ce « nous » alterne avec la troisième personne du pluriel, lorsqu'il s'agit de dire l'altérité irréductible des destins : la mort pour les hommes, le deuil pour les femmes :

Pour les femmes, le chemin était interminable.  
Pour les hommes, le chemin était un raccourci<sup>26</sup>.

Par la référence à Antigone dans le titre, le drame vécu par ces femmes est sorti de son contexte historique et acquiert la valeur intemporelle et universelle que confère le mythe grec. Mais en même temps, la terre grecque relie étroitement ces femmes en deuil à la figure mythique de la jeune héroïne tragique décidant – contre l'interdiction du roi, son oncle – d'ensevelir son frère mort sous les remparts de Thèbes, à 200 km à peine du village du Péloponnèse dévasté par les nazis. Les « mille<sup>27</sup> Antigone » de Kalavryta sont les petites sœurs de la fille d'Œdipe et de Jocaste, et elles accomplissent pour ensevelir leurs morts – père, frère, époux, fils – les mêmes gestes qu'elle : elles apportent de l'eau pour laver le sang de leurs blessures puis les re-

<sup>23</sup> Delbo C., *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>27</sup> Dans le poème, Delbo parle de 1300 hommes exécutés, d'où le « mille » du titre. Les chiffres ont beaucoup varié suivant les évaluations et les témoignages, et celui de 1300 est effectivement avancé par certains. Mais on s'accorde aujourd'hui sur le nombre de 500, ou plus précisément 499, auxquels il faut ajouter les 178 hommes exécutés dans les villages environnants au cours de la même opération de représailles, soit un total de 677 exécutions.

couvrent de terre. Comme leur lointaine ancêtre, se réclamant de la loi des dieux contre l'arbitraire d'un homme, elles ont conscience d'avoir ainsi accompli leur devoir :

Mais nous avons rendu à nos morts tous les devoirs qu'on doit aux morts. Nous avons enseveli nos morts comme on doit<sup>28</sup>.

On pourrait par ailleurs être tenté de rapprocher ce long poème des « mirologues », terme qui désigne en grec moderne à la fois les chants populaires ayant pour thème la mort et les lamentations que prononçaient traditionnellement les pleureuses sur le corps au moment de l'enterrement. Mais Charlotte Delbo fuit le pathos et s'attache aux détails concrets qui transmettent l'horreur de la situation avec plus de force que les cris : difficulté à reconnaître les hommes de loin car ils sont tous habillés de la même façon, ou à transporter les corps jusqu'au cimetière, puisqu'il n'y a plus que des femmes au village, nécessité de redescendre le soir pour nourrir les enfants. L'atrocité de l'extermination de l'ensemble de la population masculine est exprimée indirectement à travers le constat que tous les métiers ont disparu d'un coup : « Le menuisier, le forgeron, le maréchal-ferrant, le meunier, le charron, le bûcheron, tous étaient là, morts avec les autres<sup>29</sup> ». Toute transmission même de ces savoir-faire à la génération suivante est devenue impossible : « Tous les hommes des métiers étaient morts. Chez qui les garçons iraient-ils en apprentissage lorsqu'ils viendraient en âge<sup>30</sup> ? » C'est précisément cette attention au détail, aux aspects concrets, matériels de la tragédie, qui donne une force hallucinante à l'évocation ; c'est son prosaïsme qui fait la poésie de ce texte.

Après *Kalavrita*, Charlotte Delbo continue à développer le thème grec. Juste après son séjour à Rhodes et à Athènes, en mai 1979, elle compose le poème *La Crétoise*<sup>31</sup>. Il évoque la dureté terrible de l'occupation allemande en Crète, à travers le

<sup>28</sup> Delbo C., *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 83-85. Dans la version publiée, le titre qui figure sur le manuscrit a été supprimé.

drame vécu par une femme, dont les trois fils ont été fusillés le même jour par l'armée hitlérienne, dans le cadre d'une exécution massive :

Ses yeux ne voient plus que ce jour-là sa mémoire n'a retenu que ce jour-là sa vie s'est mise en suspens ce jour-là le jour où ses trois fils avec tous les jeunes gens du village  
ont été pris  
enfermés à la Kommandantur  
pour être fusillés  
avec tous les garçons du village  
les garçons de seize à vingt ans  
ce jour-là  
ses trois fils<sup>32</sup>.

Le commandant allemand, que le pope supplie de se montrer clément, offre cruellement à la mère de sauver l'un de ses fils, à condition qu'elle le désigne elle-même. La femme a refusé de choisir, ses trois fils ont été fusillés. Le manuscrit porte la mention « Paris 23 mai 1979 »<sup>33</sup>, soit une semaine environ après son retour d'Athènes. Il s'agit donc encore d'un texte écrit rapidement, sous le coup d'une émotion forte, sans doute à la suite d'une rencontre. Comme dans *Kalavrita*, la situation d'énonciation renvoie à une scène vécue par la narratrice, à laquelle la vieille femme s'adresse directement :

La vieille Crétoise me regarde de son regard immobile  
elle dit :  
Prie Dieu de ne pas t'envoyer  
Tout ce qu'un cœur de femme peut supporter.<sup>34</sup>

Écrit après *Kalavrita*, ce poème est placé avant dans le volume *La Mémoire et les jours*, comme une première esquisse de la figure de la femme endeuillée qui est ensuite reprise et développée dans *Kalavrita*, sous les traits non plus seulement de la mère mais aussi de la fille, de l'épouse et de la sœur. Les deux poèmes sont précédés de deux textes en prose écrits ultérieurement et évoquant non plus des rencontres faites lors de ses

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>33</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (144).

<sup>34</sup> Delbo C., *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 84.

voyages des années 1977 et 1979, mais des événements vécus lors de son tout premier voyage, en mai 1948.

Dans « Si je rentre... », on l'a vu plus haut, un homme rencontré à la terrasse d'un café au pied de l'Acropole l'amène à se souvenir des Juives de Salonique déportées à Birkenau :

Ces Grecques ont disparu très vite. Sans doute parce qu'elles étaient habituées au soleil, aux fruits, elles étaient plus vulnérables que d'autres à l'avitaminose.

En quelques jours elles mouraient de scorbut, de diarrhée<sup>35</sup>.

Le manuscrit déposé à la BNF porte une indication au crayon et dans une autre écriture que celle de Charlotte : « 1<sup>er</sup> avril 198(-)<sup>36</sup> ». Il s'agit manifestement d'une mention ultérieure, peut-être postérieure à la disparition de l'écrivain. Si elle est fiable, elle semblerait indiquer que Charlotte a rédigé ce texte au moment où peut-être elle songeait déjà à son dernier livre, afin de compléter le « thème grec ». Mais le souvenir est si précis, si détaillé, que l'on peut se demander s'il n'y a pas eu une première rédaction en 1948, reprise ensuite au début des années 1980. La narratrice se souvient en effet avec précision de l'arrivée du convoi des Juifs de Salonique, en avril 1943, de sa conversation avec l'une de ces femmes, des paroles qu'elle a prononcées « dans un français presque littéraire », se plaignant d'avoir été trompée par les rabbins, qui ne les avaient pas avertis de ce qui les attendait. Là encore c'est le détail concret, trivial, qui révèle l'inhumanité de la situation : la tenue « grotesque », « pitoyable » de la pauvre femme, avec le pantalon de parachutiste soviétique trop petit pour elle et les galoches sans lacets qui restent collées dans la boue ; son désarroi qui s'exprime naïvement : « Quand je pense qu'à Salonique j'avais deux bonnes pour me servir et que maintenant je n'ai pas un bout de ficelle pour attacher mes galoches<sup>37</sup>. » La chute du texte, avec l'usage de déictiques (« ici », « demain ») et le changement de temps (abandon des temps du passé et passage au présent et au futur) semble confirmer l'hypothèse selon laquelle le récit a fait

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>36</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (142).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 77.

l'objet d'une première rédaction « à chaud », alors que Charlotte se trouvait encore en Grèce :

Auschwitz me poursuivra donc toujours, me poursuit jusqu'ici. Est-ce que j'en sortirai jamais ?  
Demain, j'irai à Épidaure<sup>38</sup>.

Mais on peut lire également cette clause comme une liaison avec le texte qui suit, une sorte de transition rajoutée après coup.

Le deuxième texte en prose, en effet, « La colonne débouchait... », semble faire directement suite au précédent. À Nauplie, après sa visite d'Épidaure, la narratrice se trouve tout à coup confrontée à une colonne de prisonniers politiques embarquant sous ses yeux pour l'île de Macronissos, ce qui la ramène brutalement à la réalité de la Grèce en pleine guerre civile et à son propre départ en déportation, le 24 janvier 1943, cinq ans auparavant. Le manuscrit déposé à la BNF n'est pas daté, mais on peut supposer que le texte a été rédigé à la même époque que le précédent. Dans la conclusion en revanche la narratrice souligne la distance temporelle qui la sépare, au moment où elle écrit, – et sépare la Grèce aussi – de l'époque lointaine de ce premier voyage :

Je suis retournée souvent en Grèce, depuis.  
Aujourd'hui, à Nauplie, les voiliers, la plage...<sup>39</sup>

Ce retour au temps présent, temps de la rédaction – en vue de la constitution du nouveau livre ? – opère à son tour une transition avec les deux textes qui suivent, et qui sont tous deux issus de ses voyages ultérieurs.

Tout indique donc que ces deux textes en prose ont été conçus pour former un ensemble cohérent, dans lequel se trouvent étroitement tissés à la fois la spécificité de l'histoire de la Grèce pendant et après la Deuxième Guerre mondiale (les Juives de Salonique, la guerre civile, les déportations de partisans de gauche à Macronissos) et l'expérience personnelle (le 24 janvier

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 81.

1943, le souvenir obsédant d'Auschwitz et de Birkenau), la seconde permettant d'entrer en résonance avec la première.

La Grèce a donc été pour Charlotte Delbo le lieu de rencontres très fortes, aussi bien en 1948 que dans les années 1977-1979, qui lui ont inspiré des textes aussi personnels et émouvants que ceux qui évoquent directement Auschwitz et sa propre déportation. Mais c'est aussi un pays où elle a rêvé d'être éditée et jouée.

### *La réception des œuvres de Charlotte Delbo en Grèce*

Les amis argiens de Charlotte Delbo manifestent dès qu'ils la rencontrent un grand intérêt pour son œuvre littéraire, en particulier ses pièces de théâtre. Elle leur fait envoyer ses livres à l'automne 1978 et immédiatement il est question de traduction et de mise en scène. Les échanges épistolaires entre Charlotte et V. Dorovinis nous renseignent sur l'avancement de ces projets et surtout sur l'impatience de Charlotte, pressée de les voir se réaliser<sup>40</sup> et un peu agacée par la lenteur de réaction de ses correspondants (elle ironise dans une des ses lettres sur « l'insouciance hellène »). Il semblerait que plusieurs pièces aient été traduites dans un premier temps (*Qui rapportera ces paroles ?*, *La Sentence*, et *Kalavrita*), mais l'attention se concentre rapidement sur *Kalavrita des mille Antigone*, dont le sujet touche tout particulièrement ses amis grecs. Charlotte, qui a visité le théâtre antique d'Argos en 1977, rêve d'y faire jouer ce texte, à défaut d'Épidaure, inaccessible.

J'ai hâte de savoir ce que Tzotzos et le Cercle culturel auront décidé quant à mes pièces. Les entendre à Argos – ou en entendre une seule – me remplirait de bonheur. Dans le théâtre antique... quel rêve<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> « Vous me dites que Tzotzos va faire jouer ma pièce. Laquelle ? Quand ? Cela me ferait une grande joie. Et j'espère que cela se réalisera. » (Lettre à V.D., 24 novembre 1978).

<sup>41</sup> Lettre du 17 décembre 1978 à V. Dorovinis (V.D. dans les notes suivantes).

Le projet de représentation de *Kalavrita* ou d'une autre pièce dans le théâtre antique d'Argos, dont rêve Charlotte, n'avance pas, malgré son insistance et ses rappels fréquents<sup>42</sup>, mais une rencontre va jouer un rôle décisif en lui donnant une nouvelle orientation. Lors d'un court séjour à Athènes, du 10 au 15 mai 1979, à son retour de Rhodes, Charlotte rencontre Tatiana Gritsi-Milliex (1920-2005), écrivain, romancière, et femme de Roger Milliex (1913-2006), grand néohelléniste et philhellène, qui a été directeur-adjoint de l'Institut français d'Athènes (1946-1959) puis attaché culturel à Chypre (1959-1971), et qui se trouve de nouveau en Grèce depuis la chute de la dictature. Les Milliex, engagés dans la Résistance grecque contre les Allemands, ont joué un rôle capital durant l'Occupation, faisant de l'Institut français une sorte d'asile et un foyer de culture. Ce n'est donc pas un hasard si Tatiana Milliex s'intéresse à Charlotte Delbo et à son poème sur Kalavryta :

J'ai vu Mme Milliex qui m'a fait un accueil charmant. Elle voudrait avoir une photocopie de la traduction (même manuscrite, sans attendre la dactylographie) de *Kalavrita*<sup>43</sup>.

La traduction en question est celle qui a été effectuée par Maria Panagou, une jeune femme d'Argos, à la demande de Thanos Tzotzos. D'après Tatiana Gritsi-Milliex, le texte est « assez bien traduit<sup>44</sup> », ce qui laisse entendre toutefois quelques réserves, peut-être en ce qui concerne sa qualité littéraire.

Tatiana Gritsi-Milliex, très touchée par le poème, ainsi que par les autres œuvres que Charlotte lui a envoyées, fait jouer ses relations politiques : elle parle du texte à A. Zaïmis, secrétaire d'État aux Affaires Étrangères, ainsi qu'à Anna Synodinou, secrétaire d'État aux Affaires Sociales, « qui est en même temps que ministre, une excellente comédienne spécialiste de la tragé-

---

<sup>42</sup> « J'espère aussi voir Thanos et faire avancer les choses au sujet de *Kalavrita* (qui doit paraître en plaquette le mois prochain) » (Lettre à V.D., 3 mai 1979).

<sup>43</sup> Lettre de C.D. à V.D. du 18 mai 1979, après le retour de Charlotte à Paris.

<sup>44</sup> Lettre de Tatiana Gritsi-Milliex à Charlotte Delbo du 5 juillet 1979. BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (125).

die, et en particulier la plus merveilleuse “Antigone” depuis que cette tragédie se joue en Grèce<sup>45</sup> » ; c’est alors que naît l’idée de faire représenter l’œuvre lors des cérémonies de commémoration qui doivent avoir lieu à Kalavryta en décembre de la même année. Les choses traînent en longueur, le maire du village, à qui appartient la décision finale, tardant à donner son accord, mais en novembre finalement le projet est confirmé, dans des conditions toutefois qui heurtent un peu Charlotte : elle est certes « officiellement invitée » à assister aux fêtes commémoratives, mais son voyage n’est pas pris en charge, et en plus on lui demande d’apporter des livres :

Je comprends que la commune de Kalavryta ne puisse payer mon voyage. Mais ce serait peut-être une idée : faire retransmettre le récital par la télévision, qui me paierait mes droits d’auteur et rémunérerait les traducteurs. Qu’en pensez-vous ?

Payant moi-même mon voyage et mon séjour il m’est difficile d’offrir des livres à tout le monde : c’est un livre à 500 francs ! Il me semble que le maire et les autorités culturelles pourraient en acheter quelques exemplaires, ne croyez-vous pas<sup>46</sup> ?

Charlotte se rend en bateau en Grèce et assiste le 13 décembre 1979 à la cérémonie de commémoration du massacre de Kalavryta, au cours de laquelle son poème traduit en grec est lu par l’actrice Pitsa Kapitsinéa<sup>47</sup> devant une assistance nombreuse et très émue. Nous n’avons pas de témoignage personnel de Delbo sur la manière dont elle perçut cette cérémonie, mais, d’après son ami Dorovinis, elle fut, quoiqu’elle ne comprît pas le grec, submergée par l’émotion<sup>48</sup>. Cela ne l’empêche pas cependant de continuer à désirer que son œuvre soit jouée au théâtre et éditée.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Lettre de C.D. à V.D., 28 novembre 1979.

<sup>47</sup> Pitsa (Calliope) Kapitsinea, actrice du Théâtre national de 1949 à 1982, a joué dans de nombreuses tragédies, assumant en particulier à de plusieurs reprises le rôle du coryphée.

<sup>48</sup> Lettre de V.D. à François Bott, 13 mars 1985.



*Commémoration et représentation*

Tout en se réjouissant de la lecture de son texte à Kalavryta, Charlotte nourrit des sentiments ambivalents à l'égard de ce projet : « N'importe... Moi, le genre commémoration me fait peur. C'est un peu la messe plutôt que la tragédie, mais si Kalavrita le veut ainsi<sup>49</sup>... », écrit-elle à son ami. Cette réticence est importante, car elle montre clairement que pour Charlotte *Kalavrita* est de l'ordre de la création littéraire et non du témoignage. À ses yeux, seule une représentation dans un vrai théâtre, et *a fortiori* dans un théâtre antique, convient. Si elle acquiesce dès le début avec enthousiasme au projet de lecture de son œuvre dans le cadre des fêtes commémoratives de Kalavryta, c'est dans le double espoir qu'il s'agira d'un véritable spectacle, et qu'une fois monté, il sera plus facile de le faire jouer à Argos : « Naturellement je compte que les amis d'Argos prendront le spectacle dans la foulée (une fois prêt, rien de plus facile que se transporter à Argos et amortir les frais<sup>50</sup>). » Dans la même lettre où elle exprime ses réserves à l'égard du « genre commémoration », elle renouvelle son souhait : « Par contre j'espère que – la mise en scène étant faite, etc. – Argos reprendra la chose pour une représentation au théâtre. Je compte sur vous et sur Tzotzos<sup>51</sup>. » Un peu plus tard, comme elle est sans nouvelles du projet commémoratif, elle revient à la charge : « Je n'ai pas d'autres nouvelles pour Kalavrita. Mais il faudrait – enfin : je souhaiterais – que si le maire de Kalavrita n'est pas d'accord, Argos pense à utiliser son merveilleux théâtre<sup>52</sup>. » Et une fois la cérémonie passée, alors qu'elle se prépare à partir aux États-Unis pour une série de conférences, elle continue à rêver d'une représentation dans ce fameux théâtre : « J'ai reçu un mot très gentil de P. Liliatsis [sic] qui me dit que vous vous occupez de faire donner *Kalavrita* à Argos, au théâtre antique. C'est vrai ? Je n'ose y croire<sup>53</sup>. »

---

<sup>49</sup> Lettre de C.D. à V.D., 10 juillet 1979.

<sup>50</sup> Lettre de C.D. à V.D., 19 juin 1979.

<sup>51</sup> Lettre de C.D. à V.D., 10 juillet 1979.

<sup>52</sup> Lettre de C.D. à V.D., 27 juillet 1979.

<sup>53</sup> Lettre de C.D. à V.D., 2 février 1980.

Les termes employés par Charlotte sont clairs : pour elle il s'agit bien d'une représentation théâtrale, d'un spectacle, et elle s'efforce, au fil de ses lettres, d'infléchir le projet en ce sens. Il est à noter que *Kalavrita* a tout de suite été envisagé par elle comme un texte dramatique. On a vu plus haut qu'en novembre 1977 déjà Charlotte faisait allusion à un « spectacle poétique » au cours duquel une amie actrice devait dire le texte. Plus tard, lorsque le projet argien naît, elle va plus loin dans l'idée d'une représentation théâtrale : « Je verrais assez bien une mise en scène de *Kalavrita* avec la vieille qui raconte et un chœur de femmes qui bougent dans l'orchestra en chantonnant. Enfin je rêve<sup>54</sup>. » Puis, lorsqu'il est question de faire une lecture du texte à Kalavryta, le rôle conféré à la musique devient plus important : « Dites à Mme Milliex que des amis ici pensent que cela ferait un oratorio. Alors s'ils veulent composer une musique... ce serait un spectacle parfait<sup>55</sup>. » Sur les conseils de Tatiana Milliex, Charlotte écrit à Anna Synodinou et lui expose à cette occasion ses vues sur la manière de mettre en scène le texte : « Pour ma part, j'avais envisagé un oratorio, avec une musique qui soutiendrait la récitante et un chœur<sup>56</sup>. » Il n'est pas impossible que la représentation à laquelle Charlotte avait assisté dans le théâtre d'Épidaure lors d'un de ses voyages ait fait naître en elle cette idée d'une représentation « à l'antique » avec un chœur et un accompagnement musical.

Pendant le texte sera simplement déclamé à Kalavryta, et on peut supposer que, malgré l'émotion ressentie en raison du contexte très particulier, Charlotte a été un peu déçue sur le plan artistique. Finalement, ce n'est pas en Grèce, dans un théâtre antique, que le projet d'oratorio verra le jour mais en Écosse, à Glasgow, où le spectacle est créé en sa présence en avril 1981, dans une traduction anglaise. À la suite de cette création, Delbo fait une dernière tentative auprès des Grecs ; elle écrit à André Zaïmis, l'homme politique qui était intervenu pour faire lire le texte à Kalavrita en 1979, et lui explique comment le poème a

---

<sup>54</sup> Lettre de C.D. à V.D., 17 décembre 1978.

<sup>55</sup> Lettre à V.D. du 19 juin 1979.

<sup>56</sup> Lettre de C.D. à Mme Synodinou, 19 août 1979. BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (125).

été mis en scène à Glasgow « avec douze comédiennes, qui se partageaient le texte, accompagné de musique ». « C'était très bien, très beau. Depuis je rêve qu'on donne ce poème en Grèce, dans l'un de vos merveilleux théâtres antiques<sup>57</sup>... »

Il faudra attendre 30 ans pour qu'une telle mise en scène ait lieu, mais entre temps des projets éditoriaux naissent également.

### *Traductions et projets de publication*

Au moment même où se préparent les fêtes commémoratives de Kalavryta, le poème dramatique de Charlotte Delbo fait l'objet, le 2 août 1979, d'un court article dans le grand journal *Kathimerini* [Le Quotidien]. L'auteur, Panos Lialiatsis, homme de lettres et professeur de lycée à Nauplie, a lu dans le *Monde* du 6 juillet 1979 l'article que François Bott a écrit à l'occasion de la publication en plaquette de *Kalavrita des mille Antigone*, et il révèle au public grec l'existence de l'œuvre de Charlotte Delbo en général, et de ce texte en particulier, traduisant un passage de l'article du critique français ainsi que les quelques vers que celui-ci avait cités. Avertie de cet article par son ami grec, Charlotte le remercie et lui fait parvenir une copie du texte en français, ainsi qu'un certain nombre de ses autres livres. Lialiatsis se met immédiatement à la traduction de *Kalavrita* : « J'ai traduit votre beau livre dans une langue populaire, presque montagnarde, mais bien poétique, conven[ant] à la bouche d'une Antigone de ce pays du Péloponnèse<sup>58</sup> », lui écrit-il quelques mois plus tard. Il s'agit donc d'une deuxième traduction, différente de celle faite par Maria Panagou pour la cérémonie commémorative. Lialiatsis précise bien qu'il n'a pas cherché à corriger cette première traduction : « J'ai laissé intact le texte de Mlle Panagou. Je crois qu'elle a traduit un autre texte, moins poétique. » On ne peut malheureusement comparer les deux traductions puisque celle de Maria Panagou n'a pas été conservée.

<sup>57</sup> Lettre de C.D. à A. Zaïmis, 28 juillet 1981. BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (125).

<sup>58</sup> Carte de Panos Lialiatsis à C.D., 28 janvier 1980. BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (124).

Panos Lialiatsis explique dans la même lettre qu'il a proposé au maire de Kalavryta de publier une édition bilingue du texte. Ce projet ne s'est pas réalisé ; fort heureusement cependant, la traduction ne s'est pas perdue<sup>59</sup>.

À la suite de la lecture à Kalavryta, Charlotte Delbo a apparemment eu un contact avec la maison d'édition athénienne Kedros, intéressée par son œuvre, à qui elle fait envoyer *Le Convoi du 24 janvier*<sup>60</sup>, paru en 1965 et réédité en 1978. Pendant l'année qui suit, elle s'enquiert régulièrement de l'avancement de ce projet éditorial, parallèlement à celui de mise en scène à Argos<sup>61</sup>. Mais l'éditeur grec ne donne pas suite. La correspondance se poursuit en 1981, puis de manière très sporadique en 1982, 83 et 84, mais il n'est plus question des espoirs de Charlotte en matière d'édition ou de représentation. Elle a visiblement compris que rien ne se ferait, et se contente d'exprimer de manière répétitive son désir de retourner en Grèce, ce que la maladie l'empêchera de faire. Il y a cependant une suite, et le désir de Charlotte Delbo de voir sa pièce représentée sur une vraie scène grecque a fini, au moins partiellement, par se réaliser.

*Trente ans après – une nouvelle réception de l'œuvre de Charlotte Delbo en Grèce*

Le 13 décembre 2009, soit 30 ans après cette fameuse lecture en grec à Kalavryta, l'universitaire Dimitris Hasapis écrit dans *Avgi* – journal d'obédience communiste – un long article intitulé « Les mille Antigone de Kalavrita<sup>62</sup> ». Après avoir rappelé les faits (« l'événement comme Histoire ») il analyse la manière dont Charlotte Delbo évoque le drame (« l'événement comme mémoire »), insistant sur le jeu des temps : le récit historique se

<sup>59</sup> Je remercie vivement ici M. Lialiatsis, avec qui je suis entrée en contact grâce à M. Dorovinis, de m'avoir confié un exemplaire de sa traduction.

<sup>60</sup> Delbo Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier* [1965], Paris, Minuit, 1978.

<sup>61</sup> Lettres du 2 février 1980, 30 mars 1980, 4 septembre 1980.

<sup>62</sup> « Οι χίλιες Αντιγόνης των Καλαβρύτων ». L'article est repris le 13 décembre 2011 dans Kalavrita News.

fait au passé, mais dans la mémoire l'événement est éternellement présent. Il cite également le premier texte de Charlotte Delbo dans *La Mémoire et les jours*, sur le souvenir d'Auschwitz. Ce n'est pas l'événement lui-même que Delbo veut inscrire, mais la mémoire de ces femmes, dans un processus qui rappelle les lieux de mémoire de Pierre Nora. Il termine par une biographie de l'écrivain. Cet article a un retentissement non négligeable et redonne une certaine actualité à cette œuvre oubliée en Grèce.

Et surtout, deux ans plus tard, a lieu ce que Charlotte Delbo avait tellement espéré : que *Kalavrita des mille Antigone* soit joué en grec dans un vrai théâtre. Maria Fraghi, enseignante et metteur en scène, qui avait découvert ce texte en 2000 et l'avait utilisé dans le cadre d'un atelier pédagogique avec ses élèves du collège de Thèbes<sup>63</sup>, l'inclut dans un spectacle qu'elle monte en 2011 autour de la figure d'Antigone. Le 31 octobre 2011 a lieu la première d'*Antigones* (au pluriel), adaptation théâtrale des textes de Charlotte Delbo, Brecht, Eschyle et Sophocle, réalisée par Maria Fraghi et mise en scène par L. Tsangas. Le spectacle, qui met l'accent sur la situation de guerre civile, sujet sensible en Grèce, s'ouvre avec des voix féminines disant des passages du poème de Delbo<sup>64</sup>, dans une sorte de prélude à l'action théâtrale proprement dite, élaborée à partir des pièces des trois dramaturges. Le spectacle tourne pendant plusieurs mois et est repris encore durant l'été 2013<sup>65</sup>. Certes il ne s'agit pas d'une mise en scène autonome, et le texte n'est pas intégralement re-

---

<sup>63</sup> Le texte avait été traduit dans le cadre d'un atelier d'écriture créative et joué par les élèves lors de la fête nationale, le 28 octobre 2003. Le début de cette traduction a été publié dans un ouvrage consacré au théâtre comme pratique pédagogique : Maria Fraghi, *I skiniki praxi to scholio* [La pratique théâtrale à l'école], Le Caire, Éditions Bardy, 2011, p. 153-155. Je remercie Maria Fraghi de m'avoir offert ce livre, et plus généralement de la générosité avec laquelle elle m'a communiqué toutes les informations concernant son travail sur l'œuvre de Charlotte Delbo.

<sup>64</sup> La traduction en grec a été faite par Maria Fraghi pour les besoins du spectacle.

<sup>65</sup> Il ne m'a malheureusement pas été possible d'y assister. On peut toutefois voir des photos du spectacle sur le site suivant (en grec) : <http://www.ete.n.nu/nea>.

pris, mais on peut supposer que le compagnonnage avec Brecht, Eschyle et Sophocle n'aurait pas été pour déplaire à Delbo.

La Grèce a beaucoup compté dans la vie personnelle de Charlotte Delbo – elle y a voyagé avec bonheur et y a aimé « tous les théâtres et toutes les couleurs des pierres et du ciel<sup>66</sup> », comme elle l'écrit en septembre 1982. Mais elle a aussi joué un rôle important dans sa vie d'écrivain. Au-delà d'un simple enrichissement – ou élargissement – thématique, similaire à celui qu'ont pu lui apporter le cas de l'Espagne avec la dictature franquiste (*La Sentence*, 1972), du Portugal avec la révolution des œillets (*Maria Lusitania*, 1975), du Maroc de Hassan II (*Le Coup d'État*, 1975), ou de la Tchécoslovaquie avec l'écrasement du Printemps de Prague par les chars russes (*La Capitulation*, 1977), la Grèce lui a permis d'entrevoir la possibilité d'un accomplissement de sa création dans le domaine théâtral. Certes en Grèce elle a rencontré les traces de la barbarie dont elle avait elle-même été victime, et elle en a été profondément touchée, d'autant plus sans doute que le séjour professionnel qu'elle y a fait en 1949 lui a permis de savoir mieux que bien d'autres le tribut très lourd que ce pays avait payé lors de l'occupation nazie d'abord, puis de la guerre civile. Mais elle a lu aussi ce pays à travers sa culture classique et a eu le sentiment, comme beaucoup d'autres avant elle, de voir là-bas les mythes anciens s'animer sous ses yeux, toutes les femmes endeuillées par la guerre devenir des Antigone. Enfin sa fascination pour les théâtres antiques – celui d'Épidaure est sans doute le monument qu'elle a le plus aimé en Grèce – et son désir, exprimé de manière répétée, de voir jouer dans l'un d'eux l'une au moins de ses pièces, ne disent rien d'autre que le sentiment que c'était dans ce cadre et nulle part ailleurs que ses œuvres prendraient tout leur sens. Nulle part mieux que dans le théâtre d'Argos, en effet, ne pouvaient résonner les paroles qu'elle met dans la bouche des austères femmes de Kalavrita. Cette conjonction idéale ne s'est pas produite, et la rencontre de Charlotte Delbo avec la Grèce n'est pas allée – de son vivant – jusqu'à ce point d'achèvement dont elle avait rêvé. Elle n'en demeure pas moins une très belle aventure.

---

<sup>66</sup> Carte à V.D., 1<sup>er</sup> septembre 1982.

ŒUVRE TÉMOIGNAGE OU ŒUVRE LITTÉRAIRE ?  
LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE EN QUESTION

Hélène Maurel-Indart  
Université François-Rabelais de Tours-EA6297 ICD

Le 21 juin 2013 a été marqué par une décision remarquable du Tribunal de grande Instance de Paris déboutant l'ayant droit de Charlotte Delbo, Madame Claudine Riera-Collet, de son action en contrefaçon. Les juges n'ont pas considéré que les éléments de l'œuvre de Charlotte Delbo, reproduits dans un scénario et dans un film, pouvaient faire l'objet d'une protection au titre du droit d'auteur, par défaut de la preuve de leur originalité. La plaignante a fait appel de la décision ; la procédure est en cours à ce jour. En attendant la décision de la cour d'appel de Paris, il est intéressant de resituer cette affaire dans le contexte plus large des conditions de transmission d'une œuvre de l'esprit.

Précisons dans un premier temps l'origine du litige, afin de mieux comprendre ensuite que cette affaire, loin d'être isolée, s'inscrit dans une série de cas litigieux liés à la délicate question de la protection des œuvres littéraires, au titre du droit d'auteur. On verra alors que l'exercice de qualification d'œuvre littéraire implique une réflexion sur la légitimation de la notion d'auteur, qui dépend directement de celle d'originalité.

*L'origine du litige : un projet d'adaptation audiovisuelle*

En 2006, la société de production Native fait part à l'ayant droit de Charlotte Delbo de son projet d'adaptation audiovi-

suelle de plusieurs ouvrages de l'auteure, rescapée du camp d'Auschwitz et décédée en 1985. Ces ouvrages, s'ils sont l'expression authentique d'un vécu, d'un ressenti, traduisent surtout le regard d'une femme sur un moment crucial de la grande histoire. Un premier corpus regroupe des pièces de théâtre : *Une scène jouée dans la mémoire*, tragédie en un acte publiée aux Éditions Pierre-Jean Oswald en 1974 puis rééditée avec *Qui rapportera ces paroles ?* chez HB Éditions en 2001<sup>1</sup>. S'ajoute un second corpus constitué de récits, en particulier, la trilogie d'Auschwitz intitulée *Auschwitz et après* : le premier tome *Aucun de nous ne reviendra* fut publié chez Gonthier, collection « Femmes », en 1965, puis aux Éditions de Minuit en 1970 avec le second tome, *Une connaissance inutile*. Suit en 1971 la publication du troisième tome, *Mesure de nos jours*. Aux mêmes éditions de Minuit, en 1965, Charlotte Delbo publie *Le Convoi du 24 janvier*, une série d'hommages à ses 229 compagnes emportées vers l'Allemagne dans des fourgons à bestiaux un sinistre jour de 1943. L'ensemble de ces récits offre, plus qu'un témoignage, des impressions de vie sous la forme littéraire d'une « douloureuse incantation », selon la juste formule du critique François Bott dans *L'Express* en 1970.

Au total donc, sont au cœur du contentieux pour contrefaçon deux pièces de théâtre, dont Claudine Riera-Collet détenait les droits patrimoniaux et moraux jusqu'à son décès en janvier 2014 – Yves et Christine Riera sont désormais les ayants droit de Charlotte Delbo – et quatre récits dont les droits patrimoniaux sont à ce jour cédés aux Éditions de Minuit, partie au procès à ce titre, aux côtés de l'ayant droit.

L'année suivante, en 2007, un scénario dialogué, sous le titre *Rideau rouge à Raisko*, est remis à Madame Riera-Collet, qui désapprouve cette adaptation jugée dénaturante de l'œuvre de l'auteure, une « vision édulcorée de l'univers concentrationnaire », en contradiction avec celle de Charlotte Delbo. Passant outre, la société de production signe une convention d'écriture avec le diffuseur France Télévision et, dès 2009, débute le tour-

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013. Dans le présent article, on se référera à : Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ?*, Aigues-Vives, HB Éditions, 2001.



nage du film. Ce n'est qu'en 2010 que la légataire universelle de l'œuvre de Delbo découvre l'avancée du téléfilm par l'intermédiaire des Éditions de Minuit contactées par la société Native pour obtenir son autorisation de citer des extraits d'ouvrages. Et c'est à ce moment-là que bascule l'affaire : à partir d'un désaccord sur le respect de l'œuvre et sur la question de sa dénaturation qui entraîne la rupture de dialogue avec l'ayant droit, le problème des citations de l'œuvre de Charlotte Delbo dans le scénario et dans le film va conduire Madame Riera-Collet à assigner pour contrefaçon la société de production Native et le diffuseur France Télévisions.

Le 21 juin 2013, Madame Riera-Collet est déboutée de son action par le TGI de Paris, au motif que « l'originalité de son [Charlotte Delbo] œuvre est très peu caractérisée dans les écritures des demanderessees qui se livrent à une série de commentaires très généraux sur le talent littéraire de Madame Delbo et ce, alors qu'aucune des parties ne le remet en cause ». Le coup est rude : *quid* des tableaux comparatifs versés au dossier ? Cette fois-ci – l'augmentation des demandes de protection des œuvres de l'esprit en est-elle la cause ? –, les juges ont monté la barre un peu plus haut et exigent que soit précisément caractérisée l'originalité de chaque élément reproduit : « la trame de la narration, l'agencement chronologique », les « choix narratifs ». C'est à une véritable analyse littéraire des caractéristiques stylistiques de l'œuvre que renvoie le tribunal :

[...] cette analyse est nécessaire pour permettre de distinguer l'événement historique libre de droit de ce qui, dans la relation qu'en a fait Charlotte Delbo, pourrait relever de la fiction ou de la forme littéraire, protégeable par le droit d'auteur.

Tel est l'enjeu, en particulier pour ce type d'œuvre à forte densité informationnelle et comportant des éléments historiques qui relèvent du fonds commun, non susceptibles d'appropriation : si l'idée est de libre parcours, si la donnée brute appartient à tous dès lors qu'elle est mise au jour, il importe d'autant plus de démontrer qu'elles font l'objet d'une réécriture personnelle, et qu'une fois incarnées dans une forme originale elles sont, à cette condition seulement, l'expression d'une personnalité d'au-

teur. Il en va de l'équilibre entre, d'une part, le droit de l'auteur attaché à la propriété de son œuvre et, d'autre part, le droit du public à l'information et à la liberté de création qu'une protection abusive des œuvres des prédécesseurs risquerait d'entraver. La loi – sur le droit d'auteur –, le code – de la propriété intellectuelle – et la jurisprudence – jugements et arrêts des tribunaux – sont les garde-fous qui préviennent ou sanctionnent tantôt le monopole excessif de l'auteur sur son travail, tantôt l'appropriation abusive de l'œuvre d'un tiers.

Revient donc à l'auteur, ou à son ayant droit, la charge de la preuve de son originalité : prouver son auctorialité, ou son autorat, à savoir la légitimité de son titre d'auteur. N'est auteur que celui qui fait œuvre. Or, l'article L 111-2 du Code de la propriété intellectuelle, assure que « l'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur ». On tourne en rond : qui dit œuvre, dit auteur et réciproquement. L'un se définit par l'autre. On ne sort de la tautologie que par la démarche pragmatique qui consiste à vérifier que l'auteur est bien au cœur de son œuvre, qu'il se loge dans une tournure de phrase, dans une image, qu'il se love dans la structure, la composition de sa production littéraire. Et qu'ainsi, dans la chair même du texte, se manifeste l'originalité d'un regard, d'une vision, d'un ressenti, d'une interprétation.

#### *Proposition d'une méthode d'analyse*

Le tableau comparatif des similitudes est l'outil traditionnel de la démonstration de la contrefaçon. Encore faut-il lui donner sens : moins descriptif qu'analytique, il se doit, selon les juges, de caractériser « [...] l'originalité des passages effectivement repris » et de démontrer en quoi ces reprises « concerneraient des aspects formels et originaux de l'écriture de Charlotte Delbo plutôt que les faits dont elle a entendu témoigner ».

La méthode d'analyse la plus pertinente consisterait par conséquent à sélectionner des emprunts portant sur certains éléments d'originalité plutôt qu'à procéder à une énumération mas-

sive des points de contact où le fond historique tend à noyer la forme littéraire. Or, ces éléments d'originalité sont de natures distinctes : des choix lexicaux caractérisés ; des expressions, directement ou indirectement reprises, c'est-à-dire démarquées avec une légère transformation ; des choix syntaxiques ou des tournures de phrases ; enfin, des choix de composition de scènes et de séquences narratives.

### *Analyse d'un choix de composition de scène*

Prenons comme exemple de composition originale la scène de séparation entre une femme et son mari condamné à être exécuté, telle qu'elle se présente à la fois aux pages 40 à 42 de la pièce *Une scène jouée dans la mémoire*<sup>2</sup>, à la page 9 du scénario, et aussi aux minutes 0'35'' à 4'13'' du film litigieux, *Rideau rouge à Raïsko*. Une analyse séquentielle de la scène en 12 étapes met en évidence un même enchaînement des faits et des actes ; or, cet enchaînement ne répond aucunement à une nécessité de nature chronologique mais à une volonté personnelle de l'auteur d'exprimer, à travers le souvenir de détails concrets bien particuliers, le pathétique d'une séparation définitive :

Analyse séquentielle de la scène de séparation entre le mari et la femme, dans la cellule où le mari est emprisonné		
<i>Une scène jouée dans la mémoire</i> , p. 40-42.	Scénario définitif du 16 octobre 2009, p. 9.	Film, de 0'35'' à 4'13'' : description des images et citation de paroles similaires.
Étape 1 : alors que le mari et la femme échangent leurs dernières paroles, le soldat fait irruption dans la cellule, menaçant ainsi de mettre un terme à l'ultime entrevue.		
« <i>(Le soldat qui était de faction devant la cellule avance d'un pas vers Françoise pour l'emmener.</i> »	« Le soldat de faction devant la cellule entre et s'avance vers Charlotte. »	Description des images : le soldat qui est de faction devant la cellule entre pour en faire sortir la femme.

<sup>2</sup> Delbo Charlotte, *Une scène jouée dans la mémoire, suivie de Qui rapportera ces paroles ?*, Aigues-Vives, HB Éditions, 2001.

<p><u>Étape 2</u> : c'est alors que l'attention du lecteur/spectateur est tournée vers le mari. Dans les trois œuvres, l'effet est le même : du mari émane une telle autorité que le soldat, contre toute attente, s'éloigne. L'auteur insiste par cet effet sur la personnalité du mari, ancrée dans le souvenir admiratif de sa femme. Les mêmes tournures syntaxiques d'intensité, « si... que » dans le livre et « tant... que » dans le scénario, traduisent cette admiration de l'épouse.</p>		
« Paul, d'un geste, lui signifie : « un instant ! » et ce geste a une autorité <b>si</b> souveraine <b>que</b> <sup>3</sup> ... »	« Georges, d'un geste, lui fait signe d'attendre. Le geste du jeune homme a <b>tant</b> d'autorité <b>que</b> ... ».	La caméra se fixe sur le mari, sur son regard, qui finit par en <b>imposer</b> au soldat.
<p><u>Étape 3</u> : le soldat laisse donc le mari et la femme seuls : il sort de la pièce.</p>		
« ... le garde sort et reprend sa place dans le corridor. »	« ... le soldat ressort. »	On voit le soldat retourner dans le corridor.
<p><u>Étape 4</u> : un souvenir très personnel de Charlotte Delbo lié à un détail physique particulier : la sensation de la bouche sèche due à l'extrême émotion. Une expression banale lorsqu'il s'agit d'un stress lié à une prise de parole prend ici un autre sens : la femme s'interdit d'exprimer son angoisse autrement que par cette remarque d'ordre physique. Insistons sur le fait que l'étape de la « bouche sèche » ne s'impose nullement dans une scène d'adieux et qu'elle répond à un choix personnel de l'auteur.</p>		
« Françoise – J'ai la bouche sèche »	« Charlotte – J'ai la bouche sèche »	« j'ai la bouche sèche »
<p><u>Étape 5</u> : dans les trois supports – pièce de théâtre, scénario et film - la réaction du mari est la même : pas de réponse verbale, comme on pourrait s'y attendre, mais un geste ferme et décidé qui se décompose de la même manière : il verse l'eau d'une cruche en métal dans un quart et le tend à sa femme qui le lui donne ensuite pour qu'il boive à son tour : se joue alors une scène symbolique et poignante de communion entre l'homme et la femme autour du verre d'eau, élément symbolique de leur union au-delà même de la mort. Il s'agit ici d'un traitement original d'une scène d'adieux entre deux êtres qui s'aimeront toujours. D'abord l'homme offre l'eau salvatrice :</p>		
Paul prend sur la table une cruche en fer blanc et verse de l'eau dans un quart qu'il lui tend.	Georges prend sur la table une cruche en fer blanc et verse de l'eau dans un quart qu'il lui tend.	On voit le mari prendre une cruche en fer dont on entend précisément le tintement contre le quart, il verse l'eau dans le quart qu'il tend à sa femme.

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons.

<p><u>Étape 6</u> : puis les deux êtres boivent chacun leur tour comme s'il s'agissait d'un rituel d'adieux. La syntaxe simple avec la succession de trois propositions courtes et la répétition du verbe « boire » évoque le style biblique qui donne une grande solennité au passage.</p>		
<p>Elle boit et lui tend le quart et il boit à son tour.</p>	<p>Elle boit, lui tend le quart et il boit à son tour.</p>	<p>Le gros plan sur le visage de la femme, face à celui de l'homme, met en valeur le parallélisme des deux personnages qui boivent chacun leur tour, en se regardant. La simplicité du gros plan correspond exactement à la simplicité solennelle du style de Delbo.</p>

La scène se poursuit au cours de six étapes supplémentaires que l'on pourrait présenter sur le même mode en précisant pour chacune d'elles leur caractéristique originale ; les effets de dramatisation, par exemple, montrent à quel point Charlotte Delbo a fait bien plus que rapporter un témoignage ; elle a recréé la réalité selon son affect propre et son imagination qui, on ne peut l'exclure, prend par moment le relais du souvenir. C'est précisément parce qu'elle est transfigurée par la personnalité d'un auteur que la réalité est rendue au lecteur de manière plus authentique, plus puissante. Un simple compte rendu de l'événement ne pourrait émouvoir le lecteur et lui faire ressentir l'épaisseur du souvenir, comme c'est le cas ici, grâce à la maîtrise d'une écriture originale portant à la fois sur l'enchaînement des étapes d'une scène, sur la manière sobre de faire ressortir le pathétique de la situation, sur des détails caractéristiques, comme le fait d'avoir soif dans un moment si grave.

#### *Analyse d'une expression indirectement reprise*

L'analyse de l'originalité du style de l'auteur peut aussi porter sur une expression : « comme des guillemets » à la page 26 de *Le Convoi du 24 janvier*<sup>4</sup> est repris indirectement sous la

<sup>4</sup> Delbo Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 1965.

forme « comme des accents circonflexes » à la page 11 du scénario et à la 8ème minute du film. Cette image comparative permet d'imaginer comment les femmes enfermées dans le convoi parviennent à échapper à la mort en s'asseyant, assises l'une dans les jambes de l'autre.

Analyse de l'image originale « comme des guillemets/accents circonflexes »		
<i>Le Convoi du 24 janvier</i> , p. 26.	Scénario, p. 11.	Film, de 6'22s à 8'22s.
« vingt sont assises, emboîtées les unes dans les autres, jambes écartées comme des guillemets »	« fais-les asseoir jambes écartées, emboîtées les unes dans les autres. Comme des accents circonflexes »	« Les femmes qui sont autour de toi, fais-les asseoir, jambes écartées, enchevêtrées les unes dans les autres, comme des accents circonflexes. »

La description des femmes suit la même logique en trois segments de phrase :

- Être assis jambes écartées
- Emboîtées / enchevêtrées les unes dans les autres
- Une image empruntée au vocabulaire typographique sous la forme d'une comparaison « comme » dans les trois supports, livre, scénario et film.

On remarque que le dernier segment de la description, à savoir l'image d'un signe de ponctuation, ne s'impose nullement. En effet, les deux premiers segments – jambes écartées et emboîtement les unes dans les autres – rendent la description suffisamment claire et aucune nécessité fonctionnelle n'impose l'ajout d'une image. Celle-ci répond donc à un choix de l'auteur qui impose à la description factuelle son empreinte particulière.

Or, l'image n'est pas choisie au hasard. Celle qui raconte la scène n'est pas n'importe quel témoin, mais Charlotte Delbo, écrivain, familière du lexique scriptural du livre. En conséquence, outre que l'image comparative n'est pas indispensable à la compréhension de la situation, elle relève d'un vocabulaire étranger à celui du contexte – la guerre, le convoi –, et appartient au contraire à l'univers sensible de l'auteur, les livres. Enfin, la reprise sous la forme d'une variante – « accents circonflexes »

flexes » au lieu de « guillemets » – ne manifeste qu’une transformation de surface qui ne parvient pas à occulter la forme originale qu’elle reproduit, puisque cette variante appartient au même lexique typographique. Le recours à un terme presque synonyme est un procédé courant de démarquage. Le choix de l’accent circonflexe n’est d’ailleurs guère judicieux puisqu’il ne traduit pas l’image d’emboîtement des jambes les unes dans les autres.

Nous nous contenterons de ces deux analyses de nature bien distincte, l’une portant sur la composition d’une scène, l’autre sur une figure de style – une comparaison imagée –, afin d’ébaucher ce qui pourrait constituer une démonstration plus complète de l’originalité de certains éléments de l’œuvre de Charlotte Delbo, repris de manière littérale ou légèrement modifiée dans le scénario et le film intitulés *Rideau rouge à Raïsko*. La méthode suggérée par le Tribunal de Grande Instance de Paris, dans sa décision du 21 juin 2013, invite les auteurs – ou leur ayant droit – à expliquer au cas par cas que les ressemblances entre textes et film portent sur des éléments originaux, de nature stylistique, et non pas sur des données du fonds commun, comme des faits historiques, des locutions courantes ou des situations banales. Et c’est la forme qui au regard du droit d’auteur incarne la personnalité d’un écrivain : ni le sujet, ni la teneur, ni le contenu de l’œuvre ne peuvent tenir lieu de preuve d’originalité. Tel est le paradoxe : la propriété intellectuelle, toute immatérielle qu’elle soit, doit, pour être reconnue comme telle, se concrétiser dans une matière originale. Ainsi, Charlotte Delbo fonde un vécu historique dans le moule de son écriture, marquée par un univers à la fois sensible, puissant et empreint de pudeur.

*Entre contrefaçon et dénaturation : le paradoxe de la copie dénaturante*

Le débat autour de l'utilisation des œuvres de Charlotte Delbo est d'autant plus vif que les éléments repris dans le scénario et dans le film portent atteinte, selon les ayants droits de l'écrivaine, à son droit moral et, en particulier, au respect de son œuvre qui s'en trouve dénaturée. On pourrait opposer qu'en toute logique la reprise d'éléments originaux implique une fidélité à l'œuvre d'origine. En réalité, on peut aisément concevoir que les mêmes caractéristiques d'une œuvre puissent figurer à l'identique dans une autre œuvre, insérés dans un contexte si différent que leur portée, leur sens, en soient dévoyés, au point de trahir l'esprit du texte d'origine. Ainsi fonctionne la parodie dans une visée ludique. Le paradoxe de la copie dénaturante n'est donc qu'apparent.

Dans le cas présent, l'atteinte à l'esprit de l'œuvre consisterait à utiliser des éléments originaux de l'œuvre de Delbo, tels que des scènes, des expressions ou des éléments de style, dans un contexte qui soit en décalage, voire en contradiction, avec la réalité horrible et inhumaine que Charlotte Delbo dépeint dans ses œuvres, marquées par l'omniprésence de la peur, de la souffrance et de la mort, à travers des personnages physiquement dégradés, puants et défigurés par la violence des coups incessamment infligés aux prisonnières des camps. Des éléments originaux sont ainsi détournés de leur contexte originel pour présenter une réalité édulcorée, presque drôle et par moments idyllique.

Cette utilisation vraisemblablement dévoyée des deux pièces de théâtre et de la trilogie d'Auschwitz ne fait malheureusement que confirmer la crainte et le désespoir que Charlotte Delbo avait ressentis à son retour des camps et qu'elle exprime dans *Une connaissance inutile*<sup>5</sup>, le deuxième volume de son récit autobiographique qui se termine par deux poèmes. Il s'agit de ce sentiment d'incompréhension profonde de la part de ceux qui n'ont pas vécu l'horreur des camps :

---

<sup>5</sup> Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile* [1970], Paris, Minuit, 2012.



Vous qui passez  
 bien habillés de tous vos muscles  
 comment vous pardonner  
 ils sont morts tous<sup>6</sup>

Difficile en effet de pardonner, quand une interprétation filmée de la vie même de Delbo est si éloignée de ce qu'a pu écrire Delbo sur sa propre expérience dans une écriture qui crie sans cesse la souffrance physique et morale. Françoise, le personnage de la pièce *Qui rapportera ces paroles ?* savait que le témoignage pourrait être trahi par la légèreté de certains :

Car là-bas tout était vrai  
 Tout était vrai de vérité mortelle  
 Net, coupant, sans ombre ni mesure  
 Cruauté pure, horreur pure. [...]  
 Alors pourquoi dire  
 Puisque ces choses que je pourrais dire  
 ne vous serviront  
 À rien...<sup>7</sup>

Et à la fin de la pièce, un regret, terrible :

Nous voulions nous faire entendre,  
 nous voulions nous faire comprendre et...<sup>8</sup>

De fait, que penser des visages poupons du film, quand Delbo décrit les lèvres déchirées par la soif... Et comment comprendre les jeux d'amour entre Betty et le jardinier polonais qui s'amuse avec un pot de fleurs dans le décor idyllique de la serre ? Que reste-t-il de l'univers Delbo, dont tant d'éléments sont repris pour illustrer une vérité sans rapport avec celle qu'a voulu dire Delbo dans son œuvre ?

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>7</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 66.



CORRESPONDANCES ENTRE CHARLOTTE DELBO  
ET LOUIS JOUVET

Ève Mascarau  
Université Paris -Ouest- la Défense-EA 4414 HAR

Dans un célèbre article intitulé « Les Leçons de Jovet<sup>1</sup> », Charlotte Delbo décrit les circonstances de sa rencontre avec Louis Jovet<sup>2</sup>. Convoquée dans le bureau du « Patron<sup>3</sup> » de l'Athénée par un pneumatique, le surlendemain d'un entretien pour *Les Cahiers de la jeunesse*, une revue étudiante, Charlotte Delbo raconte comment, haletante « d'appréhension<sup>4</sup> », « la peur [...] à la gorge<sup>5</sup> », elle s'était vu offrir un poste de secrétaire auprès de l'acteur, metteur en scène et professeur d'art dramatique. Ce dernier avait été impressionné par l'interview qu'elle venait de lui soumettre, et dans laquelle il avait retrouvé « [ses] phrases, [son] mouvement de parole, [sa] respiration<sup>6</sup>. » C'est ainsi que Charlotte Delbo fut invitée à prendre en sténo-dactylographie, puis à retranscrire une grande partie des cours que Jovet a donné au Conservatoire<sup>7</sup> et dont sont issus les ou-

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, « Les Leçons de Jovet », *La Nouvelle Revue Française*, n° 159, mars 1966.

<sup>2</sup> Louis Jovet (1887-1951).

<sup>3</sup> C'est ainsi que Jovet avait pour habitude de se faire appeler ; au temps du Vieux-Colombier il appelait Jacques Copeau de la même manière.

<sup>4</sup> Delbo C., « Les Leçons... », *op. cit.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Delbo C., « Les Leçons... », *op. cit.*

<sup>7</sup> Jovet enseignait au Conservatoire depuis 1934. Charlotte Delbo parle dans son texte de trois années de cours : « Pendant trois ans, deux fois par semaine, j'ai accompagné Jovet au Conservatoire. » Pourtant, les archives présentes dans les fonds Louis Jovet et Charlotte Delbo de la Bibliothèque nationale de France ne contiennent, jusqu'au départ de la Compagnie Louis

vrages *Molière et la Comédie classique et Tragédie classique et Théâtre du XIX<sup>e</sup>*.

Toujours comme l'indique Charlotte Delbo, après les leçons, Juvet et elle avaient pour habitude d'avoir de longues discussions, lors de promenades ou de déjeuners. Ces moments privilégiés, simplement et pudiquement évoqués dans ce texte, témoignent de la complicité qui les unissait. Cette relation, à la fois amicale, intellectuelle et artistique transparait dans chacune des lettres que l'on trouve dans le fonds Delbo et le fonds Juvet de la Bibliothèque nationale de France. Les archives de Juvet, qui comprennent notamment une correspondance minutieusement conservée, comptent une cinquantaine de lettres liées à Delbo<sup>9</sup>. Ses archives à elle, plus restreintes, notamment du fait des perquisitions dont elle fit l'objet pendant la guerre, contiennent une vingtaine de lettres, datées de 1938 à 1948. D'autres lettres de cette même période sont aujourd'hui toujours manquantes. Toutefois, cet ensemble permet de se forger un point de vue sur les liens qui unissaient les deux artistes mais surtout de les interroger sous un nouvel angle, qui n'est pas forcément celui d'une tutelle intellectuelle ou même paternelle.

Au-delà du côté purement professionnel que prend parfois cette correspondance, nous observons au fil de ces lettres la construction et l'entretien d'une amitié durable et forte. À travers ces échanges, nous suivons également l'éveil de deux pensées, qui s'enrichissent l'une l'autre. Pour cette raison, il nous a paru intéressant d'élargir cette recherche sur la correspondance à deux autres types de documents par lesquels Juvet et Delbo ont pu communiquer.

D'abord en étudiant la transcription par Delbo des cours au Conservatoire. Dans une lettre à Jean-Paul Juvet<sup>10</sup>, elle revient

---

Juvet de la France, que les cours des années scolaires 1939/1940 et 1940/1941.

<sup>8</sup> Respectivement parus aux éditions Gallimard en 1965 et 1968.

<sup>9</sup> Dans le fonds Louis Juvet, de nombreuses lettres ne sont pas datées et la foliotation faite par Marthe Herlin, autre secrétaire de Juvet, est visiblement fautive. Il est donc difficile de remettre les lettres dans un ordre sûr et de définir des bornes chronologiques précises.

<sup>10</sup> Fils de Louis Juvet, qui s'est occupé des éditions des textes avec Marthe Herlin, collaboratrice et directrice de scène de Juvet.

sur le travail d'écriture qui a permis de donner forme aux cours de Jovet tels que nous les connaissons aujourd'hui. Elle récusé la formule choisie pour l'édition selon laquelle ils seraient « fidèlement retranscrits ». Elle défend au contraire la notion de « travail », notamment lorsqu'elle décrit sa façon de procéder :

C'est un travail. Un cours de Jovet remplissait un bloc de sténo entier (un livre, en somme). Le rendu que j'en tirais : une vingtaine de pages. [...] une fois écrit, le ton disparu, la pensée en aurait été perdue si, dans la transcription, je n'avais pas saisi, suivi, retenu le sens, en élaguant tout en gardant le rythme du parler, alors que ce n'était pas parlé ainsi. Autrement dit, la phrase transcrite n'est pas exacte<sup>11</sup>, mais elle est vraie. Dans la transcription intervient l'écriture.<sup>12</sup>

Sans entrer dans un débat animé, et dans lequel il faut bien entendu rendre à Delbo la valeur et l'importance du travail accompli, nous pouvons néanmoins tirer de cela une conclusion pour notre étude. Les « transcriptions » des cours contiennent, ici ou là, des commentaires de Delbo sur les élèves, leur travail, leur personnage ou plus largement sur l'art dramatique. Ces notes sont inscrites, dactylographiées, dans les documents que Delbo remettait à Jovet pour lecture<sup>13</sup>. Aussi pouvons-nous considérer qu'elles lui étaient destinées, que ces remarques poursuivaient leurs échanges sur les cours, ce qui nous permet de les intégrer à notre corpus. Enfin, il nous semble indispensable d'inclure, bien que de façon marginale, *Spectres, mes compagnons*<sup>14</sup>, texte de Charlotte Delbo publié en 1975 sous

---

<sup>11</sup> Souligné dans le texte.

<sup>12</sup> Charlotte Delbo à Jean-Paul Jovet, 1965. BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (42).

<sup>13</sup> Et pour corrections. Dans « Les Leçons de Jovet », Delbo achève son article par ces mots : « Ces notes qu'il lisait toujours très attentivement quand je les lui remettais n'ont pas été corrigées par lui. » Or il suffit d'ouvrir à peu près n'importe quel dossier de cours présent dans le fonds Louis Jovet pour y trouver l'écriture du professeur, annotant et reprenant presque toutes les pages. Preuve en est d'ailleurs qu'une version antérieure de l'article de Delbo disait à ce propos : « ces notes qu'il lisait toujours très soigneusement ont à peine été corrigées par lui »... BNF, Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (43).

<sup>14</sup> Delbo Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Lausanne, Maurice Bridel, 1977.

forme d'une lettre adressée à Jovet, décédé 24 ans auparavant<sup>15</sup>.

À l'aune de ces différentes sources, il s'agit de décrire et de comprendre la relation qui unissait Delbo et Jovet. Plus largement, d'inscrire ce compagnonnage dans son siècle, leur dialogue se poursuivant par-delà les épreuves les plus terribles. Surtout, de voir comment ces documents témoignent de la rencontre et de l'évolution conjointe de deux artistes, dont la pensée et la création, se nourrissant les unes des autres, permettent l'éclosion de deux œuvres.

### *Une amitié forte*

Lorsque nous lisons la correspondance de Jovet et Delbo, nous avons peine à croire qu'ils aient d'abord une relation de travail, tant l'amitié, dans leurs lettres, prend le dessus sur la relation professionnelle. Pourtant, quelques-unes d'entre elles reviennent de façon très factuelle sur telle ou telle mission, ou plus globalement sur les rapports d'un directeur de théâtre et de son assistante.

Il ressort d'un certain nombre de missives que Delbo est une collaboratrice devenue indispensable à Jovet. On trouve plusieurs télégrammes dans lesquels il lui demande d'arriver le plus rapidement possible, sans plus de précision, par exemple lors d'un voyage à Cannes en 1939 ou encore après la guerre,

---

<sup>15</sup> Dans les actes du colloque *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, qui s'est tenu à la BNF et à la Comédie-Française en mars 2013, Jacques Body reprend une remarque de Nicole Thatcher sur cette adresse à Jovet : « Nicole Thatcher a remarqué que le texte de *Spectres, mes compagnons* a d'abord été publié – en deux parties [...] – sans aucune adresse à Jovet au début du texte ni de conclusion se référant à lui, et elle en déduit que cette “ lettre ” n'en est pas une, cette forme épistolaire est un artifice d'écriture, surajouté. On pourrait en sens inverse envisager que Charlotte Delbo ait dans un premier temps effacé toute mention de Jovet dont le nom pouvait brouiller la réception de son texte en Amérique », Jacques Body, « L'Empreinte de Giraudoux », *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Page Christiane (dir.), Rennes, PUR, 2014, p. 259. Quelle que soit la réalité de cette adresse, ce qui nous intéresse ici n'est pas tant la véracité autobiographique de l'information que son impact symbolique.

dans un télégramme adressé à Stockholm<sup>16</sup>. Le style y est alors expéditif et pressant, le message clair, il a besoin d'elle : « MERCI TA LETTRE STOP PRÉSENCE TRÈS NÉCESSAIRE POUR MOI INDISPENSABLE TA MÈRE [*sic*<sup>17</sup>] STOP QUE PUIS-JE FAIRE POUR HÂTER TON TOUR<sup>18</sup> ».

En effet, Charlotte Delbo semble être une secrétaire d'une efficacité redoutable. Ses lettres, lorsqu'il s'agit des affaires du théâtre, témoignent toutes de son dynamisme et de son sens des initiatives. L'une des plus révélatrices à ce propos est datée du 27 juillet 1940. Dans celle-ci, elle lui indique avoir pris la décision, de son propre chef, de reprendre le travail :

[...] depuis ce matin, j'ai rouvert et repris mon poste. En effet, je viens de voir M. Rabaud, il m'a dit qu'il valait mieux le faire, et j'en ai pris la responsabilité, vous m'engueulerez à votre retour si vous voulez quand je vous expliquerai<sup>19</sup>.

Toujours dans ce courrier, elle lui donne des nouvelles d'élèves du Conservatoire, le prévient de la reprise imminente des cours, l'informe des activités de ses relations. Surtout, elle lui annonce que dans l'attente de son retour, elle s'occupera de mettre à jour l'année passée au Conservatoire, notamment en préparant des résumés, mais aussi qu'elle s'apprête à faire rétablir les lignes téléphoniques, de façon à pouvoir prendre les communications de ceux qui s'inquiètent de lui. Suivent deux lettres de la même teneur, dans lesquelles elle lui dresse par le menu la liste de toutes les nouvelles qu'elle possède, afin de le tenir au courant de la vie parisienne.

---

<sup>16</sup> Delbo se trouve alors à Stockholm où elle attend d'être rapatriée en France.

<sup>17</sup> Le texte et le sens du télégramme sont ici étranges. Dans leur biographie, V. Gelly et P. Gradwohl citent : « INDISPENSABLE POUR TA MÈRE », cf. *Charlotte Delbo, op. cit.*, p. 193.

<sup>18</sup> Télégramme daté du 8 juin, année non précisée. Il s'agit probablement de l'année 1946. Il était alors plus aisé pour Jouvét que pour la famille de Delbo d'envoyer des télégrammes. BNF, Fonds Louis Jouvét, LJ-MN 88.

<sup>19</sup> Delbo à Jouvét du 27 juillet 1940. BNF, Fonds Louis Jouvét, LJ-MN 88.

Une lettre seulement, très connue, place leur relation sur un plan plus strictement professionnel. Il s'agit d'un mot daté du 17 juin 1939, par lequel elle lui demande une augmentation de salaire :

Vous êtes si fatigué en ce moment que je n'ose pas du tout aborder une question « sordide » qui pourtant... Je voudrais seulement vous dire que mes « revenus » ne sont plus en harmonie avec le coût de la vie, l'indice des prix et le cours des halles, que depuis deux ans mon salaire n'a pas augmenté mais que la VIE a « renchéri » de 40% en général, mon loyer de 1000 F en particulier, tandis que je touche chaque mois 100 F en moins à cause des assurances sociales et de la taxe Paul Reynaud. D'où un affreux décalage<sup>20</sup>.

Cette lettre, qui prend tant de précautions, n'a pas de réponse qui soit parvenue jusqu'à nous. Cela dit, on imagine aisément l'accord de Juvet à cette demande, ce dernier n'ayant probablement pas risqué de perdre sa fidèle et chère secrétaire.

Car l'amitié et le souci constant qu'ils ont l'un de l'autre est ce qui ressort d'abord de cette correspondance. Si Delbo continue, jusqu'à sa dernière lettre, de commencer par un formel « Cher Monsieur Juvet », elle conclut régulièrement par des formules plus familières, qui témoignent de son amitié. Ainsi, signe-t-elle parfois d'un « Votre Charlotte Delbo », qu'elle accompagne souvent d'un « Affectueusement », parfois même d'un « Je vous embrasse ». De son côté, Juvet commence ses lettres par « Ma chère Charlotte », plus régulièrement encore par « Ma petite Charlotte ». Il termine aussi en l'embrassant, précisant même une fois : « de tout mon cœur à pleine bouche<sup>21</sup> », ou une autre « immodestement avec tendresse<sup>22</sup> ».

Au-delà de ces expressions amicales, nous lisons dans beaucoup de lettres de Delbo une attention presque maternelle pour Juvet. Elle s'enquiert de sa santé, l'engage à se reposer, s'inquiète de ses silences. Nous pouvons ici relever une lettre du 9 juillet 1939, dans laquelle elle lui dicte l'ordonnance qu'elle

---

<sup>20</sup> Delbo à Juvet du 17 juin 1939. BNF, Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88/Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).

<sup>21</sup> Juvet à Delbo, 7 mars 1946. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).

<sup>22</sup> Juvet à Delbo, 1946 (comme l'indique le timbre postal). Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).



lui a fait préparer par un médecin<sup>23</sup>, qu'elle s'excuse de lui envoyer, tout en lui réclamant de s'y tenir : « Pardonnez-moi de prendre la liberté de vous envoyer une espèce d'ordonnance (j'ai sténographié ce qu'a dit le Docteur, je suis sûre de ne pas me tromper) mais je voudrais tellement que vous guérissiez vite<sup>24</sup>. » Ce souci de son « Patron » se manifeste jusque sur de simples cartes postales, à propos du temps : « J'ai eu beaucoup de pluie, de vent, d'orage, de tempête alors je suis sûre qu'il fera beau pour vous<sup>25</sup> ». En 1940, elle lui dit son inquiétude : elle espère qu'il ne vit pas les événements de façon trop éprouvante (« Qu'allez-vous faire ? J'ai peur que vous ayez été très affecté par tous les événements – essayez de vous reposer, de faire comme si vous passiez des vacances. Avez-vous des amis autour de vous<sup>26</sup> ? »). Pragmatique, elle cherche à connaître la date de son retour, soucieuse de vouloir aller dans son appartement d'Auteuil pour y passer « un coup de plumeau<sup>27</sup> ».

Cette sollicitude pour son aîné se maintient après guerre. Dans une lettre du 7 avril 1946, alors qu'elle souffre elle-même de nombreux maux, elle se tracasse pour Juvet et lui confie plus loin : « Je ne suis jamais sûre qu'on s'occupe bien de vous. Guérissez vite<sup>28</sup> ». Cette attention est aussi présente chez Juvet, quoique plus discrète, dès l'avant-guerre. Elle est notamment visible dans la lettre qui accompagne une pièce légale destinée à faciliter les déplacements de Charlotte alors qu'elle quitte l'Amérique Latine ; Juvet la conclut par ces mots :

J'espère que tu trouveras les tiens en bonne santé et te souhaite bonne chance. Si mon témoignage ou mon appui peuvent jamais t'être utiles et justifier l'intelligence et le dévouement que tu as jamais eus pour notre maison, je serais heureux de le faire. Je te dis ici mes sentiments de grande amitié<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Juvet est alors sur un tournage et souffre d'eczéma.

<sup>24</sup> Delbo à Juvet du 9 juillet 1939. Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>25</sup> Carte postale de Delbo à Juvet, 1938. Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>26</sup> Lettre de Delbo à Juvet datée du « 12... » (le papier est abîmé, il s'agit probablement de l'année 1940). Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>27</sup> Delbo à Juvet du 2 août 1940. Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>28</sup> Delbo à Juvet du 13 mai 1946. Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>29</sup> Juvet à Delbo, 25 octobre 1941. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).

Après la guerre, nous notons évidemment la réciprocité de ce soin dans l'attention constante de Jouvet pour elle. Il s'inquiète de sa santé au point qu'il envoie des médecins pour l'ausculter<sup>30</sup>. Il lui réclame des nouvelles, dit se troubler de ses silences ou de ses allusions : « Vu ce matin Odette<sup>31</sup>, sans nouvelles de toi depuis une semaine – écris-leur – je te prie – d'autant que tes lettres ne sont pas rassurantes – et écris-nous pour nous dire comment tout s'arrange<sup>32</sup>. » Et s'il parle encore de lui lorsqu'il s'enquiert d'elle (« Soigne-toi – pense à moi – j'en ai besoin – je suis fatigué – excédé [...] Moi-aussi ils m'ont fait un cardiogramme – mais ils m'ont trouvé en bon état<sup>33</sup> !!! »), on lit aisément dans ses mots l'inquiétude qu'il ressent pour « sa petite Charlotte », notamment lorsqu'il détourne par ses dessins une carte officielle de *La Compagnie Française de Théâtre Louis Jouvet* pour en faire une bande dessinée simplement destinée à remercier sa protégée.

Cette attention de Jouvet pour son ancienne secrétaire revenue des enfers nous rappelle constamment les turpitudes de ce XX<sup>e</sup> siècle, dans lequel cette correspondance s'inscrit. Car au-delà de la relation qui lie les deux êtres, ce sont tous les événements dus à la Seconde Guerre Mondiale qui se lisent dans ces lettres.

En juillet 1940, nous le disions, Delbo est revenue à l'Athénée. Lorsqu'elle écrit à Jouvet, c'est le Paris de cette époque qu'elle lui décrit, entre désertion, ravitaillement<sup>34</sup> et lente reprise des activités :

Beaucoup de Parisiens reviennent ; ce n'est pas pour cela que la grande saison bat son plein ; la principale difficulté vient surtout du manque de transports,

---

<sup>30</sup> Voir la lettre de Jouvet au Docteur Pierre Cailler du 7 février 1946. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).

<sup>31</sup> Il s'agit de la sœur de Delbo, elle la remplace à l'Athénée après sa déportation.

<sup>32</sup> Jouvet à Delbo, 7 mars 1946. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).

<sup>33</sup> Jouvet à Delbo, 1946 (comme l'indique le timbre postal). Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).

<sup>34</sup> « Moi je m'ennuie beaucoup, la principale distraction, c'est le ravitaillement. Ce n'est pas très divertissant mais pour passer le temps ça passe le temps ! », lettre de Delbo à Jouvet, datée du « 12... » (le papier est abîmé, il s'agit probablement de l'année 1940).

de l'interdiction de circuler en voitures privées. Madeleine<sup>35</sup> va-t-elle faire de la bicyclette ? Le métro marche, mais il est surchargé et pas commode pour tous les parcours, Bovério<sup>36</sup> s'est déjà mis à la page : il porte des knickers et fait du vélo. Je ne me suis pas encore décidée à en faire autant, parce que ma bicyclette date de mon enfance, elle a vraiment tout du vieux clou.<sup>37</sup>

Dans une autre lettre, elle lui raconte la frénésie d'achats qui saisit les parisiens, qui redoutent une rapide hausse des prix. Elle évoque également la reprise des salles de théâtre, de la Madeleine de Guitry à l'Atelier de Dullin en passant par la Comédie-Française. Il est difficile de lire ces lettres sans les considérer à l'aune de ce qui attend Charlotte Delbo. Dès 1940, le 2 juillet, elle raconte dans une lettre manuscrite les difficultés et la peur qui la saisissent lors de ce qu'elle appelle son « exode<sup>38</sup> ». Après cette épreuve, elle dit déjà à Juvet qu'elle l'imagine apparaître à l'Athénée, comme le signe d'un ordre rétabli au milieu du chaos :

Il me semble qu'il n'y a pas si longtemps que je vous ai quitté, dans la nuit du brouillard noir – en même temps je pense que si j'allais à l'Athénée, j'irais à 2 h[eurs] et un moment après je vous entendrai monter et fermer la porte au fond de votre bureau, je ferais claquer le commutateur et vous entreriez comme d'habitude, comme hier, comme tous les jours, en jetant votre chapeau sur le fauteuil<sup>39</sup>.

Plus loin, nous trouvons la lettre de Juvet, citée plus haut, par laquelle il lui rend sa liberté lorsqu'elle quitte l'Amérique Latine<sup>40</sup> afin de rejoindre son époux, Georges Dudach. La correspondance connaît alors le silence en raison de l'internement de Charlotte Delbo à Auschwitz. Le premier courrier que nous

---

<sup>35</sup> Il s'agit de Madeleine Ozeray (1908-1989), actrice et maîtresse de Juvet.

<sup>36</sup> Auguste Bovério (1886-1950), acteur.

<sup>37</sup> Delbo à Juvet du 29 juillet 1940. Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>38</sup> Elle reprend régulièrement ce terme, notamment dans les cours au Conservatoire, dans une note qui suit le cours du 8 juin 1940 (LJ-D 53 [12]), ainsi que dans d'autres lettres, pour évoquer son départ de Paris en 1940 (voir lettre de Delbo à Juvet du 2 juillet 1940. Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88).

<sup>39</sup> Delbo à Juvet du 2 juillet (probablement 1940). Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>40</sup> Juvet et sa compagnie quittent la France en 1941 pour une tournée de propagande en Amérique Latine, il reviendra en France en 1945.

pouvons ensuite lire est daté du 17 mai 1945, dans lequel elle évoque l'horreur des camps et la place décisive de Jovet dans son salut :

Je ne veux pas vous raconter ce long et terrible voyage que j'ai fait, ni vous expliquer maintenant les raisons qui m'ont obligée à vous quitter à Rio. [...] Mais je peux vous dire pourquoi je reviens. Je reviens pour entendre votre voix. J'ai souffert les pires épreuves que le destin (et la Gestapo) puisse accumuler sur un pauvre humain moyen et mes chances d'en sortir étaient minces. La raison et le raisonnement, la statistique et l'observation quotidienne, chaque battement de mon cœur – le cœur qui ne bat que parce qu'on lui commande de battre – tout montrait d'évidence que la lutte était vaine. Ma certitude intuitive était fondée sur autre chose. [...] J'ai eu avec vous d'extraordinaires conversations. [...] Aussi quand un jour je me suis élancée vers vous debout devant votre glace [...] que vous m'avez dit "Alors fille te voilà de retour" et que j'ai entendu votre voix si exactement timbrée, si bien vôtre [...] ce jour-là j'ai eu la certitude de revenir et de vous revoir – du fond des marais d'Auschwitz. Il fallait un acharnement du miracle pour que je revinsse. Je revins<sup>41</sup>.

Dans cette lettre comme dans les suivantes, Delbo n'a de cesse de répéter à Jovet combien il compte pour elle. Elle lui dit son besoin de le lire, de le voir et de l'entendre ; elle affirme avoir la certitude d'être avec lui dans un « contact immédiat que rien ne peut rompre<sup>42</sup> ». La forte amitié qui les lit est omniprésente dans ces échanges tendres et réguliers, du lent rétablissement de Delbo, qui lui interdit de voyager, à la reprise de ses activités auprès de l'ONU, qui ne lui permettent pas non plus de retrouver son Patron autant qu'elle le souhaiterait<sup>43</sup>. Cet attachement, qui s'affirme sans conteste dans tous les documents que nous possédons, repose sur ce lien, ce sentiment indicible qui constitue une amitié, mais aussi sur une connivence autour du théâtre et des questionnements de deux êtres curieux du mystère dramatique et de ses manifestations. Cet intérêt prend plusieurs formes tout au long de leur vie.

---

<sup>41</sup> Delbo à Jovet, 17 mai 1945. Fonds Louis Jovet, LJ-MN 88.

<sup>42</sup> Delbo à Jovet, 18 juillet 1946. Fonds Louis Jovet, LJ-MN 88.

<sup>43</sup> Entre ces deux périodes, Delbo revient quelque temps travailler auprès de Jovet à l'Athénée.

*Une connivence artistique*

Charlotte Delbo et Louis Juvet aiment le théâtre. S'il la recrute pour ses qualités de secrétaire, sa faculté à retranscrire la parole exprimée, il le fait probablement aussi en raison de son appétence pour l'art dramatique, comme en témoignent les conversations qui suivaient les cours, mentionnées plus haut. Ce goût pour le théâtre se manifeste dans de nombreuses pages des transcriptions des cours au Conservatoire. En effet, Delbo ne se contentait pas de noter les paroles du professeur et de ses élèves : elle faisait ça et là des commentaires sur les apprentis comédiens, leur jeu, leur attitude<sup>44</sup>. Si ses remarques ne sont pas très régulières, elles indiquent pourtant l'intérêt de la secrétaire pour le travail qui se déroulait devant ses yeux, deux fois par semaine, au Conservatoire. Surtout, en plus d'ajouter des détails pittoresques sur les scènes qui se préparaient, les quelques annotations de Delbo lui permettaient une autre forme de correspondance avec Juvet, puisqu'elle intégrait ses propres commentaires aux textes qu'elle lui remettait.

Nous n'avons aucune trace de « réponse » de Juvet à ces commentaires, pas plus que du but final de ces prises de notes. Cela dit, nous pouvons voir à travers eux le souci qu'a Delbo d'interroger ce contenu, peut-être simplement pour donner son avis sur ce qui se passait lors des cours, sans doute pour aider Juvet dans sa réflexion sur le théâtre<sup>45</sup>.

Charlotte Delbo assiste à tous les cours au Conservatoire, depuis son arrivée auprès de Juvet<sup>46</sup>, jusqu'à la fin des cours en 1941, lors du départ de France. Même lorsque Juvet est absent et qu'il se fait remplacer, Delbo continue de venir prendre en

---

<sup>44</sup> Ce sont d'ailleurs ces commentaires que l'on trouve entre crochets dans les éditions des cours chez Gallimard.

<sup>45</sup> Rappelons ici que Juvet, lorsqu'il propose à Delbo de venir noter ce qui se dit au Conservatoire, lui dit d'essayer par là de fixer un discours, une mise en mots du mystère théâtral qui lui échappe sinon, et qu'il lui semble saisir dans l'émission orale, devant les élèves. Voir Delbo C., « Les Leçons de Juvet », *op. cit.*

<sup>46</sup> La date précise de cette arrivée pose question, comme l'indique Mileva Stupar dans son article « À travers les archives de Charlotte Delbo », dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements, op. cit.*, p. 30.

sténo les cours donnés pas ses remplaçants<sup>47</sup>. On note une seule absence, simplement signalée par une note manuscrite de Delbo, par laquelle elle indique que la suite est manquante, après la classe du 8 juin 1940 : « (Inachevé – le reste de la sténo que j’avais emporté “en exode” a été perdu – manquent 3 pages, environ<sup>48</sup>) ».

La plupart des commentaires de Delbo permettent de décrire le déroulement des cours avec plus de précision. On lit par exemple, lors de la première « vraie classe » de l’année, en 1939, au début de la séquence, le paragraphe suivant :

Les anciens (ils ne sont pas nombreux : Paula Dehelly, Wanda Malachowska, les garçons sont mobilisés) prennent contact avec les nouveaux qui, reçus de la veille, sont radieux : Mademoiselle Cernay, blonde élégante, Mademoiselle Nollier, grande et jolie, Mademoiselle Moissan (auditrice), Tony Jacquot, Daniel Gélin (auditeur). Jean Mercanton n’arrive qu’à onze heures. Marc-Anthony Panabière, dont les yeux marquent la fatigue des derniers jours de concours est heureux comme un gosse qu’il est, et malgré son air aisé, on n’est pas sûr qu’il y croie encore<sup>49</sup>.

Nous pouvons voir ici une simple mise en contexte du cours. Mais derrière ces informations à caractère purement informatif, la plume de Delbo, et surtout son mordant, sont visibles dans des annotations apparemment anodines. Ses remarques, souvent piquantes, peuvent tantôt porter sur le physique des élèves :

C’est un garçon grand, assez bien bâti ; d’allure gauche, pas du tout élégant ; il est très laid, d’une laideur qu’il pourrait certainement rendre expressive : grande bouche de travers, dents mal plantées, traits sans harmonie<sup>50</sup>.

Tantôt elles portent sur leur travail :

Desmedt ne sait pas son texte. Il est vulgaire. Un « tic » de lui quand il est vide : il se hausse sur la pointe des pieds, souligne chaque affirmation d’un geste du bras droit en avant, l’index pointé, joue des épaules, fait cette danse

---

<sup>47</sup> En 1940, Juvet se fait momentanément remplacer par Pierre Bertin (1891-1984), Jean Debucoart (1894-1958) et Pierre Renoir (1885-1952).

<sup>48</sup> Classe du 8 juin 1940. Fonds Louis Juvet.

<sup>49</sup> Classe du 22 novembre 1939. Fonds Louis Juvet.

<sup>50</sup> Classe du 25 novembre 1939. Fonds Louis Juvet.

qui consiste en une élévation sur la pointe des pieds, pose au sol, élévation à nouveau<sup>51</sup>.

Et si on y lit déjà la faculté d'observation de Delbo, qui se manifestera notamment dans l'extrait régulièrement cité d'*Aucun de nous ne reviendra*<sup>52</sup>, on y voit également son goût pour l'écriture et sa complicité avec Jovet, à qui elle permettait ainsi une nouvelle lecture de ces scènes<sup>53</sup>.

Au-delà de ses remarques anecdotiques, nous voyons aussi dans ses notes sa réflexion sur le théâtre, toujours en activité lors des classes. À l'issue d'un cours donné par Pierre Bertin qui remplaçait Jovet, elle écrit :

Personnellement je pense que la « politesse » du XVII<sup>e</sup> est quelque chose de très petit par rapport à cette majesté, à cette grandeur « abstraites » que doivent avoir les personnages de tragédie et Louis XIV était sûrement un petit monsieur par rapport à ce symbole qu'est Pyrrhus, Mme de Montespan une femme par rapport à cette abstraction sublime de femme qu'est Hermione<sup>54</sup>.

Nous lisons ici son intérêt et ses interrogations, pour et autour des *personnages* de théâtre, qui témoignent de ses questionnements, communs à ceux de Jovet. Ces phrases, qui ne vont pas jusqu'à l'essentialité du personnage classique, disent toutefois la grandeur de ce dernier, qui ne peut en aucun cas être comparée à celle d'un être humain, aussi « royal » soit-il. Déjà, par ces mots, Delbo dit la supériorité, en tout cas l'autre forme d'existence du personnage dramatique.

---

<sup>51</sup> Classe du 24 avril 1940, Fonds Louis Jovet.

<sup>52</sup> Il s'agit de l'extrait de *Une connaissance inutile*, dans lequel elle observe le comportement de trois SS afin de trouver le moment propice à une échappée : « À leur dos, à leurs bottes, à leurs épaules, j'ai su qu'elles entamaient une conversation et qu'elles ne bougeraient pas. Elles étaient installées. Alors, vite, je bondis hors du rang. » (Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile* [1970], Paris, Minuit, 2012, p. 131).

<sup>53</sup> Ou même de se forger un avis sur les scènes auxquelles il n'a pas assisté, comme lorsque Renoir engage une élève à reparler d'un personnage avec Jovet et que Delbo commente : « Wanda ne semble pas si désireuse d'en parler beaucoup plus à M. Jovet, parce que c'est une fantaisie qu'elle s'est offerte en passant... », classe du 6 mars 1940. Fonds Louis Jovet.

<sup>54</sup> À propos du travail du rôle d'Hermione dans *Andromaque*, classe du 17 janvier 1940.

Dans les cours enfin, de nombreux termes sont soulignés *dans* la dactylographie et donc par Delbo. Nous ne savons pas si ces termes sont signalés parce que Jovet le lui demandait, au moment du cours, par un geste ou autre, ou si elle mettait en exergue de son propre chef les termes prononcés d'une certaine façon, dits dans un certain sens. Reste que Delbo relevait, en les soulignant, les termes clefs, peut-être pourrions-nous dire les *concepts* de la pensée de Jovet, qu'elle savait aussi préciser et distinguer. Ainsi du terme de « nuance », mot passe-partout régulièrement utilisé par Jovet et dont elle semble avoir la clef, comme l'indique une parenthèse lors de la classe du 13 décembre 1939 : « ici, le mot nuance a pour M. J[ovet] un sens tout différent de ce qu'il signifiait au début de son explication à Mercanton ; v[oir] le cours précédent, remarques à Wanda<sup>55</sup> ».

Charlotte Delbo comprenait Jovet. C'est tout à fait visible dans *Spectres, mes compagnons*, où elle s'attache à restituer sa pensée, à préciser son discours, par exemple à propos de la différence entre les personnages de roman et ceux de théâtre, ou plus généralement sur le mystère théâtral. Lorsque l'on a exploré les réflexions de Jovet, il est très intéressant de lire ce texte de Delbo, qui est l'un des plus clairs et aboutis sur cette pensée foisonnante. Une lettre issue de leur correspondance est aussi révélatrice de cette complicité intellectuelle et artistique : elle est écrite par Delbo en 1948<sup>56</sup>, après qu'elle a vu le *Dom Juan* de Jovet<sup>57</sup>. Bien qu'elle se dise gênée de ne parler du spectacle qu'« après », elle pose à Jovet les questions qui lui sont venues à l'esprit au fil de la représentation<sup>58</sup>. Ces interrogations sont toutes en lien avec les réflexions de Jovet sur le théâtre : de l'amour qu'il faut porter à son personnage (« Pourquoi ne m'avez-vous pas donné dans *Dom Juan* la même satisfaction

<sup>55</sup> Classe du 13 décembre 1939. Fonds Louis Jovet.

<sup>56</sup> Delbo à Jovet, 8 janvier 1948. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (30).

<sup>57</sup> Il met en scène et joue dans la pièce de Molière en 1947 et la reprend en 1948 lors d'une tournée internationale.

<sup>58</sup> Jovet, suite à une réflexion de Renoir, met à distance les discours des critiques et autres commentateurs, leur reprochant de toujours venir « après » le spectacle. En tant qu'acteur, ce qui l'intéresse c'est d'être au départ, d'où son désintéret pour les lectures théoriques, psychologiques, etc.



que dans Arnolphe, ou dans le Mendiant ? [...] est-ce parce que Dom Juan me plaît moins qu'Arnolphe ou est-ce parce que vous vous plaisez moins en Dom Juan qu'en Arnolphe<sup>59</sup> ? », du rôle bien joué, qui doit toujours mettre l'acteur en sueur (« Faut-il que j'interroge Germaine pour savoir quel pourpoint est le plus mouillé<sup>60</sup> ? »), ou de la distinction entre deux types de comédien, à propos de lui et de Fernand René<sup>61</sup> (« Lui comme le comédien instinctif à qui les gestes et le ton viennent sans qu'il sache comment, vous comme celui qui a pensé et réfléchi avant de trouver ses gestes et son ton<sup>62</sup> »). Surtout, Delbo, sur la pointe des pieds, pose à Jovet la question de la désinvolture de Dom Juan face au destin, qui est de celles qui travaillent le plus son imaginaire<sup>63</sup> :

[...] la tirade de l'hypocrisie. Vous la dites avec la puissance de celui qui veut trouver une arme égale à celle du destin pour l'affronter. Mais D[om] J[uan] ne sait pas que le Commandeur va lui mettre la main sur l'épaule. Il pourrait être seulement cynique et fanfaron – pas léger, naturellement, non, ni malin, surtout, ce serait odieux. Je vous écris cela pour que nous puissions en reparler la prochaine fois. Je ne vous ai pas bien compris et c'est tout<sup>64</sup>.

Ainsi, en plus d'une forte amitié, Jovet et Delbo partagent des questionnements essentiels sur l'art dramatique. Elle l'aide, par sa présence, son écoute, ses interrogations, à accoucher d'un discours qu'elle lui restitue dans les cours au Conservatoire, mais aussi de réflexions, comme elle le fait ici dans ses retours sur une mise en scène. De la même façon, Jovet l'aide, mais comme malgré lui, à faire éclore l'auteur en elle.

---

<sup>59</sup> Delbo à Jovet, 8 janvier 1948. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (30).

<sup>60</sup> Delbo à Jovet, 8 janvier 1948. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (30).

<sup>61</sup> Fernand René (1881-1954), acteur.

<sup>62</sup> Delbo à Jovet, 8 janvier 1948. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (30).

<sup>63</sup> Voir à ce propos la conférence sur Dom Juan donnée aux Annales, salle Gaveau à Paris, 19 décembre 1947 et reproduite dans *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 2009.

<sup>64</sup> Delbo à Jovet, 8 janvier 1948. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (30).

*La transfiguration d'une relation*

Delbo possède une plume, un style qui court tout au long de ses lettres avec Jovet. Nous lisons d'abord dans nombre d'entre elles son souci de bien se faire comprendre de lui, et probablement de ne pas le vexer, comme le montrent de multiples précautions oratoires ou autres corrections et réécritures entre deux états d'une même lettre<sup>65</sup>. Beaucoup de courriers témoignent de son humour, qu'elle place avec tact dans les envois les plus sérieux, comme lorsqu'elle lui demande l'augmentation salariale<sup>66</sup> ou même lorsqu'elle évoque les mauvaises nouvelles concernant sa santé encore vacillante :

J'en suis atterrée. Seulement j'ai décidé, ayant réfléchi, de ne pas le prendre au tragique, c'est-à-dire d'en tenir compte à demi. Voilà. Je me sou mets à une nouvelle série de piqûres de calcium, ça vaut la peine parce que là on voit le résultat, mes dents sont sauvées. Un autre miracle, j'ai l'habitude<sup>67</sup>.

L'exemple le plus fragrant de ce style, lié à l'humour, au goût du théâtre et au sens du récit se trouve dans une lettre d'avant-guerre, dans laquelle elle évoque une soirée familiale, et que nous ne résistons pas au plaisir de reprendre ici :

Les parents vont bien ; papa part après-demain reconstruire le Pont de Sully avec Fiston Un ; Fiston Deux va prochainement entrer en apprentissage, et si je ne craignais pas de vous ennuyer, je vous raconterais comment nous avons « joué Molière » l'autre soir en famille, parce que Fiston Un est amoureux, qu'il devient invisible à la maison, que le Père Pantalon a voulu faire de l'autorité, et comme il n'en a pas l'habitude il était près de perdre la partie, d'autant que tout s'en mêlait, sœurs, Fiston Deux, chiens, et que pour rétablir la situation maman a eu un coup de génie : elle a actionné le jet d'eau, mettant tout le monde en fuite. Et ceci se passait à minuit, sur la terrasse, par clair de lune, dans un tohu-bohu indescriptible, des rires à s'en briser les côtes ; ajouté à cela que le Père Pantalon était en queue de chemise, une savate à la main en

---

<sup>65</sup> Ceci est particulièrement visible dans la dernière lettre citée, dont le brouillon se distingue en de nombreux points de la version envoyée. Lettre de Delbo à Jovet, 8 janvier 1948. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (30).

<sup>66</sup> « Alors j'ai beau me restreindre et me creuser la tête » et elle ajoute, en note « (l'estomac aussi) », « je ne peux plus y arriver », Delbo à Jovet, 17 juin 1939. Fonds Louis Jovet, LJ-MN 88.

<sup>67</sup> Delbo à Jovet, lettre du 13 mai 1946. Fonds Louis Jovet, LJ-MN 88.

sceptre de l'autorité paternelle. On en rit encore, mais comme dit maman : on voudrait le refaire qu'on ne pourrait même pas, c'est pour cela que ce n'était pas du théâtre<sup>68</sup>.

Dans sa communication sur « La respiration de Charlotte Delbo et le souffle de Louis Juvet », Magali Chiappone-Lucchesi indique que Charlotte Delbo disait écrire bien avant sa déportation<sup>69</sup>. Pourtant, ses premiers textes datent d'après la guerre<sup>70</sup>. Elle se tourne alors naturellement vers Juvet pour avoir son avis. Elle lui propose des écrits<sup>71</sup> qu'elle introduit par ces mots :

Et si je travaille pourtant c'est surtout avec le secret désir de faire un jour quelque chose que vous approuviez. Ainsi ce livre que je viens d'écrire. (Ce n'est pas celui que j'ai voulu écrire, c'est celui que j'ai dû).<sup>72</sup>

Plus loin, alors qu'elle lui soumet son texte, elle semble encore réaffirmer sa faiblesse, en parlant de son statut d'auteur cérébral. Or pour Juvet, et Delbo le sait parfaitement, l'auteur, le créateur, doit avant tout être sensible : « [...] j'ai du désespoir à reconnaître que je ne sais pas, je ne peux pas y penser sensiblement. Je suis à côté de vous comme un peintre privé de ses mains. Tout reste mental – et inutile pour vous<sup>73</sup>. » Juvet lui écrira, dans sa réponse du 29 juillet, que ce poème, elle doit le

<sup>68</sup> Delbo à Juvet, 29 juillet 1940, Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>69</sup> « Dans son entretien avec Jacques Chancel, Charlotte Delbo nous apprend qu'elle écrivait avant sa déportation mais que tout a été perdu : "J'aurais certainement été écrivain, puisqu'encore une fois dès l'âge de quinze ans j'ai commencé à écrire [...] une vocation d'écrire je l'ai certainement toujours eue", Delbo C., « Entretien avec Jacques Chancel », *Radioscopie* (France Inter), 2 avril 1974 », Magali Chiappone-Lucchesi, « La respiration de Charlotte Delbo et le souffle de Louis Juvet », *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>70</sup> Sauf s'ils ont été perdus lors des perquisitions allemandes.

<sup>71</sup> « En mai 1946, elle lui fait parvenir la nouvelle qu'elle a publiée dans le *Journal de Genève* et qui dit le retour : "Le matin de la liberté." Elle l'accompagne de ces cinq vers pudiques : "On vieillit, on écrit, faut bien gagner sa vie, dans des journaux sérieux, que lisent de vieux messieurs." » Mileva Stupar, « À travers les archives de Charlotte Delbo », dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>72</sup> Delbo à Juvet, 18 juillet 1946. Fonds Louis Juvet, LJ-MN 88.

<sup>73</sup> *Ibid.*

réécrire<sup>74</sup>. Et pourtant, ce texte qui est « Rue de l'arrivée, rue du départ », est, comme l'indique Mileva Stupar<sup>75</sup>, repris tel quel, sans corrections, au début d'*Aucun de nous ne reviendra*.

Ce que nous pouvons relever ici, et qui nous paraît plus intéressant qu'une quelconque « tutelle » de Juvet sur Delbo, celle-ci lui ayant probablement davantage demandé son avis en tant qu'ami et grand lecteur qu'en tant que censeur, puisqu'il n'est finalement pas pris en compte – est de voir qu'elle inscrit son processus d'écriture dans une mythologie forgée par Juvet, ce dont témoigne l'origine, imaginaire ou non, de son écriture.

Car si elle se reproche d'être encore trop cérébrale, Delbo, lorsqu'elle propose son poème « Rue de l'arrivée rue du départ » à Juvet, dit l'avoir entendu de sa voix, comme s'il le prononçait avec sa diction si particulière, son propre souffle. Ce processus créatif, par lequel un personnage vient visiter un auteur, provoquant chez lui un état physique particulier, est la définition exacte de l'inspiration<sup>76</sup> selon Juvet. L'acteur ensuite, doit travailler pour retrouver cette sensation, de façon à la transmettre au spectateur. Ce moment de « visitation » de l'auteur par le personnage est une idée forte et récurrente dans le discours de Juvet, notamment dans ses cours<sup>77</sup>. C'est dans cette filiation que s'inscrit Delbo lorsqu'elle évoque la voix de Jou-

<sup>74</sup> « Il faut que tu le réécrites, que tu le retrouves, que tu le recrées en toi plusieurs fois avant qu'il ait sa forme parfaite. [...] Il faut que ce soit comme un galet poli, rond et doux. [...] Il faut que tu retrouves tous les mots au fond de toi, avec la certitude que ce sont les vrais. Interroge-toi ». Juvet à Delbo, 29 juillet 1946. Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (29).

<sup>75</sup> « Ce poème, c'est déjà "Rue de l'arrivée, rue du départ", et la phrase que cite Juvet celle qui commence la deuxième strophe : "Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux qui partent / une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus." – celle qui ouvre *Aucun de nous ne reviendra*, que Delbo publiera 20 ans plus tard, en conservant les lignes dites "inutiles" », Mileva Stupar, « À travers les archives de Charlotte Delbo », dans Page C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements, op. cit.*, p. 32.

<sup>76</sup> Qui est étymologiquement la respiration au-dedans, et qui dans son sens religieux est bien le « souffle émanant d'un être surnaturel, qui apporterait aux hommes des conseils, des révélations » (*Dictionnaire Culturel Le Robert*, article « inspiration »).

<sup>77</sup> Il indique par exemple, parlant des « prophètes » que sont les auteurs : « Les prophètes ont le don oratoire, le don verbal, une disposition du cœur et de l'esprit, une visitation. ». Fonds Louis Juvet, LJ-D 43 (5).

vet, venue lui parler pendant de longues conversations lors de son internement<sup>78</sup> mais aussi pour lui dicter ce poème : « Mais il commence par un long poème que j'ai entendu en l'écrivant – je l'ai si bien entendu que sûrement mon cœur s'arrêterait si un jour vous me le disiez vraiment<sup>79</sup>. » Nous pouvons ajouter à cela que Jovet est convoqué dans les rêveries de Delbo, racontées dans *Spectres, mes compagnons*, au même titre qu'Alceste ou d'autres êtres dramatiques. Dans ce texte, qu'elle lui adresse sous forme de lettre<sup>80</sup>, son univers est peuplé de personnages tels qu'Eurydice, Électre, Hermione ou Fabrice del Dongo. Jovet se mêle à eux comme s'il était fait de la même substance. Ainsi, quand Delbo interroge Alceste sur sa présence auprès d'elle, dans ce camp de la mort, elle lui demande pourquoi il a quitté Célimène, mais aussi Jovet<sup>81</sup>. De même, lorsqu'Alceste disparaît, il prend une forme hybride, indiscernable, Delbo ne parvenant alors pas à faire de différence entre lui, Arnolphe et Jovet :

Alceste sauta en même temps que nous. Il était roulé dans son grand manteau noir dont un pan protégeait son visage. Sur le fond de clarté, cette clarté si pâle de la nuit qui se termine en hiver, sa silhouette se découpait, sombre, dans l'encadrement de la porte. Une silhouette très mince qui m'était familière. J'allais pousser un cri d'étonnement lorsqu'il disparut. Je le vis disparaître d'un pas rapide, un pas qui ressemblait un peu à celui d'Arnolphe entrant en scène avec sa cape sur le bras, son chapeau comme un corbillard de première classe, un pas qui ressemblait à celui de... Mais comment était-ce possible, tant de ressemblance dans un seul geste ? Et Alceste disparut soudain, comme lorsqu'on tourne à un coin de rue. C'était Jovet qui disparaissait au coin de la rue Caumartin<sup>82</sup>.

Elle opère alors un glissement du Jovet réel, maître, ami et témoin à un Jovet transfiguré, devenu personnage source de l'inspiration (elle entend sa voix) et caution de l'écriture (elle

<sup>78</sup> Voir la lettre du 17 mai 1945. Fonds Louis Jovet, LJ-MN 88.

<sup>79</sup> Delbo à Jovet, 18 juillet 1946. Fonds Louis Jovet, LJ-MN 88.

<sup>80</sup> On relève tous les signes de la correspondance avec l'adresse initiale, le vouvoiement, les interrogations etc..

<sup>81</sup> « - Pourquoi n'être pas resté avec Célimène ? Pourquoi avoir abandonné la partie ? [...] Mais pourquoi avoir quitté aussi Jovet, lui qui pouvait te permettre de revivre, de te réincarner dans notre époque ? », Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

s'adresse à lui, ici grâce au cadre épistolaire qu'elle donne à son texte). À partir du portrait de Jovet<sup>83</sup>, Delbo crée un personnage venu habiter ses écrits. Elle inscrit le « Patron » dans son œuvre comme origine de celle-ci, tout en se détachant de lui par la métamorphose qu'elle lui fait subir, entre être réel et personnage dramatique. Alors, il importe peu de savoir si *Spectres, mes compagnons*<sup>84</sup> a été réellement écrit pour Jovet, du temps de son vivant, mais simplement de reconnaître là le signe du partage d'un imaginaire commun, dans lequel Delbo s'amuse à piéger un Jovet complice tout en l'inscrivant fermement dans sa genèse créatrice.

La correspondance entre Delbo et Jovet, prise dans son sens le plus large, nous renseigne sur une relation décisive dans deux vies. Riche, régulièrement touchante, intense et profonde, elle retrace le parcours parallèle de deux artistes au sein d'un siècle tourmenté. Elle témoigne également d'une forte connivence intellectuelle et théâtrale autour d'un substrat mythologique commun, et dont il est encore difficile aujourd'hui de tracer de nets contours. Enfin, elle permet de mettre au jour les processus par lesquels deux créateurs se sont mutuellement aidés dans la construction de leurs œuvres. Delbo a permis à Jovet de se révéler, pour les générations suivantes, en pédagogue à même de développer une pensée pratique, qui se construit et s'exprime dans l'acte même de l'enseignement. Jovet a permis à Delbo de trouver son chemin dans l'écriture qui, partant de lui comme source d'inspiration, se nourrissant de lui devenu personnage, s'est émancipée pour aller vers ses propres fantômes.

---

<sup>83</sup> Cette question de la hiérarchie, du rôle, du caractère, du portrait, etc. du personnage, et de sa différence avec le personnage de roman, omniprésente dans les cours de Jovet, est d'ailleurs évoquée dans *Spectres, mes compagnons*, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>84</sup> Delbo C., *Spectres, mes compagnons*, *op. cit.*

## **ÉCRIRE SON DRAME**





LE THÉÂTRE VU DU CAMP OU LE PERSONNAGE  
À L'ÉPREUVE DE LA VIE

Marion Chénétier-Alev  
Université François-Rabelais de Tours-EA6297 ICD

L'œuvre de Charlotte Delbo nous incite à lui poser la question, décisive pour elle autant que pour nous, de ce qu'il advient du théâtre dans des circonstances extrêmes, de ce qu'il en subsiste : en l'espèce, que vaut le théâtre à l'épreuve de la mort et à l'épreuve des camps – ou, pour employer les mots de Delbo, à l'épreuve d'une vie « bien plus terrifiante que la mort<sup>1</sup> »? Ma découverte de ses textes est placée sous l'éclairage de l'épisode qu'elle rapporte dans *Une connaissance inutile*<sup>2</sup>, au chapitre intitulé « Mets-toi en place, installe-toi<sup>3</sup> ». Elle y rapporte comment, à l'été 1944, elle échappe à une colonne de femmes qu'on envoie dans les usines du Reich, grâce au souvenir d'un cours de Jouvet au Conservatoire. Le maître expliquait à un élève s'appêtant à attaquer sa scène qu'il lui fallait d'abord « se mettre en place », « s'installer » avant de prendre la parole, afin de préparer son interlocuteur et l'auditoire à l'écoute. Delbo observe les femmes SS : « Les trois SS étaient en place. À leur dos, à leurs bottes, à leurs épaules, j'ai su qu'elles entamaient une conversation et qu'elles ne bougeraient pas. Elles étaient installées. Alors, vite, je bondis hors du rang. De toutes mes jambes, [...] je cours<sup>4</sup> ». Précédant immédiatement le chapitre

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995, p. 13.

<sup>2</sup> Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970.

<sup>3</sup> Delbo C., *Une connaissance..., op. cit.*, p. 127-132.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131.

« Le départ », cette séquence est exemplaire du tissage qu'opère Delbo tout au long de son œuvre, mêlant étroitement et de manière fort ambiguë personnes réelles (elle-même, Jovet et ses élèves, mais aussi son mari et ses camarades de détention) et personnages fictifs, pour donner à lire à la fois son expérience des camps et sa survie sous l'angle du théâtre.

Je ne rappellerai pas ici tout ce que la mémoire de Delbo, en tant que « capacité de perception et de rétention<sup>5</sup> », doit à sa formation théâtrale. Nicole Thatcher a déjà démontré l'importance de cette formation pour Delbo, sur le plan cognitif intellectuel ainsi que sur le plan affectif et émotionnel. Je ne reviendrai pas non plus, dans le sillage de Thatcher et de Magali Chiappone-Lucchesi<sup>6</sup>, sur l'influence du théâtre dans la mise en forme du témoignage de Delbo, à la fois dans la trilogie d'*Auschwitz et après*<sup>7</sup> et dans ses pièces. C'est plutôt au traitement des personnages dramatiques que je voudrais consacrer le présent article, en retenant plus particulièrement deux autres œuvres de l'auteur, *Spectres, mes compagnons*<sup>8</sup>, et *Le Convoi du 24 janvier*<sup>9</sup>, pour y analyser le devenir de ces spectres qui habitent son témoignage : comment réagissent les personnages dramatiques face aux événements que vit Delbo *avant* et *pendant* l'expérience concentrationnaire ? Quel est le statut de ces apparitions, quel est leur mode d'intervention ? À l'inverse, comment réagit Delbo pour affronter les spectres qui se présentent à elle dans la période de l'après-Auschwitz ?

---

<sup>5</sup> Thatcher Nicole, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 60.

<sup>6</sup> Cf. Chiappone-Lucchesi Magali, *Mémoire et témoignage : Charlotte Delbo, pour une écriture de la spectralité*, Mémoire de Master 2, sous la direction de Catherine Naugrette, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2007, 120 p.

<sup>7</sup> La trilogie *Auschwitz et après* se compose de *Aucun de nous ne reviendra*, écrit en 1946 et publié chez Gonthier, collection « Femmes », en 1965, puis aux Éditions de Minuit en 1970, de *Une connaissance inutile* publié en 1970 chez Minuit et de *Mesure de nos jours* paru en 1971 chez Minuit.

<sup>8</sup> Delbo Charlotte, *Spectres mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995.

<sup>9</sup> Delbo Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 1965.

*Les personnages à l'épreuve de la vie*

C'est à un texte singulier dans l'œuvre de Delbo, *Spectres, mes compagnons*<sup>10</sup>, que l'on s'intéressera ici principalement. Il s'agit d'une vraie-fausse lettre adressée à Louis Jovet : vraie parce que Delbo a commencé à la rédiger du vivant de l'acteur avec lequel elle a, toute sa vie, maintenu un dialogue intérieur qui a perduré bien après la mort de Jovet<sup>11</sup> ; fausse parce que Jovet est mort en 1951, et que le texte paraît dans les années 70. Cela explique que ce texte soit le lieu où Delbo livre l'analyse la plus intime et la plus approfondie de ses rapports avec Jovet, et avec les personnages que Jovet avait interprétés ou mis en scène. Après s'être interrogée sur ce qui différencie les personnages de roman des personnages de théâtre, Delbo parvient à deux conclusions à propos de ces derniers : d'une part, « le personnage de théâtre existe dans tous les hommes, avec un degré d'existence plus ou moins grand en chacun d'eux<sup>12</sup> » ; d'autre part, « le personnage de théâtre [...] est abstrait<sup>13</sup> », « d'emblée universel<sup>14</sup> » parce qu'il « n'est posé que dans son essence : la manière dont il agit<sup>15</sup> ». « Le personnage de théâtre est pris au moment de sa vie où il se déclare. Il est pris dans une action dont l'agencement est tel qu'il ne peut y échapper. Il faut que cette action soit décisive<sup>16</sup> ».

De telles conclusions ne sont en elles-mêmes ni très neuves ni très originales, et l'on peut y parvenir par une approche purement intellectuelle, en étudiant les œuvres. Il est probable que Delbo les a formulées avec Jovet avant le début de la guerre, d'autant qu'on sait ce que cette formulation doit à celle de Gi-

---

<sup>10</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op.cit.*

<sup>11</sup> « Ma certitude intuitive était fondée sur autre chose. Sur la protection que vous m'apportiez, ma mère et vous, ma mère par la tension de sa volonté et la violence de sa pensée présente à la mienne, vous parce que vous me parliez. Du fond des marais d'Auschwitz. » (Violaine Gelly et Paul Gradwohl, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013, p. 192.)

<sup>12</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 15.

raudoux dans *Électre*<sup>17</sup>. Mais Delbo va mettre ces affirmations à l'épreuve de la guerre, en les interrogeant sous l'angle de la peur et du destin. Car les événements qu'elle traverse – la mort de son mari, Georges Dudach, et sa déportation à Auschwitz – sont de ceux qui font basculer une existence vers un destin. Delbo se retrouve saisie dans sa propre formulation. Elle est, comme le personnage, « prise dans une action décisive dont l'agencement est tel qu'elle ne peut y échapper<sup>18</sup> ». De fait, le destin pour Delbo coïncide avec ce moment où elle ne peut plus agir de l'extérieur, elle le répète à propos de la mort de son mari : « tout était arrangé de telle sorte que rien ne pouvait en modifier le cours<sup>19</sup> ».

Dans cette confrontation de la vie et du théâtre, on note que les événements décisifs de l'existence de Delbo ont rencontré les grandes questions que soulèvent les personnages dont elle décrit l'apparition à ses côtés : Ondine et le double motif de l'amour brisé et de l'oubli imposé ; Alceste et le choix du désert (« quitter la société des hommes ») ; Électre et le combat de l'être seul contre tous pour faire entendre la vérité ; Dom Juan et l'impossible pari contre l'enfer. Ainsi, auprès des personnages dramatiques, Delbo n'a pas seulement trouvé la formulation la plus aiguë, théorique et littérale, de la crise essentielle qu'elle affronte chaque fois (Ondine, par exemple, lui offre à la fois le modèle du refus d'oublier, et la figuration même de l'oubli, le plus physique qui soit) ; elle a aussi trouvé en eux la réponse à des situations où, privée de toute possibilité d'influer directement sur des événements qu'elle subissait, il ne lui restait

---

<sup>17</sup> Cf. Jean Giraudoux, *Électre*, Paris, LGF, 1987, p. 36 : « Le Mendiant : Il doit la tuer raide avant qu'elle [Électre] se déclare... Quand se déclare-t-elle ? [...] Quel jour, à quelle heure se déclare-t-elle ? Quel jour devient-elle louve ? Quel jour devient-elle Électre ? ». On consultera sur ce point le mémoire de Chiappone-Lucchesi M., *Mémoire et témoignage : Charlotte Delbo, pour une écriture de la spectralité*, op. cit.

<sup>18</sup> Delbo C., *Spectres...*, op. cit., p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 25 : « sans que rien, rien puisse intervenir dans la décision qui est celle de la vie ou de la mort – de votre vie ou de votre mort, et de la mort de l'homme que vous aimez – décision qui sera prise dans une région incon nue et lointaine » ; et p. 29 : « Là, alors, j'ai été accablée par l'irrémediable, l'irrémediable accompli – auquel je n'avais pu échapper, ni Hans, parce que dès le début le piège s'était refermé. »

comme action possible que l'emprise de la volonté<sup>20</sup>. De fait, rien n'oblige Alceste, Électre ou Dom Juan, sinon les résolutions qu'ils ont prises de leur propre chef. Ces personnages offraient par conséquent à Delbo l'incarnation d'une volonté en acte, et répondaient par une présence effective, par une objectivation, à la recherche désespérée du sens face à la peur et au destin : peur énoncée par Delbo de vivre dans l'oubli de son mari ; angoisse vécue à Auschwitz ; destin de ceux qui meurent comme de ceux qui survivent, car Delbo exprime aussi sa peur du retour sans Georges et sans ses camarades de camp. Dans l'univers concentrationnaire où tout se dissout<sup>21</sup>, les personnages dramatiques ont donc donné forme à l'existence de Delbo aux moments où elle était menacée de l'informe même : par la dissolution de sa vie sans Georges<sup>22</sup>, et par celle de son être à Auschwitz.

Si l'on interroge à présent quelle forme prennent ces étranges apparitions dont parle Delbo dans *Spectres, mes compagnons*, il faut rappeler que la jeune femme d'avant la captivité, au titre de

---

<sup>20</sup> Delbo est souvent revenue, dans ses textes comme dans les entretiens qu'elle a accordés, sur la place et la puissance de cette volonté. Cf. Jacques Chancel, « Entretien avec Charlotte Delbo », émission Radioscopie sur France Inter du 2 avril 1974 : « Il me semble aussi qu'il y a une telle force et un tel triomphe de la volonté de vivre, car enfin c'est la volonté qui permet de surmonter les épreuves et c'est celle-là à laquelle nous avons eu recours pour en sortir, grâce à quoi nous en sommes sorties, la volonté qui s'exerçait sur soi-même et dans la solidarité avec les autres » ; Delbo Charlotte, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971, p. 205 : « j'ai su que mon cœur ne battrait plus que parce que je lui commanderai de battre, que mon cœur n'aurait de mouvement qu'autant que je lui en ordonnerai » ; Delbo Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 102 : « Je vois ma mère avec ce masque de volonté durcie qu'est devenu son visage. »

<sup>21</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 45 : « Climat de l'inhumain, lumière dissolvante. La part de cette lumière était grande dans l'anéantissement des personnages. [...] Ici meurent et se dissolvent les personnages, parce que la lumière de l'atroce les boit. »

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28-29 : « Hans mourait et j'oubliais, et tous les repères que j'aurais eus si sa mort était survenue naturellement, dans le cadre de notre vie, tous ces repères étaient perdus ; [...] et quand je pensais à ma vie avec lui et que j'essayais de penser à ma vie sans lui, il y avait entre ces deux lieux autant de différence qu'entre la terre et l'eau où retournait Ondine. » Cf. également *Mesure de nos jours*, *op. cit.*, p. 209 : « Je préférerais ne pas me représenter le moment où je rentrerais parce que je ne pouvais pas me représenter comment je vivrais sans Paul. »

secrétaire de Jouvet dont elle suivait les cours, les mises en scène, les répétitions, les représentations, mais dont elle partageait aussi les profondes réflexions sur les personnages comme l'atteste le début de sa lettre, cette Charlotte Delbo avait déjà établi avec ces personnages une intimité telle qu'elle se les était doublement incorporés : elle en connaissait les répliques par cœur et s'était imprégnée du jeu des acteurs, notamment de celui de Jouvet, au point d'être capable d'en reproduire le ton et la gestuelle. Il en est résulté chez elle, pendant la captivité, un double phénomène d'absorption et de transfert. En effet, les personnages apparaissent sous trois formes principales.

La première est celle de l'évocation. Dans une lettre qu'écrit Delbo à Jouvet au retour des camps, elle lui annonce en effet que « Trois années de méditation avec la mort et l'espoir tour à tour m'ont donné le pouvoir d'évoquer et de susciter les êtres dans leur vérité<sup>23</sup> ». Ces évocations permettent à Delbo d'opérer une sorte de dédoublement entre elle et le personnage, où le personnage, dans une circonstance particulièrement éprouvante, à la fois prête son texte à Delbo, et crée une médiation entre elle et sa douleur. C'est le cas d'Ondine qui est suscitée au moment de l'adieu à Georges, devenu Hans sous la plume de Delbo :

Elle était là, à côté de moi, aussi présente, aussi réelle que moi. Était-ce moi ? [...] Ondine présente me donnait la preuve de ma propre présence en me portant avec elle dans le surnaturel ; et pourtant ce n'était pas un jeu – et pourtant cette action était vraie. Hans allait mourir et non mourir de sa mort de théâtre. [...] Ondine ne m'avait pas quittée pendant toute cette scène [...]. Et là j'ai pu voir qu'un personnage de théâtre vivait aussi en prison, le personnage d'Ondine, dans une action qui était celle de sa vie même<sup>24</sup>.

Ce faisant, Delbo active la résistance du personnage, et joue d'un double transfert, d'elle-même vers Ondine et d'Ondine vers elle, afin de trouver en elle les ressources pour quitter son mari. Le paradoxe réside dans deux constats : d'abord dans le fait que ce qui arrive à Delbo est tellement hors de portée de sa conception rationnelle que la scène lui paraît irréaliste, provo-

---

<sup>23</sup> Lettre inédite de Delbo à Jouvet du 17 mai 1945. BNF, Fonds Louis Jouvet.

<sup>24</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 26-28.

quant en retour sa propre irréalisation (c'est le phénomène bien connu qui entraîne dans ce genre de situation une réaction d'incrédulité). Or c'est en s'appuyant sur la présence d'Ondine, qualifiée de « réelle », qu'elle retrouve sa propre présence face à Georges, c'est-à-dire qu'elle trouve la force de jouer la situation jusqu'au bout, malgré son caractère d'irréalité. Car Delbo explique bien comment elle affronte la scène en ayant conscience qu'il faut la jouer jusqu'au bout, parce qu'elle se joue sous les yeux des Allemands et aux yeux de l'homme qui a lutté contre eux et va en mourir. Elle mentionne le « masque de résolution et de raidissement » que les femmes apposaient sur leur visage pour aller dire adieu à leurs hommes<sup>25</sup> ; et elle écrit dans *Mesure de nos jours* : « Paul avait lutté au risque de sa vie contre ce soldat de mort et aujourd'hui Paul perdait la vie et je ne devais pas céder devant ce soldat porteur de mort. Il fallait tenir jusqu'au bout<sup>26</sup> ». Dans *Une scène jouée dans la mémoire*, elle indique aussi explicitement, au moyen des apartés, le jeu auquel elle se livre devant Paul, pour que sa mort garde son sens<sup>27</sup>. Le second constat paradoxal tient au fait que c'est en s'identifiant pleinement avec le personnage d'Ondine que Delbo parvient à créer une forme de distanciation, une médiation, qui lui permet d'affronter le réel.

Les personnages apparaissent ensuite sous la forme d'un récit ou d'une mise en voix que Delbo adresse à ses camarades, ce qu'indique l'une des prisonnières de *Qui rapportera ces paroles*<sup>28</sup> ? : « Nous demanderons à Françoise de nous emmener

---

<sup>25</sup> Delbo C., *Une connaissance...*, *op. cit.*, p. 15 : « Le sous-officier les fait rentrer et c'est quand il a eu reverrouillé la porte que le raidissement et la résolution sur leurs visages se sont évanouis. Leurs visages apparaissent soudain déshabillés de toute expression ou de toute convention, dans cette nudité que donne un subit éclairage ou une atroce vérité. »

<sup>26</sup> Delbo Charlotte, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971, p. 206-207.

<sup>27</sup> Delbo Charlotte, *Une scène jouée dans la mémoire*, Théodore Balmoral, n° 22/23 (Automne-Hiver 1995), réédit. Aigues-Vives, HB Éditions, 2001, p. 34-35.

<sup>28</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ?*, Aigues-Vives, HB Éditions, 2001 ; réédit. *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013 (à laquelle renvoient les citations).

au théâtre. [...] Elle raconte bien et elle fait les voix. On croirait entendre les acteurs<sup>29</sup>. », ou ce qu'atteste Charlotte elle-même :

Je connaissais des pièces par cœur, les jeux de scène, les éclairages. Je pouvais les réciter [...]. Je le faisais pour celles qui étaient groupées près de moi. Les autres me disaient : « Demain, ce sera notre tour, tu nous donneras Ondine.<sup>30</sup> »

Enfin les personnages peuvent aussi se manifester sous la forme d'un texte entièrement intériorisé, absorbé : c'est le cas du *Misanthrope*<sup>31</sup> que Charlotte apprend par cœur et se récite pendant les appels<sup>32</sup>.

De ces personnages, Delbo parle étrangement car elle entretient volontairement l'ambiguïté concernant leurs apparitions. On vient de voir que c'est par la parole que les personnages font leur apparition dans le camp et qu'en effet un transfert s'opère dans la mesure où Delbo prend en charge physiquement, c'est-à-dire vocalement, le rôle. Or Delbo rend compte des apparitions en termes toujours visuels : qu'il s'agisse d'Ondine (« quand je me suis interrogée pour me rappeler le moment exact où elle m'était apparue, j'ai revu sa silhouette se détacher du mur au moment même où j'entrais dans la cellule de Hans<sup>33</sup> », et à propos d'Ondine elle emploie trois fois le terme de « présence ») ; qu'il s'agisse de Dom Juan (« Pourtant [...] je l'avais vu parmi nous au début du voyage<sup>34</sup> ») ; ou d'Alceste (« Alceste sauta en même temps que nous. Il était roulé dans son grand manteau noir dont un pan protégeait son visage. Sur le fond de clarté, [...] sa silhouette se découpait, sombre, dans l'encadrement de la porte<sup>35</sup> ») ; d'Électre (« Elle se tenait debout au bord d'une ligne que formaient les roseaux, sur le fond des marais, et il me semblait même qu'elle avait un sourire fier et

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>30</sup> Chapsal Madeleine, « Rien que des femmes », *L'Express*, n° 765, février 1966.

<sup>31</sup> Molière, *Le Misanthrope ou l'atrabilaire amoureux*, 1667.

<sup>32</sup> Delbo C., *Une connaissance...*, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>33</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 41.



résolu<sup>36</sup> »), ou encore d'Oriane (« Comment expliquer qu'elle surgisse soudain, que son profil d'oiseau et ses yeux d'un bleu précieux se trouvent devant moi ? Oriane aussi vivante qu'une créature de chair, [...] elle a été la seule de la tribu Guermantes à venir nous voir<sup>37</sup> »).

Mais c'est à nouveau la lecture de Jovet qui peut nous éclairer la nature de ces évocations, Jovet qui, dans *Le Comédien désincarné*<sup>38</sup>, s'efforce lui-même de saisir les contours de cette « suscitation particulière qu'est le théâtre », et définit les paroles prononcées par le comédien comme « des incantations, [qui] créent des mirages, engendrent des sortes d'esprits secondaires, des entités, des imaginations ; tout le théâtre est imagination, rien qu'imagination<sup>39</sup> ». Durant sa captivité, dans l'isolement absolu du camp, Delbo a pu pleinement vérifier la justesse des affirmations de Jovet soutenant que :

La vérité de l'acte dramatique est dans l'intime solitude du cœur et de l'esprit de chaque individu. En dépit de tout ce qu'on sait, de tout ce qu'on voit au théâtre, [...] la représentation est un acte intérieur et solitaire<sup>40</sup>.

De même ne peut-on s'empêcher de relier l'état de vacuité intérieure que décrit Delbo à de nombreuses reprises<sup>41</sup>, aux réflexions de Jovet sur la dépersonnalisation, la désincarnation, la dépossession et la vacuité de l'acteur<sup>42</sup>, notions dont il fait le préambule nécessaire à toute interprétation et le secret de son métier. On note d'ailleurs qu'Alceste apparaît pour la première fois à Delbo lorsque celle-ci, dans le train qui fait route vers

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>38</sup> Jovet Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

<sup>39</sup> Jovet L., *Le Comédien...*, *op. cit.*, p. 271 et p. 269 : « Le théâtre tient réellement et matériellement à une sorte de *sorcellerie verbale*. Images offertes devant vous et en vous » (les italiques sont de Jovet).

<sup>40</sup> Jovet L., *Le Comédien...*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>41</sup> Cf. par exemple, Delbo C., *Aucun de nous ne reviendra*, *op. cit.*, p. 102 : « Je ne me disais rien. Je ne pensais rien. [...] Je ne pensais rien. Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. »

<sup>42</sup> Jovet L., *Le Comédien...*, *op. cit.*, p. 106 : « la première qualité de l'acteur est de se dépersonnaliser » ; p. 135 : « La vraie interprétation de l'acteur consiste d'abord à se dépersonnaliser pour atteindre l'impersonnalité du personnage » ; p. 136 : « Évidemment, l'acteur est vide. »

Auschwitz, s'avoue à elle-même son dépouillement moral et affectif :

[...] ici s'arrête mon passé, ici, à cette obscurité du wagon roulant vers l'Est. Ici s'arrête mon avenir en même temps que mon passé. [...] Je me sentais dans ce voyage encore plus solitaire et plus dépourvue, encore plus vulnérable<sup>43</sup>.

C'est à la faveur des grands moments de déréliction que surgissent les personnages, comme le fait l'héroïne de Giraudoux : « Et dans cette solitude si écrasante, si mortelle, qui aurait bien pu se hasarder ? Qui, vraiment ? – Moi, dit Électre<sup>44</sup> ».

Dans le même temps, lorsqu'elle lui rapporte les longues discussions qu'elle a avec les personnages, Delbo répond peut-être aussi à Juvet, non sans malice. Le « patron » ne disait-il pas, en effet, dans *Témoignages sur le théâtre*<sup>45</sup> : « Depuis vingt-cinq ans qu'il m'a été donné de jouer Knock, je n'ai jamais pu avoir avec lui la moindre conversation, le plus petit dialogue<sup>46</sup> », et dans *Le Comédien désincarné*<sup>47</sup> :

Avec Knock, avec Arnolphe, avec Alceste, je défie l'esprit le plus intelligent d'avoir une conversation, j'entends de les faire parler, de tirer d'eux [...] la moindre confiance. Il est facile de parler pour eux et de leur faire dire ce qu'on pense soi-même [...]. Il est facile de les représenter charnellement, mais leur incarnation spirituelle, la seule qui importe pour moi, est un phénomène dont l'imagination fait frissonner<sup>48</sup>.

Il semble qu'avec Ondine, Alceste, Électre, c'est de cette incarnation spirituelle que Delbo se soit approchée, dans la mesure où elle a trouvé en eux, non seulement la possibilité de se ressaisir de sa mémoire et de son imaginaire, mais encore la découpe verbale, et par conséquent cette empreinte physique<sup>49</sup> dont le texte garde la trace selon Juvet, qui ont donné en retour

<sup>43</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>45</sup> Juvet Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>47</sup> Juvet L., *Le Comédien...*, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 128-129.

<sup>49</sup> Juvet Louis, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 22.

forme et sens à sa volonté, à ses propres sentiments d'espoir et de désespoir. À cet égard, si Ondine, Alceste, Électre, Dom Juan et Antigone n'ont pas seulement survécu aux camps mais y ont acquis « une grandeur qu'[ils] n'[ont] sans doute jamais eue ailleurs<sup>50</sup> », c'est que chacun d'eux est porteur du revers négatif de son pari intenable, permettant ainsi à Delbo d'affronter elle-même le revers de sa survie : la honte de l'oubli, la culpabilité de survivre en laissant derrière soi ce monceau de morts.

Ondine est à cet égard le personnage le plus représentatif de ce phénomène de transfert réciproque, au point que dans les deux passages les plus développés qu'elle lui consacre, Delbo écrit de telle sorte qu'on ne puisse plus distinguer entre elle et Ondine :

Sur le fond livide du marais auquel le jour donnait sa dimension [...], Ondine se dessinait, translucide, épuisée par l'effort qu'elle faisait pour demeurer encore, pour ne pas disparaître dans l'oubli que les eaux recouvriraient, translucide et pourtant réelle, réelle par sa seule volonté d'être encore pour ne pas oublier, Ondine qui n'était plus que spectre de son amour, disait de sa voix détimbrée par le froid qu'elle aimerait toujours Hans et qu'ici, toujours, c'était une minute seulement, toujours signifiait une minute seulement. Une minute à respirer l'air glacé, une minute pour se souvenir, une minute pour savoir que demain n'existait pas. [...] Et cette minute était décisive. C'est à tenir une minute encore et ainsi de minute en minute que nous atteindrions peut-être le jour du retour. Les chances étaient minces, mais Dom Juan assurait qu'il fallait tenter. [...] avoir vécu l'amour absolu valait de tout souffrir pour en rapporter la mémoire<sup>51</sup>.

Si l'on considère que ce passage fait écho à deux séquences d'*Aucun de nous ne reviendra*<sup>52</sup>, intitulées « Le jour » et « Lulu », où Delbo d'une part décrit la dilatation du temps dans l'horreur des marais, et avoue d'autre part à sa camarade Lulu sa tentation d'abandonner et de se laisser mourir, on comprend que s'enchevêtrent dans cet extrait toutes les strates du drame intime à la fois d'Ondine et de Delbo. On y lit d'abord la lutte contre l'oubli de l'amour. S'y révèle ensuite le sentiment que la disparition d'Ondine dans les eaux est inéluctable, sentiment qui entraîne par réaction la volonté de lutter minute par minute pour

<sup>50</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>52</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, *op. cit.*

ne pas disparaître : ici c'est Delbo qui reparaît (puisqu'Ondine, elle, disparaît en effet), une réaction stimulée par la conscience qu'il s'agit d'un pari impossible et que, comme pour Ondine, rien ne semble pouvoir enrayer la disparition. On suit enfin le renversement de la problématique : il ne s'agit plus de lutter contre la honte d'oublier, mais de lutter pour revenir afin d'entretenir le souvenir. Cette fois le retour n'est pas synonyme d'oubli (ce que formule Delbo dans beaucoup d'autres passages), mais de victoire sur l'oubli, de victoire de la mémoire. Il n'est jusqu'au projet d'écriture qui ne se lise également dans ces lignes car le recours aux personnages, c'est-à-dire à la création littéraire, est évidemment la forme que prendra pour Delbo la lutte contre l'oubli. C'est pourquoi le passage s'achève à nouveau sur Ondine et Dom Juan, c'est-à-dire sur la justification de leur présence en de tels lieux.

On observe le même phénomène d'intrication entre Alceste et Charlotte, car c'est aussi le drame d'avoir quitté Jovet – en l'occurrence l'exil brésilien et le monde des « fanfreluches » – pour se jeter volontairement dans le désert humain que Delbo met en scène dans ses échanges avec lui, ce qui est confirmé par la fin du passage : « Et Alceste disparut soudain, comme lorsqu'on tourne à un coin de rue. C'était Jovet qui disparaissait au coin de la rue Caumartin<sup>53</sup> ».

Face à l'expérience de la mort et aux circonstances extrêmes du camp, les personnages de théâtre ont donc prouvé leur résistance, en opposant leur parole adressée et en attendant d'incarnation à la dissolution des mémoires et des corps. Les personnages, à tous égards, ont donné à Charlotte un moyen de ne pas se perdre et, paradoxalement, d'affirmer sa présence, physique et spirituelle, au miroir de leur irréalité réelle. C'est en logeant ses sensations et ses pensées dans le réceptacle verbal et l'empreinte physique des personnages, tandis que les personnages pouvaient investir son corps et sa voix, que Delbo a trouvé le moyen de transposer sa situation et par conséquent de maintenir un horizon de sens et d'affects à l'horizon insensé des marais. Aussi peut-on dire que Molière et Giraudoux ont joué

---

<sup>53</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 42.

pour Delbo le même rôle salvateur qu'Euripide pour les sept mille Athéniens faits prisonniers durant l'expédition de Sicile, dont Plutarque rapporte que :

[...] plusieurs de ceux qui purent échapper de cette captivité et retourner à Athènes, allaient saluer et remercier affectueusement Euripide, lui contant les uns comment ils avaient été délivrés de servitude pour avoir enseigné ce qu'ils avaient retenu en mémoire de ses œuvres, les autres comme après la bataille s'étant sauvés de vitesse en allant vagabonds ça et là parmi les champs, ils avaient trouvé qui leur donnait à boire et à manger pour chanter de ses carmes...<sup>54</sup>

On songe à toutes celles qui ont donné à Delbo une tranche de leur pain pour qu'elle leur récite le *Misanthrope*.

### *Le théâtre des spectres*

C'est à dessein que j'évoque l'Antiquité à propos de Delbo, parce qu'elle me permet d'aborder un dernier aspect de cette résistance du théâtre, à travers cette autre œuvre singulière qu'est *Le Convoi du 24 janvier*<sup>55</sup>. Si j'ai essayé d'analyser en détail ce qui se jouait pour Delbo avec le personnage d'Ondine, c'est qu'avec lui nous avons une démonstration exemplaire de l'idée selon laquelle le personnage de théâtre est éprouvé comme plus réel au regard de circonstances qui sont à la lettre in-croyables ou in-concevables, y compris pour ceux-mêmes qui les vivent, et qui produisent une forme de dé-réalisation de la personne. Or, à partir du moment où la réalité est du côté du personnage de théâtre, du côté du spectre donc, la vérité y est aussi. Cela explique qu'à son retour du camp, au moment où Delbo s'effondre mentalement et est désertée pour un temps par les personnages de théâtre<sup>56</sup>, ce sont d'autres spectres qui viennent l'habiter, aux

---

<sup>54</sup> Plutarque, *La Vie des hommes illustres*, ch. LII, « Vie de Nicias », Paris, Gallimard, Pléiade, 1951, t. II, p. 7 sq. Cité par Jean Clair, *La Barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001, p. 104 : « Les rescapés furent ceux qui surent réciter par cœur à leurs vainqueurs des vers des tragédies d'Euripide ».

<sup>55</sup> Delbo C., *Le Convoi...*, *op. cit.*

<sup>56</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 58-59.

yeux desquels ce qu'on appelle la réalité – en l'occurrence, la réalité quotidienne – va paraître déréalisée.

De façon répétitive, Charlotte Delbo a en effet décrit le phénomène vertigineux qui l'a saisie à son retour des camps : elle s'est retrouvée douée, non pas comme Ondine de la faculté de savoir ce que pensent les gens<sup>57</sup>, mais de voir leur vrai visage, derrière leur visage mondain. Car la vie à Auschwitz lui a fait découvrir le camp comme lieu où :

[...] tout est vrai. Durement. [...] Les bourreaux sont les bourreaux. Ils en ont le costume, les insignes, les traits. Ils ne cherchent pas à dissimuler, à passer pour des hommes. Ils sont les bourreaux sans hypocrisie. Jamais [...] ils ne singent un sourire<sup>58</sup>.

Le camp est ainsi le lieu où l'on peut « tout voir dans sa vérité », et dans lequel « nous avons pris l'habitude de montrer nos visages nus. Peut-on aller sans masque dans la vie, et peut-on soulever leur masque aux autres<sup>59</sup> ? » De fait, à son retour des camps, Delbo constate que :

[...] les visages se dénudaient sous mes yeux, parce que je voyais tout des gens au travers de leur visage dès que j'arrêtais mon regard sur eux [...] Tout était faux, visages et livres [...]. C'est ainsi que je partage les gens depuis que je suis rentrée. Ceux-là, je sais au premier regard qu'ils ne m'auraient pas aidée à marcher, qu'ils ne m'auraient pas donné une gorgée à boire, et je n'ai pas besoin qu'ils parlent pour savoir que leurs voix sont fausses, fausses leurs paroles<sup>60</sup>.

Ce que voit Delbo dans « les autres », ceux qui n'ont pas connu les camps, c'est leur spectre, précisément celui ou celle qu'ils auraient été dans les camps, la personne dépouillée de ses conventions, cessant d'être ce qu'elle représente. Et de même que la société devient à ses yeux cette sorte de mascarade mise à nu, de même Charlotte et ses camarades demeurent-elles des spectres, bien qu'elles aient à nouveau revêtu les oripeaux du

---

<sup>57</sup> Giraudoux Jean, *Ondine*, Paris, LGF, 1990, p. 98-99 : « Accorde-moi, pour cette fête seulement, de ne pas voir ce que les autres pensent. »

<sup>58</sup> Delbo C., *Qui rapportera ...?*, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>59</sup> *Id.* Cf. également : *Une connaissance...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>60</sup> Delbo C., *Mesure...*, *op. cit.*, respectivement p. 16-17 et 42.

quotidien. Dans *Mesure de nos jours*<sup>61</sup>, chaque témoignage des camarades de Delbo confirme cette vision d'un quotidien réhabilité à la manière d'un rôle qu'on joue, devant les spectateurs, d'un quotidien enfilé comme un costume qu'on peut seulement abandonner la nuit :

Il semble que chacune de nous ait [...] plusieurs visages, un visage – las, usé, figé – [*celui du spectre revenu du camp*], et par-dessous ce visage abîmé, un autre visage – éclairé, mobile, celui qui est dans notre mémoire [*celui du spectre du temps du camp, il y a vingt ans*] - et, plaqué sur les deux autres, un masque passe-partout, celui qu'[on] met pour sortir, pour aller dans la vie, pour aborder les gens, [...] un masque de politesse comme celui que s'ajustent les vendeuses en même temps qu'elles enfilent leur tenue de vendeuses. Sans doute n'y a-t-il que nous qui voyions la vérité de nos camarades<sup>62</sup>.

Le témoignage de Mado est le plus explicite, elle qui clame comme un leitmotiv :

Je vis sans vivre. Je fais ce qu'il faut faire. Parce qu'il le faut, parce que les gens le font. [...] Je fais ce qu'on fait dans la vie, mais je sais que ce n'est pas cela, la vie, parce que je sais la différence entre avant et après<sup>63</sup>.

Aux spectres mis à nu de la société, et aux spectres que demeurent au fond d'elles-mêmes les rescapées, s'ajoute enfin l'interminable liste des spectres qui sont restés à Auschwitz : toutes ces femmes mortes, et parmi elles toutes ces jeunes femmes mortes sans avoir vécu<sup>64</sup>.

C'est alors que Delbo conçoit le projet qui formera la matière du *Convoi du 24 janvier*<sup>65</sup>, en se ressouvenant du lien fondamental que le théâtre entretient avec la mort. On dira que cette œuvre a peu à voir avec le théâtre, qu'elle ne se présente pas comme un texte dramatique. Je voudrais pourtant ici esquisser le rapprochement entre *Le Convoi du 24 janvier*<sup>66</sup> et le culte des

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 55 : « Spectres de toutes ces jeunes filles, de toutes ces jeunes femmes qui sont mortes sans avoir connu cela, sans avoir été baignées de cette joie. »

<sup>65</sup> Delbo C., *Le Convoi...*, *op. cit.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

Morts que Barthes évoque dans *La Chambre claire*<sup>67</sup>, que Florence Dupont a ressuscité dans *L'Acteur roi* : elle rappelle les pratiques rituelles spectaculaires de Rome, en particulier celles attenantes à la *pompa*, cette procession funèbre inventée par les aristocrates romains où l'on faisait porter aux acteurs l'*imago*, le masque mortuaire primitivement en cire qui a saisi l'empreinte du visage du mort :

L'efficacité de ces cérémonies de mémoire que sont les funérailles aristocratiques est uniquement liée à leur qualité spectaculaire [...]. La famille n'a d'autre support à sa mémoire que ces masques qui sortent épisodiquement, comme des fantômes surgis des Enfers<sup>68</sup>.

Je formule l'hypothèse que Delbo s'est emparée de la mémoire du théâtre pour édifier autour des spectres un Théâtre de Mémoire. À nouveau, l'enjeu a été, fortement pour Delbo, de donner forme à l'informe, dans la mesure même où les nazis avaient travaillé à rendre la mémoire des camps impossible. Or, je cite ici Jean Clair dans son magnifique essai consacré au peintre Zoran Music qui a lui-même rapporté de Dachau les images des montagnes de morts : « qu'à l'entropie de la *physis* désorganisant les formes se refuse un seul individu par son pouvoir créateur d'organiser des mots, c'est le cortège entier des morts qui reprend forme et qui s'allège<sup>69</sup> ». Et c'est bien ainsi que l'ont entendu toutes les participantes au projet lancé par Claude-Alice Peyrottes, le 3 février 1995, de faire lire l'œuvre de Delbo par trois cent vingt comédiennes dans les cent-cinquante-quatre communes de France d'où étaient originaires les femmes du convoi des 230, afin de relever les morts et les mémoires, de les ressortir en une procession vocale<sup>70</sup>.

Dans *Le Convoi du 24 janvier*<sup>71</sup>, à ces choses indéfinissables, ces squelettes martyrisés que les SS se refusaient à nommer cadavres ou corps mais qu'ils appelaient *Figuren* (des figures, des

<sup>67</sup> Barthes Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

<sup>68</sup> Dupont Florence, *L'Acteur roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Realia/Les Belles Lettres, 1986, p. 29.

<sup>69</sup> Clair J., *La Barbarie ordinaire*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>70</sup> Sylviane Gresh, *Les Veilleuses*, Solignac, Le Bruit des autres, 1997.

<sup>71</sup> Delbo C., *Le Convoi...*, *op. cit.*



mannequins<sup>72</sup>), Delbo redonne un visage, une silhouette, avec le peu d'éléments dont parfois elle dispose, afin *qu'on voie*, qu'on les voie. Comme Zoran Music l'a fait par ses dessins, et comme elle le fait aussi dans ses autres textes où elle revient sur le visage si reconnaissable que donne la mort<sup>73</sup>, Delbo, avec le portrait en creux des deux-cent-trente femmes du convoi, a rendu à ces spectres leur mort singulière. Elle œuvre ainsi à l'instar d'un peintre, dans tous ses ouvrages où elle s'est efforcée de redonner leurs traits, à la fois physiques et moraux, à ses camarades, au point qu'il nous semble pouvoir reconnaître Viva et ses belles boucles noires<sup>74</sup>, Sylviane et ses yeux bleus<sup>75</sup>, les jolis seins d'Yvonne Picard<sup>76</sup>, le joli teint, la bouche gourmande et le rire argentin de Mounette<sup>77</sup>.

Et tandis que ces personnalités ressuscitent une à une, l'effet d'accumulation joue simultanément, jusqu'au vertige, en donnant à imaginer ces centaines de vie qui auraient pu être. Parce que *Le Convoi du 24 janvier* porte à son paroxysme le mouvement d'apparition/disparition, d'entrée et de sortie dont un dramaturge qui travaille très proche des morts aussi, Valère Novarina, fait la dynamique théâtrale, ce texte parvient à nous transmettre, physiquement, rythmiquement, le mouvement même de la perte, de ces vies fauchées, de ces mortes tombées aussitôt que relevées.

Citons, en guise de conclusion, l'exergue de Delbo dans *Spectres, mes compagnons*<sup>78</sup> :

Les créatures du poète ne sont pas créatures charnelles, c'est pourquoi je les nomme spectres. [...] Elles sont mes amis, nos compagnons, ceux grâce à qui

---

<sup>72</sup> Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 61.

<sup>73</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, *op. cit.*, p. 106 et 179 ; *Une connaissance...*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>74</sup> Delbo C., *Une connaissance...*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>75</sup> Delbo C., *Mesure...*, *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>76</sup> Delbo C., *Une connaissance...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>77</sup> *Id.*

<sup>78</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*

nous sommes reliés aux autres humains, dans la chaîne des êtres et dans la chaîne de l'histoire<sup>79</sup>.

Grâce au traitement théâtral, spectral qu'elle invente pour ses camarades concentrationnaires mortes à Auschwitz, ce sont bien ces femmes réelles, et non les créatures du poète, mais ces femmes relevées par les mots de Delbo à qui nous sommes désormais reliés, dans la chaîne des êtres et dans la chaîne de l'histoire.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 5.

LE CAMP DE CONCENTRATION DANS LES THÉÂTRES  
DE CHARLOTTE DELBO ET JORGE SEMPRUN

Jean-Paul Dufiet  
Università di Trento

*De la déportation politique à l'écriture*

Charlotte Delbo (1913-1985), avec *Qui rapportera ces paroles*<sup>1</sup> ?, et Jorge Semprun (1923-2011), dans *Le Retour de Carola Neher*<sup>2</sup>, ont tout deux mis en scène le camp de concentration nazi. Même si les parcours artistiques et littéraires de ces deux écrivains n'ont rien de commun, il n'en reste pas moins que la comparaison de leurs deux pièces est d'un grand intérêt, en raison des similitudes et des différences qui caractérisent leurs dramaturgies très singulières du camp de concentration. Comme on le verra, celle de Semprun est entièrement gouvernée par la liberté de son imagination métaculturelle et de sa pensée philosophico-politique ; chez Delbo, la représentation du camp d'Auschwitz ressemble d'abord à une cérémonie en l'honneur des victimes, jouée dans la mémoire des survivants.

C. Delbo fut déportée dans les camps d'Auschwitz et de Ravensbrück ; quant à J. Semprun, il fut interné à Buchenwald. L'un et l'autre ont été déportés pour des faits de Résistance contre le nazisme, et non pour des motifs raciaux. Même s'ils ne furent pas victimes du projet d'extermination contenu dans la

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, *Une scène jouée dans la mémoire*, suivie de *Qui rapportera ces paroles ?* [1966], Aigues-Vives, HB Éditions, 2001.

<sup>2</sup> Semprun Jorge, *Le Retour de Carola Neher* [1995], Paris, Gallimard, 1998.

Shoah<sup>3</sup>, leur expérience de la déportation a ouvert en eux une blessure fondatrice<sup>4</sup>, qui explique tout autant leur comportement de citoyen que leur désir d'écrire. Aux déportés, les camps nazis ne laissent pas seulement en héritage une mémoire brûlante de la souffrance extrême, ils les plongent également dans un état de sidération. Aussi, à l'instar de beaucoup d'autres survivants, C. Delbo et J. Semprun écrivent pour creuser et interroger ce qui s'est avéré être dans l'Histoire de l'Europe comme la mise en œuvre de l'ordre du mal absolu : exterminer des populations entières, ou les réduire à l'état de choses. À son retour des camps, Charlotte Delbo choisit une forme de témoignage très personnelle sur la vie des déportés dans sa célèbre trilogie d'*Auschwitz et après*, composée d'*Aucun de nous ne reviendra*<sup>5</sup> (1965), d'*Une connaissance inutile*<sup>6</sup> (1970) et de *Mesure de nos jours*<sup>7</sup> (1971). J. Semprun, de son côté, aborde l'écriture plus tardivement, par un récit qui n'ose pas raconter le camp de Buchenwald, *Le Grand Voyage*<sup>8</sup> (1963). Ce n'est qu'après bien des années que ses livres affrontent l'univers concentrationnaire de deux manières : par le métarécit et la réflexion littéraire (*L'Écriture ou la vie*<sup>9</sup> [1994] et le *Le Mort qu'il faut*<sup>10</sup> [2001]) ;

---

<sup>3</sup> On ne parlera pas dans cette étude de l'extermination des Juifs, même si Charlotte Delbo pendant son enfermement à Auschwitz a pu s'en approcher.

<sup>4</sup> J. Semprun redit dans *Le Langage est ma patrie. Entretiens avec Franck Appréderis*, Paris, Libella, 2013, ce qu'il avait déclaré auparavant : « Je suis avant tout un ancien déporté de Buchenwald » (p. 74). Dans une conférence pour le sixtième anniversaire de la Libération, il évoque encore le souvenir obsédant de « l'odeur des fours crématoires, la chose la plus spécifique, la plus singulière du souvenir de l'Extermination », *Une tombe au creux des nuages*, Paris, Climats, 2010 (p. 320), et il fait dire cette réplique à Léon Blum dans *Le Retour de Carola Neher*, *op. cit.*, p. 21 : « L'odeur du crématoire sur l'Ettersberg de Goethe, maître et ami ! Rien ne pouvait me désespérer davantage ».

<sup>5</sup> Delbo Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Paris, Minuit, 1970.

<sup>6</sup> Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970.

<sup>7</sup> Delbo Charlotte, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1970.

<sup>8</sup> Semprun Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1963.

<sup>9</sup> Semprun Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994.

<sup>10</sup> Semprun Jorge, *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2001.

par l'essai philosophique où se fondent, dans une grande synthèse humaniste, l'ontologie, la pensée politique, et la réflexion sur l'histoire (*Mal et modernité*<sup>11</sup> [1995], *Se taire est impossible*<sup>12</sup> [1995], *Adieu vive clarté*<sup>13</sup> [1998]).

J. Semprun et C. Delbo ont tous deux une ascendance européenne qui n'est pas française. J. Semprun est né dans une famille espagnole qui se réfugia en France en raison de la Guerre Civile et de la prise du pouvoir par Franco. C. Delbo quant à elle appartient à une famille italienne qui immigra en France pour des raisons économiques. Même si les deux auteurs ont des rapports très différents avec les histoires de l'Italie et de l'Espagne, le fait d'avoir grandi dans des familles qui ont, chacune à leur manière, rejeté les totalitarismes italien et espagnol explique la vigueur de leur adhésion à l'esprit de la République française<sup>14</sup> et à ses principes fondateurs, ainsi que leur engagement dans la Résistance.

Cependant C. Delbo et J. Semprun ont des origines sociales et des formations initiales très éloignées. J. Semprun est issu du milieu de la bourgeoisie éclairée. Dès l'enfance, il a accès à la culture européenne, aux langues étrangères, aux établissements scolaires et universitaires prestigieux. Ainsi s'explique en partie sa proximité naturelle avec les mondes artistiques et intellectuels<sup>15</sup>. Son œuvre en est une preuve indiscutable, par la maîtrise brillante, et toujours polyglotte (il écrit en espagnol, en français, en allemand), avec laquelle il mêle les plans politique, historique, philosophique et esthétique. Semprun fut un intellectuel européen reconnu, qui est intervenu de façon significative dans l'espace public<sup>16</sup>, autant qu'il a été salué en tant que véritable écrivain. La pièce qui nous intéresse, *Le Retour de Carola*

---

<sup>11</sup> Semprun Jorge, *Mal et modernité*, Paris, Seuil, coll. « Point Essai », 1995.

<sup>12</sup> Semprun Jorge, *Se taire est impossible*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995.

<sup>13</sup> Semprun Jorge, *Adieu vive clarté*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1998.

<sup>14</sup> On en trouve l'expression très patriotique dans *L'Étrange défaite* [1946] de Marc Bloch (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990).

<sup>15</sup> Il est tout à la fois scénariste de film, romancier, essayiste, dramaturge.

<sup>16</sup> Semprun a été ministre de la culture du premier gouvernement espagnol de l'Espagne démocratique, après la mort de Franco.

*Neher*, embrasse et relie les cultures littéraires, politiques et historiques de la France, de l'Allemagne et de l'URSS.

En raison de son origine sociale très modeste, C. Delbo bénéficie d'une formation scolaire et intellectuelle initiale nettement plus succincte que celle de Semprun. Ceci explique sans doute qu'elle ne cessera de se former tout au long de sa vie par l'étude, la lecture et la vigilance politique. Avant la guerre, dès 1937, grâce à sa fonction de secrétaire de Louis Jovet, elle se familiarise avec l'art dramatique en abordant les textes classiques et contemporains. Après 1945, elle s'ouvre de nouveaux horizons culturels en travaillant à l'ONU (Genève) et en devenant, au CNRS, la collaboratrice du philosophe et sociologue Henri Lefebvre.

Nul doute que les événements de l'Histoire et les vicissitudes personnelles ont gommé pour partie les différences sociales et culturelles des premières formations de J. Semprun et de C. Delbo. D'ailleurs, tous deux acquièrent une conscience politique et idéologique très semblable qui les pousse à combattre le nazisme, à se rapprocher du communisme et à rejoindre de nombreux combats citoyens, une fois la seconde guerre mondiale achevée<sup>17</sup>. C. Delbo n'a jamais été membre du Parti Communiste Français mais elle a fréquenté Les Jeunesses Communistes et elle a été ce qu'il est convenu d'appeler une « sympathisante ». Son mari, Georges Dudach, fut un permanent du Parti ; le réseau de Résistance auquel le couple participait dépendait lui aussi du PCF. Mais ses exigences éthiques sans compromis ont poussé Charlotte Delbo à s'opposer fortement au pacte germano-soviétique et à critiquer sévèrement le comportement de certaines militantes communistes qui, pendant la déportation, n'avaient de solidarité et de compassion qu'envers les autres communistes. Après la guerre, C. Delbo est restée dans la mouvance idéologique du PCF ; elle a continué à se situer par rapport à lui et à affirmer ses désaccords parfois très brutaux, comme par exemple à propos de la guerre d'Algérie. Il reste qu'une certaine idée « communiste » de la so-

---

<sup>17</sup> Plusieurs pièces de Charlotte Delbo révèlent son engagement politique : *La Sentence* (1969), *Maria Lusitania* (1975), *Le Coup d'État* (1975), *La Ligne de démarcation* (1977).

lidarité et de l'internationalisme, qui a pu être sincèrement partagée pendant toutes ces années, se retrouve dans plusieurs textes de C. Delbo<sup>18</sup>, en particulier dans *Qui rapportera ces paroles ?* La pièce en effet montre un groupe de femmes dans le camp d'Auschwitz, dont une partie survit grâce à une exceptionnelle solidarité, et à une sororité idéale et parfaite entre toutes les prisonnières.

De son côté, J. Semprun fut après la guerre, pendant la tyrannie de Franco, un dirigeant clandestin du Parti Communiste Espagnol<sup>19</sup>. Plusieurs de ses livres le racontent<sup>20</sup>. Mais il est lui aussi, au fil des années, devenu de plus en plus rebelle envers une idéologie et un parti dont il a de moins en moins supporté les aspects staliniens et totalitaires. Il est ainsi exclu du PCE (en 1964). À l'instar de Delbo, mais aussi avec plus de virulence, Semprun est passé de l'antinazisme et de l'antifascisme à l'antitotalitarisme, comme le montrent et le disent les personnages de déportés et les figures historiques de Carola Neher, de Wolfgang Goethe et de Léon Blum, présentes dans *Le Retour de Carola Neher*.

Nous l'avons déjà évoqué : C. Delbo et J. Semprun deviennent tous deux écrivains comme pour « répondre » à leur déportation par les nazis. Mais si Delbo a écrit sur la vie concentrationnaire immédiatement à son retour de déportation, Semprun en revanche a dû littéralement conquérir et élaborer<sup>21</sup> le camp de Buchenwald par son écriture. Contrairement à Delbo, il n'a trouvé la forme adéquate à la conscience de son expérience concentrationnaire que grâce à une longue maturation littéraire. Nonobstant cette différence, il reste que les deux auteurs ont représenté le camp nazi au théâtre en explorant ou après avoir exploré d'autres formes d'écriture de l'horreur : l'écrit mémoriel, le roman ou l'essai. Il y a chez eux deux comme une polygraphie de la transmission du mal concentrationnaire qui, à un cer-

---

<sup>18</sup> *La Sentence, Maria Lusitania*.

<sup>19</sup> À partir de 1954.

<sup>20</sup> Semprun Jorge, *Autobiographie de Federico Sanchez* [1977], Paris, Seuil, 1978 ; Semprun Jorge, *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969.

<sup>21</sup> C'est ce qu'il explique très précisément dans *L'Écriture ou la vie*, *op. cit.*

tain moment, affronte, telle une épreuve de la parole incarnée et du lieu visible, la représentation scénique pour soi et pour autrui.

Mais ce choix commun de s'exprimer aussi à travers le théâtre semble ne pas avoir pour eux deux la même fonction. Charlotte Delbo avait acquis auprès de Louis Jouvet non seulement une authentique connaissance du théâtre, mais aussi une intense conviction dans les fonctions salvatrices de cet art, comme le prouve son activité dramatique, constante et protéiforme (lecture, récitation, mise en scène), dans les multiples lieux de sa détention pendant la guerre. C'est donc assez naturellement qu'elle arrive à l'écriture dramatique, en 1966. À cette date, la littérature concentrationnaire, théâtrale ou autre, est encore soumise à l'exigence du témoignage, au désir de révéler la vérité insupportable, et à l'impératif moral de transmettre une connaissance inconnue jusque là. Comme on le verra, *Qui rapportera ces paroles ?* en porte l'empreinte. Trente ans plus tard, J. Semprun, après avoir aussi écrit des scénarios et des dialogues pour le cinéma<sup>22</sup>, honore, avec *Le Retour de Carola Neher*, une commande expresse du célèbre metteur en scène allemand K. M. Gruber. En 1995, la situation n'est plus la même qu'en 1966 ; la connaissance des principaux faits concentrationnaires est acquise et c'est maintenant la réflexion sur la persistance et la signification des génocides qui est à l'ordre du jour. Semprun interroge, à sa manière, les totalitarismes et les politiques concentrationnaires, bien plus qu'il ne les raconte.

C'est à la lumière du parcours de ces deux auteurs et de leur situation d'écriture que nous pouvons comparer et analyser de manière féconde les convergences et les différences qui caractérisent la dramaturgie des deux pièces.

---

<sup>22</sup> Entre autres : *La Guerre est finie*, réalisation d'Alain Resnais (1966) ; *Z*, réalisation de Costa Gavras (1969) ; *Section spéciale*, réalisation de Costa Gavras (1975).



*Les enjeux des pièces*

Les deux pièces représentent directement le camp de concentration et les déportés. Elles ont encore en commun deux autres points principaux, que l'on peut rapidement souligner.

Tout d'abord, ces deux pièces excluent de la scène la représentation de la violence concentrationnaire. Les bourreaux, comme dans beaucoup d'autres textes dramatiques de la déportation sont absents, sans figuration<sup>23</sup> aucune. Les déportés sont des figures exclusivement positives, voire des victimes particulièrement nobles et dignes. On sait que ce ne fut pas toujours le cas ; mais ici, l'humanité très affirmée des personnages de Delbo et de Semprun fait honneur à toute l'humanité. Les traces de la déshumanisation due à l'univers concentrationnaire sont perceptibles, à certains moments, par l'appauvrissement de la parole jusqu'à l'aphasie parfois chez Semprun, dans l'effondrement psychologique de certains personnages chez Delbo, ou encore dans l'impuissance et la paralysie des corps chez les deux auteurs. Mais la dégradation visible des personnes n'est pas en elle-même le sujet de ce théâtre concentrationnaire.

En second lieu, l'action des deux pièces ne progresse pas grâce à une intrigue<sup>24</sup>. L'une et l'autre procèdent à une dramatisation textuelle qui repose sur de très nombreuses inférences, des déductions, des contextualisations qui dépendent directement du substrat historique de référence. Certes, la pièce de Charlotte Delbo veut transmettre une « connaissance des camps<sup>25</sup> », tout comme elle le fait dans sa trilogie *Auschwitz et après* ; mais, cette « connaissance des camps » relève plus de

---

<sup>23</sup> Cf. Dufiet Jean-Paul, *Le Premier Théâtre de la Shoah*, Udine, Forum, 2012.

<sup>24</sup> Liliane Atlan, fille de déporté racial, et Anna Langfus, juive persécutée, représentent la traque des Juifs en étayant le champ fictionnel par une intrigue, respectivement dans *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, Paris, Seuil, 1964 et dans *Les Lépreux* [1956]. Pour Anna Langfus, voir Dufiet J.-P., *Le Premier Théâtre de la Shoah*, *op. cit.* Gilles Ségat fait de même dans *Le Marionnettiste de Lodz*, *Avant-scène théâtre*, n° 742, 1984, en superposant à l'intrigue une construction métathéâtrale et métafictionnelle grâce à l'utilisation de marionnettes.

<sup>25</sup> « Et vous vous pressez vers moi / Tout gonflés de vos questions », *Qui rapportera.... ?*, *op. cit.*, p. 51.

l'intériorité, de la conscience et de l'éthique des personnages de déportées que du fonctionnement détaillé de la réalité concentrationnaire, comme pourrait la montrer une dramaturgie documentaire. Toutefois, la pièce de Delbo, telle qu'elle est écrite et en dépit de son aspect testimonial, nécessite que le public possède un authentique savoir sur la réalité historique des camps, alors que ce savoir est encore peu accessible en 1966. Ceci explique sans doute que la pièce de Charlotte Delbo n'ait été publiée qu'en 1974, et qu'elle ait été redécouverte, surtout pour la lecture et l'étude, à la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle. De son côté, *Le Retour de Carola Neher* est encore plus éloignée de toute intrigue linéaire. En revanche, elle exige du spectateur une vaste connaissance culturelle, politique et littéraire qui englobe le théâtre romantique allemand, les relations des acteurs de Bertolt Brecht avec le nazisme et le stalinisme, et d'indispensables éléments de l'histoire du Front Populaire.

Au-delà de ces positions et de ces points communs immédiats, les enjeux et les formes de la représentation du camp et des déportés sont très différents dans les deux pièces. *Le Retour de Carola Neher* ne se focalise pas sur la vie du camp de Buchenwald, mais problématise toutes les déportations survenues en Europe. En revanche, les dialogues de la pièce de Delbo projettent le spectateur dans le quotidien des déportées, au présent, à l'intérieur d'un espace qui « signifie » le camp de manière très symbolique, abstraite et distanciée<sup>26</sup>. Le texte de Delbo désigne le témoin survivant et la victime déportée comme les typologies nouvelles des personnages dramatiques, directement responsables de leur conduite dans l'univers concentrationnaire. Les forces et les réactions que sollicite la vie du camp sont décortiquées. Le dialogue veut faire entendre comment les déportées ont combattu ou accepté la mort, et quelle est la survie qui a été permise à si peu d'entre elles.

Le positionnement de Semprun est très différent, ne serait-ce que parce que le metteur en scène K.M. Gruber « voulait un texte dramatique, mais d'une façon qui ne fût ni larmoyante ni

---

<sup>26</sup> Delbo C., *Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 40 : « INDICATIONS, Aucun décor. Les lieux sont créés par les places et les mouvements des personnages, par les éclairages ».

purement politique<sup>27</sup> ». En tout état de cause, en 1995, la catégorie du survivant-témoin de l'Histoire est déjà en voie de disparition. Semprun se saisit de la notion de « camp » dans la dynamique du temps historique ; il enjambe la parole du malheur des victimes et des survivants et s'interroge sur le présent européen, héritier de deux totalitarismes. Buchenwald<sup>28</sup> est ainsi le symbole, le point de départ paradigmatique de cette Europe totalitaire du XX<sup>e</sup> siècle, puisque le camp nazi, après la guerre, est immédiatement devenu un camp stalinien<sup>29</sup>. Semprun raconte donc le songe ultime du « dernier survivant » du camp de Buchenwald qui, au terme de sa vie, revoit tous ses « fantômes » : « parce que c'est mon dernier jour... il me faut convoquer tous mes fantômes<sup>30</sup> ». Ces « fantômes » sont en fait des déportés anonymes, en particulier ceux que l'on appelle les « musulmans<sup>31</sup> » des camps. En contrepoint, ils sont accompagnés de figures célèbres : celles de Léon Blum<sup>32</sup>, lui aussi déporté plus politique que racial à Buchenwald ; celle de Goethe<sup>33</sup>, originaire de Weimar<sup>34</sup>, et dont le théâtre apparaît à travers des extraits d'*Iphigénie en Tauride*<sup>35</sup>. Ce camp est également habité par Carola Neher, une actrice allemande de B. Brecht, elle-aussi communiste et qui, après l'accès d'Hitler au pouvoir se réfugie à Moscou<sup>36</sup> où elle sera victime des purges staliniennes en 1935. Enfin, dans le rêve du personnage du « Dernier survivant » de Semprun, vit un autre type de déporté « musulman<sup>37</sup> », bosniaque celui-ci, qui par le jeu sur la signification du signifiant

---

<sup>27</sup> Semprun J., *Le Retour...*, op. cit., p. 13.

<sup>28</sup> Semprun J., *Le Langage est ma patrie*, op. cit., p. 284.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>30</sup> Semprun J., *Le Retour de Carola Neher*, op. cit., p. 35.

<sup>31</sup> Au sens concentrationnaire, le mot « musulman » ne désigne en aucune manière un croyant en l'islam mais un déporté entre la vie et la mort, qui n'a plus la force de vivre et que la mort n'a pas encore pris.

<sup>32</sup> Juif et Président du Conseil pendant le Front Populaire, emprisonné à Buchenwald.

<sup>33</sup> Ce rapprochement est aussi justifié par un livre : *Les Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*, écrit par Léon Blum entre 1897 et 1900 et publié en 1901.

<sup>34</sup> Ville la plus proche de Buchenwald.

<sup>35</sup> Goethe Johan Wolfgang, *Iphigénie en Tauride*, 1779.

<sup>36</sup> Elle y joue *Iphigénie en Tauride* en hommage à l'Allemagne humaniste.

<sup>37</sup> Il s'agit dans ce cas du croyant en l'islam.

/musulman/ rattache les camps Serbes des années 1990 aux camps nazis et staliniens des années 1940. On l'aura compris, Semprun dialogue dans le présent de l'Histoire européenne avec les figures tutélaires de sa mémoire théâtrale, culturelle et politique. Sa pièce, en particulier à travers les échanges entre L. Blum et W. Goethe, cherche les causes des déraillements totalitaires de l'Histoire. Et contrairement à ce qui se passe dans *Qui rapportera ces paroles ?*, Semprun ne se centre pas sur le discours des victimes. Dans *Le Retour de Carola Neher*, la victime est subsumée par la figure de l'intellectuel européen, artiste ou homme politique, qui pense le malheur de l'Europe plus qu'il ne le ressent. Toutefois, si la pièce de Semprun n'est pas fondée sur une représentation mimétique et réaliste des faits concentrationnaires<sup>38</sup>, elle n'est pas pour autant inauthentique par rapport aux questions que pose l'Histoire européenne du XX<sup>e</sup> siècle. Semprun invente sa dramaturgie à partir d'une problématique et de faits incontestables, puisque le lieu de Buchenwald embrasse, en raccourci, toute l'Histoire allemande qui obsède l'intellectuel européen : comment l'art de Goethe et le nazisme peuvent-ils partager le même pays et la même langue ? Comme si la culture romantique allemande était à la fois une des origines possibles de la pensée politique nazie et une des forces capables d'aider à lutter contre cette pensée. Semprun ne présente donc pas la vie concentrationnaire de Buchenwald sur la base de son expérience personnelle ; il dessine un monde scénique qui, sous « le poids des siècles<sup>39</sup> » qui se succèdent, contient l'humanisme goethéen et la barbarie nazie, et qui réunit dans le même tableau romantique et postmoderne la forêt magique des bouleaux et les fours crématoires puants. Buchenwald dans *Le Retour de Carola Neher* révèle le devenir de l'Europe au XX<sup>e</sup> siècle.

Alors que Semprun élargit la scène du camp à l'identité culturelle et au destin politique de l'Europe, Delbo montre la vie d'un groupe de déportées françaises à Auschwitz en éliminant totalement l'Histoire. Ce groupe est également homogène du

---

<sup>38</sup> Semprun exploite quelques détails concrets de la vie concentrationnaire, comme l'odeur des fours crématoires, ou comme l'importance d'avoir une cuillère pour pouvoir manger : *ibid.*, p. 24.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 18.

point de vue idéologique car il est uniquement formé de déportées politiques<sup>40</sup>. La pièce de Semprun procède à une extension intellectuelle, celle de Delbo se construit autour d'un resserrement biographique, voire autobiographique. C'est en tant que survivante-témoin qui se retourne sur les victimes qu'elle a connues personnellement que Delbo écrit. À l'instar de Primo Levi, et contrairement à des avis très péremptaires qui condamnent *a priori* toute représentation des camps sur la scène théâtrale, Delbo fait entendre la radicalité sensible de la vie concentrationnaire, dont elle extrait la quintessence douloureuse pour le dire du théâtre. Elle écrit au plus près de la conscience des victimes, dans le lieu de leur souffrance, autant que la scène du théâtre y consent. La vie concentrationnaire se présente comme un tragique tout à la fois assumé et combattu par les déportées, qui chaque jour, avec lucidité, sont convaincues de se rapprocher de la mort. Ce n'est pas la malédiction des dieux ou les effets malheureux de leurs passions qui fait leur destin, mais la terreur de la machine concentrationnaire. Continuellement, réapparaît la certitude contre laquelle chaque déportée est amenée à lutter : « Aucune de nous ne reviendra ». Cette phrase, qui constitue également, au féminin près, le titre du premier volume (*Aucun de nous ne reviendra*, 1965) de la trilogie *Auschwitz et après*, est le leitmotiv explicite et implicite de toute la pièce.

Nous avons déjà mis en évidence que le théâtre de Delbo s'inscrit dans la logique du témoignage, dont la nécessité se manifestait fortement dans les années 1960. Le genre du témoignage, comme procédure cognitive et comme forme textuelle, orale ou écrite, occupe une place prépondérante pour révéler, transmettre et représenter l'univers concentrationnaire. Souvent s'ajoute, *in fine*, au récit-témoignage, une intention artistique, destinée à rendre lisibles et même supportables les très nombreux détails trop réalistes de la vie concentrationnaire. Plus fondamentalement, le témoignage repose par définition sur un principe général : le scripteur raconte ou représente ce qu'il a vu, entendu et/ou su directement. Or, au théâtre, la continuité

---

<sup>40</sup> C'est ce qui explique le nombre « important » de survivantes, eu égard aux habituels taux de mortalité dans les camps nazis : 49 déportées sur 229 ont survécu.

énonciative entre le déporté, le survivant, le dramaturge et les personnages ne va pas de soi. C'est encore plus vrai dans le contexte du camp de concentration. La preuve en est que la survivante-auteure Delbo se demande dans le titre de la pièce (*Qui rapportera ces paroles ?*) qui sera le personnage-témoin qui pourra devenir « l'auteure ». Cet énoncé-titre s'avère être un procédé qui sert bien évidemment à souligner l'énonciation auctoriale ; en d'autres termes, il n'y a ici aucune différence entre survie et énonciation auctoriale. L'énoncé « Qui rapportera ces paroles ? » contient, telle une injonction, un présupposé qui appelle et propulse l'acte même de témoigner comme étant l'enjeu central du vivre. Il faut survivre pour « rapporter » « ces paroles » et transmettre la geste de la déportée. Cependant, l'acte de témoigner demande à être encore précisé.

Le titre de la pièce maintient également l'équilibre énonciatif entre un témoignage fait au nom d'autrui et un témoignage fait au nom de l'auteure. L'acte énonciatif testimonial fait au nom d'autrui est posé dans le fait qu'il s'agit de « rapporter *ces*<sup>41</sup> paroles », et non pas de « rapporter » *mes* ou *nos* paroles. En d'autres termes, le titre fait comprendre que le témoin-scripteur (le « rapporteur ») n'est pas nécessairement l'énonciateur premier de « ces paroles » et que le texte s'écrira aussi en respectant l'autonomie énonciative de chaque déportée. Mais plus encore : grâce au futur (« rapportera »), l'écriture dramatique est proposée depuis l'intérieur du camp, comme si le scripteur se trouvait encore et toujours à Auschwitz. Le dialogue dramatique est donc détaché, par le scripteur lui-même, de la souveraineté énonciative du seul survivant-témoin-auteur ; il est donné comme la production polyphonique des vingt-trois personnages de femmes qui constituent la distribution de la pièce. La relation testimoniale se décale et se réalise grâce au désengagement énonciatif du scripteur qui rapporte « ces paroles », et le témoignage au nom d'autrui s'écrit en interrompant la continuité déporté-survivant-auteur. Le dramaturge-témoin et porte-parole s'affirme en se retirant de la souveraineté auctoriale. En contrepartie, alors que la présence de Semprun dans sa dramaturgie se

---

<sup>41</sup> C'est nous qui soulignons.

note plus par son interrogation intellectuelle que par ses biographies, la présence de Delbo se réalise par une incarnation fictionnelle très directe et très intense. La déportée Charlotte Delbo, devenue survivante, puis auteure, s'est transformée en personnage dramatique de *Qui rapportera ces paroles ?* sous le nom de Françoise<sup>42</sup>. Soulignons également, au-delà des circonstances historiques spécifiques, que Delbo reprend aussi l'origine antique de la représentation littéraire et dramatique dont une des fonctions principales était de rapporter les actions et/ou les paroles des héros. Dans son cas particulier, il s'agit des héroïnes déportées dont les mots, les gestes, les pensées et les décisions racontent la signification de leurs luttes, de leurs défaites, de leurs renoncements, de leurs effondrements, mais aussi, à une certaine échelle du vivre, de leurs victoires relatives dans le camp.

Dans ce théâtre de la situation extrême, tout ce qui est dit appartient au champ commun du dicible. Jamais ne se fait entendre le verbe déshumanisé de la déshumanisation. Delbo atteint l'expression des sensations et de la déliquescence du corps (la dysenterie mortelle par exemple), sans s'en remettre ni aux râles, ni aux cris<sup>43</sup>, ni à la folie. La pièce rend hommage aux victimes et entraîne le spectateur autant sur le chemin de l'admiration que sur celui de la compassion. La parole conduit même, dans de nombreux cas, à exhiber une forme d'héroïsme individuel du personnage<sup>44</sup>. De plus, bien que les déportées soient toutes des résistantes politiques, aucune d'entre elles ne parle des enjeux idéologiques<sup>45</sup>, à l'inverse des personnages de Semprun. Toute l'expression des femmes de Delbo est contenue dans leur sphère existentielle. Leur solidarité quotidienne et exemplaire est exaltée au point de constituer un modèle de communauté humaine. Aussi surprenant que cela puisse pa-

---

<sup>42</sup> Le personnage de Françoise, double de Charlotte Delbo, se retrouve aussi dans *Une scène jouée dans la mémoire*, *op. cit.*, p. 20-42.

<sup>43</sup> Dans les didascalies de *Qui rapportera ces paroles ?*, *op. cit.*, p. 48, Delbo souligne : « on ne criera jamais ».

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>45</sup> Rien n'est dit sur le nazisme, sur le Parti Communiste, ni sur la politique française de l'époque.

raître, le groupe des déportées est quasiment vu selon une représentation édifiante.

Mais il n'en reste pas moins que la compréhension et la réception de la parole testimoniale sont problématiques. Delbo ne cesse de souligner « l'incompréhension qui sépare les rescapés des camps de ceux qui n'ont pas connu la déportation<sup>46</sup> ». Ce doute a une conséquence directe sur l'expression des déportées. Celles-ci sont conscientes de la contradiction énonciative<sup>47</sup>, au moins partielle, dans laquelle se trouve leur témoignage : « celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires<sup>48</sup> ». Les personnages, tels des auteurs potentiels, possèdent donc un jugement méta-discursif sur leur propre parole, comme s'ils avaient déjà intégré, en étant dans le camp, la difficulté ou même l'impossibilité de convaincre le non-déporté, – le spectateur –, de la véracité du dire concentrationnaire et victimaire<sup>49</sup>. La nécessité du témoignage est contredite par son inutilité potentielle vis-à-vis du spectateur, qui n'est pas considéré ici comme le sujet émotif d'un plaisir esthétique, mais comme un sujet de savoir et un citoyen qui ne peut que se heurter à la nature du monde concentrationnaire et à ses conséquences éthiques, politiques, voire anthropologiques.

Charlotte Delbo, témoin et auteure, prend donc en compte le regard et l'attention du spectateur dans la relation dialogique externe<sup>50</sup>. On le note à travers différentes stratégies verbales. Certaines répliques, bien qu'elles soient adressées à un autre personnage, sont en réalité destinées à transmettre au spectateur un savoir et une compréhension du camp. Il n'est pas rare qu'une déportée expose à une autre déportée ce que, à l'évidence, cette dernière sait déjà : « Le block 25 c'est la prison de la prison.

<sup>46</sup> Parent Anne-Martine, *Transmettre malgré tout. Ratages et faillite de la transmission chez Charlotte Delbo*, Protée, vol. 37, n° 2, 2009, p. 67-77, <http://id.erudit.org/iderudit/038456ar>, DOI: 10.7202/038456ar.

<sup>47</sup> Bien évidemment le ressenti de cette contradiction n'est pas propre à Delbo et se retrouve dans beaucoup de témoignages, indépendamment de la forme qu'ils prennent.

<sup>48</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 79.

<sup>49</sup> On note que Delbo n'écrit pas de scène dans laquelle un déporté essaierait d'expliquer la vie concentrationnaire à un non déporté.

<sup>50</sup> Jean-Paul Dufiet, André Petitjean, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 293-384.



Celles qui ne peuvent plus marcher, celles qui ne meurent pas assez vite dans nos rangs, on les y enferme<sup>51</sup> ». On rencontre un procédé plus direct, et moins auctorial au bout du compte, lorsque la déportée se détache de son interlocutrice et semble s'adresser au spectateur pour lui expliquer une réalité très singulière, comme par exemple la fonction des *Sonderkommandos* ou des *Arbeitjeuden*. Le personnage de Françoise adopte alors un style assez didactique : « On les appelle le commando du ciel... Ils savent qu'ils sont en sursis pour trois mois, qu'après ils seront gazés à leur tour<sup>52</sup> ». Le rapport au spectateur est même parfois insistant, car à l'évidence Charlotte Delbo craint que ce dernier ne comprenne pas les enjeux exceptionnels du savoir qui lui est transmis. Elle va donc jusqu'à imposer à son lecteur-spectateur, à la source de son théâtre témoignage, une forme de provocation et de défi : « Alors pourquoi dire / puisque ces choses que je pourrais dire / ne vous serviront / à rien<sup>53</sup>... ». Technique rhétorique de mise en cause du spectateur, qui est destinée à obtenir son attention : « Ne croyez pas que nous en ayons du dépit / nous savions que vous ne comprendriez pas / que vous ne croiriez pas / car cela nous est devenu à nous-mêmes incroyable<sup>54</sup> ». Le spectateur est ainsi mis face à un savoir inouï<sup>55</sup> et en même temps face à la crainte, qu'il devrait ressentir, de ne pas être à la hauteur de ce savoir, contenu dans les paroles des déportées. Alors que Semprun interroge, sans conclure, la signification de l'Histoire, Delbo assigne à la représentation théâtrale de la vie concentrationnaire une fonction de formation – de *Bildung* – du spectateur, confronté avec le mal humain radical. Cette *Bildung* explique d'ailleurs en grande partie les structures de la pièce de Delbo, la définition des personnages, ainsi que la nature des dialogues marqués par de nom-

---

<sup>51</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 73.

<sup>52</sup> *Id.* L'authenticité de l'expression « le commando du ciel » est d'ailleurs contestée par des historiens et des survivantes du convoi de Charlotte Delbo. On note ici que Charlotte Delbo est en contact avec la Shoah, même si elle ne la subit pas.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>55</sup> Souvenons-nous que la pièce a été écrite en 1966, lorsque la connaissance des camps était peu diffusée.

breux débats éthiques. Semprun, en revanche comme on va le voir, suit une voie très sensiblement différente.

### *Dramaturgie et structure des pièces*

Le théâtre, on le sait, est un art de la convention qui ne peut se contenter d'une parole brute et immédiate, aussi authentique soit-elle. Même s'il est d'abord poussé par l'exigence de son impératif biographique, le déporté-survivant-témoin qui devient dramaturge doit investir ou inventer une forme dramatique susceptible de répondre à la scène. En ce sens, les trente années qui séparent *Qui rapportera ces paroles ?* de *Le Retour de Carola Neher* n'expliquent que pour partie les fortes différences dramaturgiques et structurelles des deux pièces.

Alors que Delbo reste dans le cadre dramaturgique des normes « classiques », avec les particularités que nous verrons, Semprun s'octroie des libertés d'écriture qui s'affranchissent de bien des caractéristiques essentielles de la pièce régulière. Ces libertés étaient cependant déjà présentes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le théâtre symboliste, et dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle avec le théâtre surréaliste. L'écriture dramatique de Semprun ne se sépare donc pas de l'héritage du théâtre ni de sa transmission culturelle ; pourtant son originalité dans *Le Retour de Carola Neher* est tout à fait réelle. Sous le couvert de l'onirisme qui est introduit par le rêve du personnage du survivant<sup>56</sup>, Semprun affiche fortement les artifices de la représentation théâtrale, de façon à montrer le réel, – à le déformer pourrait-on dire –, selon l'authenticité de sa propre pensée de l'Histoire et de la politique. C'est par une écriture dramatique du montage et de l'assemblage que Semprun invente ses paramètres temporels, spatiaux, thématiques et dialogaux. Comme on l'a signalé, il enchevêtre dans une continuité unique, selon un anachronisme et une concentration spatiale totalement irréalistes, les déportés de Buchenwald, la figure de Goethe, Carola Neher, la comédienne de la création d'*Iphigénie en Tauride* au XIX<sup>e</sup> siècle, Léon

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 26 : « Mais qu'est-ce que je suis : le rêve ou le rêveur ? ».

Blum et son espérance socialiste, les références à l'Union soviétique stalinienne, les déportés Bosniaques victimes du nationalisme serbe. Comme dans l'activité psychique nocturne, Semprun cumule des temporalités et des espaces qui ne devraient pas communiquer : le spectateur est à la fois avant, pendant et après l'activité du camp de Buchenwald, en Thuringe et en Bosnie, dans la mémoire du théâtre romantique et dans l'Histoire conjugée des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Semprun s'inscrit bien dans les traditions des arts dramatiques symboliste et surréaliste mais il les renouvelle, et enrichit leur finalité en introduisant une thématique et une problématique politico-historiques nouvelles. Réciproquement, ses choix le distinguent très nettement des habitudes dramaturgiques du théâtre historique et politique qui est très volontiers adepte du réalisme et de la chronique, ou même de la construction épique. En outre, Semprun demande aussi au romantisme germanique d'éclairer le présent de l'Europe, puisque les vers d'*Iphigénie en Tauride*<sup>57</sup> expriment, au début de la pièce, le trouble du « survivant » au moment de son retour dans le camp de Buchenwald, un demi-siècle après sa libération. Le théâtre de Goethe est employé pour restaurer la lisibilité des sentiments et des impressions des acteurs de l'Histoire contemporaine. Tous les personnages de Semprun, réunis comme dans un collage par-delà les temporalités et les espaces, se reconnaissent et se parlent, en dépit de leur degré de vie et de mort très différent : se côtoient des morts anciens (Goethe, la comédienne), des morts récents (Léon Blum, les déportés), des vivants qui ne réussissent pas à mourir (les déportés dits « musulmans ») et de très récents persécutés des années 1990 qui veulent survivre (les musulmans Bosniaques déportés). Ce dispositif dramaturgique libère les dialogues de toutes les contraintes mimétiques dues aux situations. Les scènes sont très brèves avec un noyau sémantique immédiat qui est destiné à faire avancer la problématique historico-politique générale. Dès

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 17 : « Dans votre ombre, branches agitées [...] / je pénètre encore en frémissant de crainte / comme si j'entrais ici pour la première fois. / Mon esprit à ces lieux ne peut s'accoutumer. / Depuis bien des années me tient ici cachée / une volonté très haute à laquelle je me livre. / Pourtant comme au premier instant, je demeure étrangère.. », trad. de Jorge Semprun.

lors, la catastrophe concentrationnaire et génocidaire de l'Europe s'inscrit dans une écriture dramatique en rhapsodie, dominée par la langue de l'esprit et de la raison, – par les analyses, par les concepts, par les réflexions, par les associations d'idées –, et gouvernée par l'ironie que permettent la clairvoyance intellectuelle et le désengagement immédiat des personnages. Blum bouscule Goethe avec plaisir : « Pour les massacres et les tyrans, votre siècle n'a pas été en reste<sup>58</sup> ». Le dire de l'Histoire et des génocides européens balance entre la lucidité horrifiée devant les faits et la comédie de l'impuissance des hommes face à leurs illusions et au monde qu'ils créent effectivement. Goethe n'est pas loin de voir l'accès des peuples à la liberté politique comme une maladie contagieuse et dangereuse : « Le vingtième siècle aura succombé à une démocratie galopante<sup>59</sup> ». D'ailleurs, neutralisé par l'incertitude du rêve et par l'obscurité de l'Histoire, Semprun, en tant que scripteur, éprouve la même impuissance et devient le commentateur incertain de ses propres personnages dans les didascalies. Il paraît même ne pas toujours les comprendre et constate leurs comportements : « Elle s'interrompt, se tourne vers sa suivante, quêtant sans doute son approbation<sup>60</sup> », « Peut-être même excédé<sup>61</sup> », « semble<sup>62</sup> ». De la sorte, Semprun se donne aussi, en apparence tout au moins, une position fictionnelle d'observateur détaché de son propre acte de représentation. En somme, comme tout rêveur, il contemple son propre rêve, auquel il participe. Ce qui explique qu'en réalité aucun de ses personnages n'a de véritable autonomie dramatique : tous se parlent dans l'espace mental du survivant, peu différent de Jorge Semprun lui-même. Ce rêve n'est donc pas une véritable narration onirique habitée par des obsessions psychiques existentielles ; l'onirisme déployé ici est en réalité une pure logique intellectuelle qui veille sur l'Europe et qui est hantée à la fois par une inquiétude politique, par une interrogation historique et par la transmission d'un héritage culturel. La totali-

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 25.

té du texte *Le Retour de Carola Neher* tend à être un autoportrait intellectuel et culturel de son auteur.

La pièce de Delbo semble écrite selon les préceptes du classicisme aristotélicien. Un chronotope référentiel ordonné régit les faits ; les *dramatis personae* sont identifiables ; les scènes sont situées et centrées sur une thématique ou une problématique, et elles s'enchaînent selon un déroulement narratif et même logique qui, sans constituer une action au sens propre, construit du moins un semblant de la vie du camp. C'est à l'intérieur de ces paramètres structurants que le théâtre témoignage de Delbo acquiert son identité dramatique singulière. En substance, l'action parlée se déroule dans la mémoire du sujet scripteur, comme lieu où s'est déposé, en mots et en images, le traumatisme concentrationnaire. On le voit, le déplacement du réel concentrationnaire dans l'espace mental et mémoriel s'effectue aussi bien chez Delbo que chez Semprun. Mais alors que chez Semprun la liberté onirique domine les marques indélébiles de l'horreur, la pièce de Delbo en revanche s'avère être comme la cristallisation d'une image traumatique et obsédante. La mémoire de l'auteure est comme tétanisée ; l'énonciation théâtrale la présentifie, la ramène au bord des mots, pour en exposer les blessures. Plus encore, Delbo écrit dans sa mémoire, dans l'évanescence de sa topographie mentale<sup>63</sup> dont elle poursuit les éclats de réel pour témoigner.

Très concrètement, du point de vue scénique : l'univers concentrationnaire de *Qui rapportera ces paroles ?*, bien qu'il soit globalement référencé comme camp nazi, est en fait très irréel et très éloigné d'une mimésis. Il est clos, et limité au convoi des Françaises ; nul n'y pénètre, ni les étrangères au groupe, ni les SS. Ce camp n'ignore pas son référent, mais celui-ci est seulement évoqué et joué, sans aucun réalisme historique. Les didascalies l'indiquent, pour l'espace<sup>64</sup>, pour les costumes, ou par le jeu des comédiennes. Cette fausse mimésis, dans laquelle l'évocation mémorielle substitue l'imitation scénique, se retrouve dans cette autre pièce de Delbo, intitulée *Une scène de la*

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 134, « je n'écrirai que sur ta mémoire ».

<sup>64</sup> Voir les « INDICATIONS », *ibid.*, p. 48.

*mémoire jouée au présent*. Ici aussi la scène s'évide de toute représentation et se rassemble dans la seule écriture de la parole dialoguée pour raconter, comme dans une prison mentale, les ultimes échanges de C. Delbo avec son époux, avant que celui-ci ne soit fusillé.

Au plan de la structure dramatique, pour exhumer et rapporter « ces paroles » de la mémoire des déportées, Delbo reprend un modèle textuel tragique à trois temps, composé d'un prologue, d'une action, et d'un épilogue (« l'envoi »). Ces trois parties n'ont pas un statut temporel identique. Le prologue et l'épilogue encadrent le dispositif mémoriel dans lequel se déroule l'« action ». Alors que le prologue (– confié au personnage de Françoise –) et l'épilogue (– attribué à Françoise et à Denise –), adviennent au présent de la représentation et s'adressent directement au spectateur (« vous »), toute la partie « action » de la pièce est située dans le passé de ces mêmes personnages de Denise et de Françoise. En somme, l'action progresse pour le spectateur dans le présent de la représentation, et se développe en même temps dans la mémoire de Françoise et de Denise comme dans une « tragédie de la mémoire<sup>65</sup> ». Le dialogue se situe ainsi dans une double temporalité, à la fois au présent de la représentation jouée et dans le souvenir des survivantes qui interviennent dans le prologue et l'épilogue, comme si elles étaient les relais énonciatifs de Charlotte Delbo. L'écriture dramatique ne se positionne pas comme régime fictionnel mais comme régime énonciatif testimonial et mémoriel dans lequel les survivantes sont « revécues » sur le mode tragique. Dès lors, l'action est présentifiée, et on s'approche, à distance pourrait-on dire, de la parole concentrationnaire ramenée de la mémoire dans le vif du dialogue.

À Delbo, Louis Jovet a fait comprendre que la parole du personnage de théâtre est avant tout déclarative : « le personnage de théâtre est pris au moment de sa vie où il se déclare<sup>66</sup> ».

---

<sup>65</sup> Body Jacques, « L'empreinte de Giraudoux dans la vie, l'œuvre, la pensée de Charlotte Delbo », dans Page Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014, p. 259.

<sup>66</sup> Delbo Charlotte, *Spectres mes compagnons*, Paris, Berg international, 1995, p. 12.

Les femmes déportées se disent elles-mêmes parce qu'elles risquent la mort à chaque seconde de leur vie concentrationnaire. À l'instar du personnage de la tragédie classique<sup>67</sup>, la personne de la déportée est placée devant la radicalité du basculement de la vie dans la mort. À tout moment, dans le camp, elle doit prendre ou subir des décisions qui engagent son être<sup>68</sup> ; elle est prise dans une action et un ordre dont elle ne peut s'échapper, pas même momentanément se retirer. Elle est donc très souvent autoréférentielle et auto-définitionnelle, enroulée autour de son *je*. Chacune dit directement, au cœur de l'affirmation de soi, son idéal, ses rêves, ses angoisses.

Mais il serait erroné de croire que la déportée de Delbo s'exprime dans un pathos<sup>69</sup> continu. Tout au contraire, et non sans paradoxe pour une écriture qui veut exprimer le ressenti, l'horreur de la situation pousse les personnages vers une expression principalement gouvernée par la raison. Même si elle n'est pas sans souffrance ni sans défaillance, même si ses ressources peuvent s'épuiser face à la douleur et à la dégradation complète de soi-même, la voix du contrôle de soi et de la rationalité tente, au centre d'Auschwitz, de faire triompher la force de l'idéal humaniste. Delbo introduit de nombreux dialogues argumentatifs, voire très argumentatifs, fondés sur des débats éthiques et moraux entre les déportées. Ces échanges, et parfois ces dissensions, donnent une dynamique aux scènes sans mettre en péril l'unité et la solidarité du groupe de femmes. Comme prémisse ou comme conclusion des argumentations, de nombreuses répliques apparaissent sous la forme de sentence et de vérité générale. Le logos, entendu ici comme langage de la raison humaine préservée, a en lui-même la valeur de la préservation de l'humanité : « Il s'agit bien d'expliquer avec des mots ce qui est arrivé à l'époque où il n'y avait pas de mots<sup>70</sup> ». Le verbe « expliquer », absolument essentiel pour Delbo, signifie que le dia-

---

<sup>67</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>68</sup> *Id.*

<sup>69</sup> Dufiet Jean-Paul, « *Qui rapportera ces paroles ?* Pathos et représentation du camp nazi », « Témoigner entre histoire et mémoire. Dossier Charlotte Delbo », *Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 105, 2009, p. 177-190.

<sup>70</sup> Delbo C., *Spectres...*, *op. cit.*, p. 45.

logue conserve sa fonction d'établir des relations entre les êtres. Il s'arc-boute contre la désespérance et l'avilissement, en protégeant l'expression du dit<sup>71</sup> de l'impudeur qu'il y aurait à dire tout ce qui advint dans le camp. Le dialogue ne contient d'ailleurs qu'une dénotation limitée des événements de la vie concentrationnaire, et le verbe des déportées, en raison de son statut foncièrement déclaratif et explicatif, retrouve les formes spécifiques du texte théâtral : le soliloque, le monologue qui évitent cependant le chemin lyrique de l'oratorio, de la litanie ou du requiem. Il n'est pas rare que ces expressions soient aussi des bilans de la vie concentrationnaire<sup>72</sup>, comme si le locuteur fictionnel possédait, de nouveau en cette occasion, une conscience métadiscursive et métathéâtrale<sup>73</sup>.

Dans les phrases des femmes se succèdent les saisons, s'égrènent les morts et se scandent les rites douloureux de la journée de la déportée, la seule véritable mesure de la vie concentrationnaire. Les jours sont rythmés par leurs moments répétitifs et prévisibles : l'appel en rangs immobiles pendant des heures, le travail, la soupe, le couvre-feu dans la baraque, la nuit avec ou sans sommeil, le lever à l'aube... suivi... de l'appel en rangs immobiles pendant des heures.

Bien évidemment, comme dans tout texte de théâtre, le statut de la parole est en accord avec la définition du personnage. D'ailleurs, la problématique du personnage concentrationnaire est partiellement exposée dans la pièce elle-même. Françoise, comme figuration et délégation énonciative de Charlotte Delbo, questionne le devenir des déportées qui l'entourent comme si elles étaient des personnages de théâtre : « Peut-on jouer une pièce avec des personnages qui meurent avant qu'on ait eu le temps de les connaître<sup>74</sup> ? ». Le personnage de Françoise, avec une conscience réflexive métathéâtrale, fait du drame du théâtre lui-même un mode d'accès au drame du réel ; le théâtre avec ses personnages est comme un lecteur du réel, à tout le moins une

---

<sup>71</sup> Gelly Violaine, Gradwohl Paul, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013, p. 249.

<sup>72</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 92, p. 75.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 111.



possibilité de lecture du camp. S'institue ainsi une superposition de la personne et du personnage. Les personnes du camp, comme les personnages d'une pièce de théâtre, appartiennent à une action qui leur assigne une communauté de destin. Chaque déportée se définit d'abord par son intégration dans un ensemble de relations, par une approche partagée de la situation commune. Cette communauté se manifeste par une collaboration énonciative permanente entre tous ses membres, puisque toutes les déportées acceptent de s'interroger, ensemble ou séparément, sur les mêmes questions, en particulier sur la responsabilité réciproque et partagée de chacune envers les autres. Cette union, qui suggère un dépassement de la personne, provoque une convergence des voix individuelles, un effet de choralité ; elle va jusqu'à créer en certaines occasions une conscience collective unique qui se révèle même dans les soliloques et les monologues.

L'héroïque et exemplaire défense de la volonté de vivre s'impose dans *Qui rapportera ces paroles ?* comme l'œuvre spirituelle et éthique du groupe des déportées, et comme l'idéal politico-culturel de Charlotte Delbo. Toute déportée, dans la pièce de Delbo, existe aussi d'une manière autonome qui complète et magnifie sa relation avec les autres personnes-personnages du camp. En ce sens, les personnages de *Qui rapportera ces paroles ?* sont des idéalizations, parfois des perfections humaines qui parlent et qui marchent dans la mémoire de Charlotte Delbo. La personne de la déportée devient personnage de théâtre en adhérant à une position éthique exemplaire, ou à un modèle féminin idéal : la femme sœur des femmes, la femme résistante, la femme toujours épouse, la femme morale contre les antimodèles implicites de la femme frivole et de la femme égoïste etc. C'est sans doute aussi ce qui donne cette allure hiératique et statuaire aux déportées. La déportée de *Qui rapportera ces paroles ?*<sup>75</sup> se voue entièrement à ses décisions, surtout quand elle ne choisit pas la survie. Elle affronte, presque toujours, les choix à faire dans les termes d'une question morale qui oppose la volonté de vivre à la compromission avec le sys-

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

tème concentrationnaire. À propos des « *Arbeitjeuden* », chargés de trier les morts, Françoise déclare : « Faut-il qu'un homme tienne à la vie pour accepter ce travail là<sup>76</sup> ». Le positionnement éthique, greffé sur la fonction de témoignage, favorise indéniablement l'héroïsation individuelle des personnes-personnages féminins en accord avec l'héroïsme collectif. En fait, Delbo voudrait que l'expérience et le savoir concentrationnaires soient tout à la fois un exemplum et un point d'interrogation inassimilable de l'expérience humaine.

### *Conclusion*

Jorge Semprun et Charlotte Delbo, tous deux déportés politiques, font de leur expérience concentrationnaire le ressort de leur écriture dramatique. Leurs pièces, tout à la fois, signifient le camp nazi et le laissent à l'imagination du spectateur. Elles ne cherchent pas à restituer, en elle-même, l'horreur concentrationnaire, parce que la scène de théâtre se doit de repousser la tentation de se substituer à l'expérience de la déshumanisation.

Dans le rapport entre théâtre et barbarie concentrationnaire, les pièces de Semprun et de Delbo sont toutes deux des signes contradictoires.

D'un côté, on comprend que les auteurs ont intégré l'événement de la déportation à la culture et à l'art du théâtre ; ils le jouent et même ils en jouent. Par la représentation qu'il donne du camp, Semprun rend hommage à l'histoire de la dramaturgie et aux comédiennes, en particulier à Carola Neher. De manière très similaire, Delbo rapproche le camp et la scène, lorsqu'elle voit les déportées comme des personnages de théâtre ; Gina, Denise et les autres existent, en quelque sorte, selon les mêmes modalités que les personnages d'Alceste ou d'Ondine. Il y a chez les deux auteurs comme une croyance commune dans la capacité du théâtre à s'emparer de l'espace barbare et à le dominer.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 73.

D'un autre côté cependant, Delbo et Semprun montrent la faiblesse insigne de l'art face à la barbarie concentrationnaire ; celle-ci semble réduire le théâtre, la poésie et la culture en général à l'impuissance complète. Le même peuple n'a-t-il pas écouté Goethe et les sirènes nazies ?

Nul doute que les dramaturgies de Delbo et de Semprun ne soient foncièrement inquiètes et peu disposées à considérer que l'expérience et la connaissance du mal puissent constituer des remparts solides contre des tragédies futures. Il reste que l'art dramatique veille sur l'histoire humaine, qu'il la montre, qu'il la surveille donc, autant que faire se peut, la mémoire re-jouée de l'horreur.

Pour J. Semprun, le drame des Européens, plus que le drame de l'homme universel, se lit dans le fait que les deux totalitarismes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle n'ont pas découragé les vocations génocidaires à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la dramaturgie de C. Delbo, l'enfermement concentrationnaire conduit en revanche à questionner les comportements singuliers et les réactions individuelles des déportées. Le théâtre de Semprun se joue dans l'onirisme et la pensée historico-politique, alors que celui de Delbo creuse le traumatisme du passé pour dégager la parole testimoniale des miasmes du camp. Le dialogue de Delbo tente de rendre intelligibles « ces paroles » prononcées par des personnes en voie de devenir des personnages et leur comportement éthique apparaît dans leurs dits lorsqu'elles sont parquées dans l'enclos du mal. La pièce de Delbo s'approprie la mémoire du camp en construisant une image idéale de la déportée, et tente de réaffirmer la persistance de la raison humaniste en s'imposant de répondre aux questions qui ne s'éteignent pas : qui êtes-vous à la lumière du camp ? comment avez-vous vécu dans le camp ? comment avez-vous survécu ? quelle vérité vous reste du camp ?<sup>77</sup> La femme personnage de Delbo vit dans le présent constamment relu à la lumière du traumatisme concentrationnaire ; l'homme personnage de Semprun vit inquiet dans le mouvement incompréhensible de l'Histoire qui piétine toujours de nouveaux cadavres.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 112-117.



UN CAPRICE AU FORT DE ROMAINVILLE  
LECTURE GÉNÉTIQUE DE *LES HOMMES*

Magali Chiappone-Lucchesi  
Université Sorbonne-Nouvelle Paris III-EA 3959 IRET

Si je rentre... Ainsi commençaient tous les délires, là-bas. Si je rentre, j'irai en Grèce. Je me faisais cette promesse comme la chose la plus simple. À Auschwitz, tout était simple et fabuleux. Aussi fabuleux d'aller en Grèce qu'aller dans la Lune. Aussi simple : il suffisait de rentrer<sup>1</sup>.

À son retour des camps Charlotte Delbo va en Grèce, lieu d'écriture par excellence qui lui inspire plusieurs de ses textes et qui deviendra sa destination de prédilection. Si ce n'est pas en Grèce même, c'est dans un haut-lieu de la culture hellénique que la pièce de théâtre *Les Hommes*<sup>2</sup> a été écrite, en six jours seulement, du 10 au 15 août 1978, sur l'île de Chypre, dans les villes de Limassol et de Nicosie (dans la partie grecque), sur des feuillets à petits carreaux.

Charlotte Delbo a écrit cette pièce, comme souvent, très vite et presque sans ratures ainsi que nous avons pu l'observer grâce au manuscrit qui se trouve dans les archives. Rappelons brièvement ici le parcours biographique de Delbo : elle est conduite à la prison de la Santé le 23 mars 1942, puis, le 24 août 1942<sup>3</sup> elle

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985 ; rééd.1995, p. 81.

<sup>2</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

<sup>3</sup> Delbo Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minit, 1965 ; rééd. 1978, 1995, 2002, p. 102. Par ailleurs, dans un document du bureau de l'état civil et des recherches, on peut lire qu'elle a été transférée le 17 août 1942 à Romainville. Les biographes Violaine Gelly et Paul Gradwohl retiennent aussi

est transférée au fort de Romainville<sup>4</sup> où elle retrouve des camarades mais aussi où elle fait la connaissance d'autres femmes, détenues politiques comme elle, la plupart communistes. C'est dans ce fort que se situe l'action de la pièce *Les Hommes* où les prisonnières joueront *Un caprice*<sup>5</sup> d'A. de Musset. La pièce *Les Hommes* fait écho au fragment portant le même titre qui introduit le deuxième tome de sa trilogie sur Auschwitz, *Une connaissance inutile*<sup>6</sup>, qui évoque des femmes enfermées dans un fort, en attente de leur sort, vivant dans l'angoisse que leur frère, leur mari ou leur amant soit fusillé. Les archives nous apprennent que cette pièce est une commande de son ami Claude Schumacher. Delbo lui écrit le 18 septembre 1978 :

De retour à Paris, je suis assez occupée : la pièce que vous m'aviez demandée – une dizaine de femmes – est faite. J'en termine la dactylographie. Dix femmes et des figurantes. Pas d'homme. Et cela s'intitule *Les Hommes*<sup>7</sup>.

Nous avons connaissance de trois campagnes d'écriture concernant cette pièce, le manuscrit qui date de 1978<sup>8</sup>, une première frappe portant des corrections manuscrites<sup>9</sup> et une version au net<sup>10</sup>. Notre compréhension du cheminement scripturaire de Charlotte Delbo pour cette pièce est la suivante : elle écrit à la main au stylo plume bleu sur des feuillets volants à petits carreaux<sup>11</sup>, son encre et son support matériel de prédilection. Comme souvent, elle écrit uniquement sur le recto des feuillets.

---

cette date du 24 août 1942, voir : Gelly Violaine et Gradwohl Paul, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013, p. 99.

<sup>4</sup> Le fort de Romainville, « à partir d'août 1942, joue un rôle précis en devenant le camp de rassemblement des otages de la région parisienne ». Voir à ce sujet : Fontaine Thomas, *Les Oubliées de Romainville*, Paris, Taillandier, 2005, p. 32 et suivantes.

<sup>5</sup> Musset Alfred (de), *Un caprice*, 1837.

<sup>6</sup> Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970.

<sup>7</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (186).

<sup>8</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (214).

<sup>9</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (216).

<sup>10</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (217).

<sup>11</sup> Nous savons quels feuillets elle utilisait grâce à une publicité de la papeterie Gibert Joseph glissée dans un des dossiers d'archives datant de 1975 : « nos cahiers à feuillets mobiles » pour feuillets format 22x17 - 2 anneaux écartement 103 mm », BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (279).

Ces derniers sont perforés et attachés grâce à de petites cordelettes, glissées dans les œillets, au bout desquelles est collée une petite barre en métal permettant de les retenir. Comme les feuillets volants accrochés les uns après les autres sont devenus une sorte de cahier, cette opération de brochage<sup>12</sup> lui permet, à la relecture, d'inscrire des corrections ou des ajouts sur la page « verso » vierge qui est en miroir de chaque recto. Delbo pense, en écrivant uniquement sur le recto, à de possibles futures modifications, à ses variantes de lecture<sup>13</sup>. Nous décelons ses gestes de réécriture grâce à l'existence de symboles, de croix notées dans les marges, de flèches, de becquets d'insertions, de mots entourés, d'astérisques qui sont inscrits sur le feuillet. Ces signes métascripturaux reflètent ses habitudes d'annotations : on retrouve très souvent des croix dans la marge ou dans le creux des interlignes – une croix, puis deux, puis trois (« x » « xx » « xxx ») – qui s'inscrivent sur la même page et qui renvoient à un rajout généralement reporté sur la page de gauche, le verso de la page précédente. Le lecteur effectue donc de véritables allers et retours de droite à gauche pour pouvoir lire les répliques modifiées. Parfois, la suite des notes ajoutée se trouve à la page d'après, indiquée par le sigle A, et le lecteur doit revenir en arrière pour reprendre la lecture. Delbo relit son manuscrit, puis réécrit à la main sur celui-ci, rajoute, supprime, puis tape son texte à la machine qui deviendra « la première frappe ». Elle change des mots directement en les retapant. Par exemple, dans le manuscrit, elle écrit : « dernière minute<sup>14</sup> » ; quand elle tape à la machine, elle écrit directement : « dernière seconde<sup>15</sup> », la trace du mot premier a été effacée. Elle peut aussi supprimer directement un mot, une expression en tapant en continu sur la touche de la lettre « x », ce qui rend illisible la première frappe.

<sup>12</sup> « Brochage : opération d'assemblage des cahiers par couture ou simplement par collage », Perrin Jean-Claude, *Glossaire du papetier*, Marcq-en-Barœul, Vergeures et Pontuseaux associés, 2003, p. 30.

<sup>13</sup> « Variante de lecture : réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture ; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges. », Grésillon Almuth, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, p. 246.

<sup>14</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (214).

<sup>15</sup> Delbo Charlotte, *Les Hommes*, Paris, Fayard, 2013, p. 532.

Par la suite, elle relit de nouveau et inscrit des notes manuscrites sur la première frappe, et, pour finir, elle retape à la machine une version « au net » où elle opérera, une dernière fois, quelques changements. Cette dernière version « au net » est bien celle de l'édition Fayard. Bien que nous ayons pu repérer la chronologie du processus d'écriture, nous ne savons pas à quelle date ont été effectuées la première frappe et la version « au net<sup>16</sup> ». Voici deux exemples de modifications opérées par Delbo :

Et quoi qu'elles puissent se dire, rien n'arrachera le passé. (manuscrit)

*n'effacera le*

Et quoi qu'elles puissent se dire, rien passé. (version première frappe)

Et quoi qu'elles puissent faire, rien n'effacera le passé<sup>17</sup>. (version au net)

Comment rester muet et insensible quand on tue, quand on martyrise (manuscrit)

Comment rester muet, rester indifférent, quand on tue, quand on martyrise (version première frappe)

Comment rester muet, rester indifférent, quand on tue, quand on torture (version au net).

Ces variations d'un mot à l'autre témoignent, comme toujours, du souci que Delbo a de se donner à lire et à entendre de la façon la plus précise qui soit. Ce glissement d'« arracher » à « effacer » n'est pas anodin ; il insiste sur la présence d'un passé qui ne pourra jamais disparaître, celui du bonheur avec l'être aimé. Lorsque Delbo remplace « martyriser » par « torturer », c'est pour insister sur les souffrances physiques qu'ont endurées les hommes à la prison de la Santé et ailleurs.

Charlotte Delbo se distingue en publiant en 1965 un livre où elle répertorie, à la façon d'une sociologue, les biographies des deux-cent-vingt-neuf femmes qui l'ont accompagnée dans ce fameux convoi du 24 janvier 1943 :

C'est de l'Histoire, l'Histoire au niveau où elle se fait, à celui de l'individu, de la femme qui accepte un soir de loger un inconnu, de la jeune écolière qui

---

<sup>16</sup> Nous ne savons pas quelle version Delbo a envoyée à Schumacher, dans sa lettre, elle parle de « dactylographie ». En septembre 1978, elle est donc en train de terminer soit la dactylographie de la première frappe soit celle de la version « au net ».

<sup>17</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, op. cit., p. 571.



glisse dans sa serviette, parmi ses livres de classe, une série de tracts ; de l'épouse de l'imprimeur, qui ne savait rien, qui est arrêtée quand même, tandis que l'on fusille son mari au Mont-Valérien<sup>18</sup>.

Dans *Les Hommes* nous retrouvons certaines des figures féminines de *Le Convoi du 24 janvier*. Nous naviguons d'un texte à l'autre et, comme souvent chez Charlotte Delbo, les lectures se croisent et entrent en résonnance – véritable écholalie poétique. La mort de son mari, Georges Dudach, sera son premier traumatisme. Il est fusillé le 23 mai 1942 au Mont-Valérien. Plaie restée à vif, jamais cicatrisée, souffrance qu'elle partage avec d'autres femmes résistantes que nous retrouvons dans la pièce *Les Hommes*. Sur le convoi de ces deux-cent-trente femmes, quarante-cinq ont perdu leurs maris (ils ont été fusillés) avant d'être déportées. Elle l'indique dans *Une connaissance inutile*<sup>19</sup> :

L'Allemand appelle dix-sept noms, plie sa liste, sort avec les dix-sept femmes, referme à clef. [...] Moi, je n'avais pas de mari de l'autre côté. C'est à la Santé qu'on m'avait appelée, quatre mois plus tôt. C'était le matin<sup>20</sup>.

Le « je » de l'auteure du témoignage de la trilogie s'apparente au « je » du personnage Françoise : « Françoise à voix basse : L'après-midi. Moi, c'était le matin. Il faisait à peine jour<sup>21</sup>. » Il est intéressant de noter ici que lors de son premier geste d'écriture, elle n'indique pas cette réplique dans sa pièce ; cet ajout est une résurgence de son premier texte et aussi de la pièce *Une scène jouée dans la mémoire*<sup>22</sup>, mais sans l'indication du lieu carcéral. Ainsi, le lecteur qui connaît ses autres œuvres comprend de quoi il s'agit (les adieux à son mari à la prison de la Santé), mais un lecteur qui découvre Charlotte Delbo avec

<sup>18</sup> Chapsal Madeleine, « Rien que des femmes », entretien avec Charlotte Delbo, *L'Express*, 14 au 20 février 1966, p. 74.

<sup>19</sup> Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>21</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, op. cit., p. 564.

<sup>22</sup> Delbo Charlotte, *Une scène jouée dans la mémoire*, Paris, Éditions Pierre-Jean Oswald, 1974 ; réédit. avec *Qui rapportera ces paroles ?* Aigues-Vives, HB Éditions en 2001, puis *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

cette pièce sera sans doute désorienté, comme l'indique Claude Schumacher dans une lettre à l'écrivaine :

Le 20 décembre 1978

Chère Charlotte,

[...] J'ai bien reçu *Les Hommes* que j'ai lu avec plaisir. Je trouve le second acte épatant et je suis sûr que pour vous et pour moi, bien monté, il représenterait une expérience théâtrale de toute beauté. Je dis pour vous et pour moi – qui connaissons vos autres œuvres et qui aimons Musset. Je crains que la pièce, dans son ensemble, ne soit un peu « secrète ». Qu'elle fait appel à un grand nombre de connaissances Historiques, littéraires, théâtrales qui pour nous vont de soi. Vous m'aviez dit que j'aurais du plaisir de retrouver Françoise et Claire et Mounette et Reine... Exactement, *moi* je les retrouve. Ce sont d'anciennes connaissances avec lesquelles vous avez vécu et souffert, avec lesquelles j'ai passé d'excellentes heures de mise en scène.

Le « départ » des hommes, par exemple, est très fort, et très émouvant parce que je me souviens de *La scène jouée dans la mémoire*. C'est vrai, c'est réel – pour les spectateurs qui n'ont vu que *Les Hommes* (et je crois qu'il faut admettre le principe qu'un spectateur ne voit qu'une pièce), cet épisode risque d'être un peu abstrait<sup>23</sup>.

Cette abstraction est d'autant plus patente que Delbo n'indique aucune date historique, ni aucun nom de lieu précis, toujours par souci d'universalité. Même si le nom des femmes a été changé pour la plupart (seule Yvonne Blech reste Yvonne) et même si elle ne mentionne pas Romainville mais juste « un fort », Charlotte Delbo place son théâtre sous le signe d'une « vérité véridique<sup>24</sup> ». Les indices historiques sont donc parsemés ici et là au creux de l'écriture théâtrale, sous forme de traces fantomatiques. Mais il est vrai que la réception du lecteur sera différente selon qu'il connaît ou non l'œuvre de Delbo, et selon l'époque à laquelle il la lit :

La lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. L'enracinement dans le contexte historique, social et culturel du lecteur, influe sur sa lecture ; l'interprétation d'un texte varie donc avec chaque lecteur. Le lecteur est

<sup>23</sup> BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (186).

<sup>24</sup> Voir la discussion de cette notion dans Laurence Corbel, « Le Statut du témoignage dans Auschwitz et après : vérité, véridicité et fiction », dans Page Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014, p. 101-111.

l'implicite du texte, une donnée nécessaire et inévitable pour la lecture d'un texte<sup>25</sup>.

Pour Delbo, plus encore que pour d'autres, car son œuvre est intimement lié à l'Histoire et à son histoire, il nous paraît d'autant plus dommage que son théâtre récemment édité ne soit doté d'aucune introduction qui mentionne un paratexte précis nécessaire, aujourd'hui, pour une meilleure compréhension de ses pièces.

Le personnage de Françoise dans *Les Hommes* a donc déjà perdu son mari. Elle continue à vivre mais ne peut faire le deuil de son amour parti trop tôt. Françoise ne parvient plus à regarder les hommes vivants – à travers le grillage du fort –, sachant qu'ils vont sûrement mourir et que les paroles échangées seront des paroles perdues<sup>26</sup>, le souvenir de son mari est encore trop vivace. Le fantôme de ce dernier hante toutes les pages de la pièce :

FRANÇOISE – On n'est jamais prêt à s'arracher à ce qu'on aime, à envisager la vie sans celui qu'on aime. Peut-on l'être ? C'est impossible. Alors ? On ne peut pas sentir le sang battre à ses poignets et se dire que tout à l'heure il ne battra plus. Être prêt à mourir, soit, mais s'arracher l'amour du cœur<sup>27</sup> ?

Cependant, les femmes tentent de reconforter les hommes comme elles le peuvent, en jouant un rôle, en paraissant gaies alors que leur cœur est en cendres<sup>28</sup> :

YVONNE – Ces femmes qui se font belles, se mettent du rouge pour avoir meilleure mine, se forcent à sourire pour reconforter les hommes, c'est déchirant.

FRANÇOISE – Oui, sans doute, mais cela reconforte les hommes [...] <sup>29</sup>.

MOUNETTE, *sur son lit* – C'est horrible, ces promenades. En descendant l'escalier, chacune compose son visage pour avoir l'air insouciant, gai. Moi,

---

<sup>25</sup> Gignoux Anne-Claire, *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2003, p. 18.

<sup>26</sup> Pourtant à la fin de la pièce, Charlotte Delbo s'applique à ce que les dernières paroles des hommes ne soient pas éclipsées.

<sup>27</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, op. cit., p. 540.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 541.

je remonte mes sourcils avec mes doigts, je tire mes joues vers les tempes et quand j'arrive en bas, le masque est posé<sup>30</sup>.

Elles ont l'idée de monter une pièce de théâtre. Au départ, Françoise pense écrire une pièce qui décrit leur réalité carcérale car sa faculté d'imagination semble être réduite à néant, elle ne peut imaginer autre chose que ce qui l'entoure :

En fait, je nous voyais habillées autrement mais parlant sur la scène comme nous parlons entre nous. Ce n'est pas bon, pas bon du tout. Je ne peux pas inventer quoi que ce soit qui s'écarte de notre réalité. Je ne peux pas<sup>31</sup>.

Mais jouer la mise en abyme de leur propre réalité aurait été insupportable pour ces femmes puisque « ç'aurait été prendre une conscience si aiguë de la réalité que personne ne l'aurait supporté<sup>32</sup> ». Le théâtre ne doit pas redoubler leur réalité mais au contraire la leur faire oublier, ou en tout cas, tenter pendant quelques instants, d'être dans l'illusion.

MADELEINE – Il faut une pièce qui rompe avec notre vie ici et notre vie avant. [...] [Avec] des personnages comme il n'en existe plus de nos jours. Quelque chose de tellement différent, que nous plongeons dans une autre vie, une autre époque. Ce serait découvrir un autre monde, y croire peut-être le temps que nous le jouons<sup>33</sup>.

Françoise a emporté des livres<sup>34</sup>, elles choisissent *Un caprice* d'Alfred de Musset (1837); l'intertextualité est ici explicite.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 531. Claude Schumacher note : « La pièce que Françoise n'a pas eu le courage d'écrire à Romainville, Charlotte Delbo l'a écrite à Chypre, trente-six ans plus tard. », Schumacher Claude, « Charlotte Delbo : le théâtre comme moyen de survie », dans *Créer pour survivre*, Actes du colloque international de Reims : « Écritures et pratiques artistiques dans les camps de concentration nazis », Paris, FNDIRP, 1996, p. 160.

<sup>32</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 535.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 537.

<sup>34</sup> Grâce aux archives, nous apprenons que Charlotte Delbo avait dans sa valise, lorsqu'elle fut arrêtée en 1942, un volume de *Le théâtre de Clara Gazul* de Prosper Mérimée. BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL 208 (9). Par ailleurs, *Le Carrosse du Saint Sacrement* de Mérimée avait été l'objet de plusieurs cours au Conservatoire d'art dramatique. Charlotte Delbo, de nouveau, n'invente pas mais transpose la réalité. Nous ne savons pas si elle et ses camarades ont véritablement mis en scène *Un caprice* d'A. de Musset, mais

L'occasion pour elles toutes de déplacer les murs du fort afin d'y introduire la force de l'imaginaire et de trouver les accessoires utiles à la pièce avec ce qu'elles trouvent autour d'elles : papier de chocolat, drap, ficelle, carton, bas, foulard et les vêtements – jupe, manteau – se « métamorphosent en costumes<sup>35</sup> ». À partir de rien, il faut créer l'illusion ainsi comme le dit Françoise : « Le théâtre, c'est vraiment l'art de transmuter le plomb vil en or<sup>36</sup>. » Cette préparation du décor et des accessoires est souvent entrecoupée de répliques où la réalité s'engouffre. Il suffit d'un mot pour que tout bascule ; par exemple, le personnage d'Yvonne se souvient de la raison de son arrestation en entendant le mot « parapluie » :

YVONNE – Ça porte malheur les parapluies. C'est à cause du mien que je suis ici. [...] Il paraît que c'est à la démarche qu'ils vous reconnaissent, les

---

nous savons que des pièces étaient jouées au fort de Romainville. Voir Fontaine Thomas, *Les Oubliées de Romainville*, op. cit. Dans *Une connaissance inutile*, Delbo écrit que les femmes organisaient des spectacles pour se divertir mais surtout pour divertir les hommes : « Chaque dimanche, elles organisaient un divertissement qui avait lieu dans la cour, auquel les hommes assistaient, debout derrière les barbelés dressés entre les deux quartiers. Toute la semaine les femmes travaillaient ; elles cousaient, elles répétaient pour le dimanche. [...] Pour les hommes, elles chantaient et dansaient ; pour les hommes elles jouaient l'insouciance et la gaîté. C'était un jeu déchirant », Delbo C., *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 12. Notons encore ici que Louis Jovet a fait étudier *Un caprice* d'A. de Musset à ses élèves du Conservatoire, voir Jovet Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle : extraits des cours de Louis Jovet au Conservatoire, 1939-1940*, Paris, Gallimard, 1968, p. 213. C'était donc une pièce qu'elle connaissait bien. Enfin, dans une lettre de Marie-Claude Vaillant-Couturier qui était à Romainville en même temps qu'elle, nous apprenons que les femmes faisaient des « causeries » et qu'elles avaient peu de livres : « Nous faisons des causeries en utilisant les compétences ; malheureusement il faut tout puiser dans sa tête, car nous n'avons que les livres que nous avons au dépôt ; il n'y a pas de bibliothèques ici, mais c'est merveilleux de pouvoir lire après si longtemps. Nous sommes toutes gaies et débordantes de certitude en l'avenir. Je vous embrasse comme je vous aime », Lettre de Marie-Claude Vaillant-Couturier du 27 septembre 1942. Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon. Elle ne connaissait pas alors le sort qui les attendait.

<sup>35</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, op. cit., p. 556.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 5. Nous décelons ici une intertextualité racinienne. En effet, tout nous l'indique à travers la réplique de Joad dans *Athalie* : « Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ? », Racine Jean, *Athalie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 105.

policiers. Aussi, quand ils sont arrivés chez moi, qu'ils ont vidé mes placards et examiné mes vêtements pièce à pièce, je me disais : si ce sont vos seuls indices... et je me sentais bien tranquille. Ils partaient, les trois premiers étaient déjà sur le palier, quand le quatrième voit mon parapluie dans l'entrée. Il l'ouvre, rappelle ses collègues : c'est elle, c'est bien elle, son parapluie vert, vert à manche de lézard noir. Et ils m'ont embarquée<sup>37</sup>.

Cet épisode résonne de nouveau comme une survivance arrachée à la réalité. Delbo, toutefois, a transposé le « parapluie marron » en « parapluie vert à manche de lézard noir ». Nous avons retrouvé en effet dans les archives de la Préfecture de police ce fait relatif à l'arrestation d'Yvonne Blech :

Dudach, le 18 février, va au parc Monceau où il rencontre un homme que les policiers nomment « l'Étranger », c'est René Blech. Ce dernier part et « achète un pain qu'il grignote tout en marchant. Il est arrivé ainsi à la gare St Lazare où, dans le hall, il a rencontré une autre jeune femme, 1m60, cheveux châtons portant chignon coiffée d'une longue toque de velours marron, manteau  $\frac{3}{4}$  castor, parapluie marron »<sup>38</sup>.

Et c'est à cause de cet inventaire si précis, à cause de « l'accessoire » du parapluie marron, qu'Yvonne Blech se fera prendre<sup>39</sup>.

Dans la première frappe, Charlotte Delbo a glissé deux feuillets à petits carreaux où elle a écrit à la main un résumé de la pièce qu'elle destine à une réplique de Françoise<sup>40</sup>. Il s'agit

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>38</sup> Archives de la Préfecture de police, dossier BS2-37.

<sup>39</sup> Charlotte Delbo raconte aussi cet épisode dans *Le Convoi du 24 janvier* sans mentionner la couleur du parapluie. Delbo C., *Le Convoi du 24 janvier*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>40</sup> Pour Claude Schumacher, ce résumé n'est pas assez explicite, il lui en fait la remarque le 20 décembre 1978 :

« Chère Charlotte,

[...] Et je me demande, si dans la 2<sup>e</sup> partie, il ne serait pas bien qu'on entende quelques répliques de Musset, des moments choisis, pour permettre aux « ignorants » de suivre la trame (et peut-être de la raconter un peu plus explicitement dans la 1<sup>ère</sup> scène). ». BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (186). Si on suit ce cheminement, la version envoyée à Claude Schumacher serait la « version au net », puisqu'elle a dactylographié et intégré le résumé dans la dernière version. Il n'y a pas trace de changement dans les archives suite aux remarques de Schumacher.

d'*Un caprice*<sup>41</sup> d'Alfred de Musset qui se passe dans un seul lieu, une chambre, et raconte l'histoire d'une femme amoureuse, Mathilde, délaissée par son mari, Monsieur de Chavigny, coureur de jupons :

Celle-ci : « brode une bourse en cachette pour lui en faire la surprise. Le mari arrive. La bourse n'est pas terminée. La jeune femme la cache : je la lui donnerai demain. Le mari s'apprête à aller au bal. Sans elle. Tout en bavardant, il sort une bourse de sa poche, une bourse bleue. C'est un cadeau. La jeune femme devine que c'est le cadeau d'une rivale. »<sup>42</sup>

Mathilde est désespérée mais c'est sans compter l'arrivée de son amie, Mme de Léry, plus âgée, et plus au fait des choses de l'amour. Dans *Les Hommes*, chacune joue le jeu de l'exigence et du détail, la distribution est faite : Gina sera M. de Chavigny, Mounette, sa femme Mathilde et Yvonne, Mme de Léry. Françoise, metteuse en scène, accorde beaucoup d'importance à l'impression d'ensemble, à la lumière, au mouvement, au corps, à chaque réplique :

FRANÇOISE – On n'a pas le droit de couper une réplique. [...] Au théâtre, on est exigeant. On ne fait pas n'importe quoi. Ici, évidemment, les moyens du bord sont limités<sup>43</sup>.

Ainsi que le souligne Claude Schumacher :

La pièce sera montée avec beaucoup de rigueur. Françoise (comme Charlotte Delbo, comme Jovet) est un metteur en scène pointilleux et extrêmement respectueux de l'auteur<sup>44</sup>.

Comme nous l'apprend *Le Convoi du 24 janvier*<sup>45</sup>, de nombreuses femmes avaient des métiers très spécialisés aujourd'hui

---

<sup>41</sup> « Souriez pendant que cette porte est fermée ; votre liberté est sur le seuil ; vous la retrouverez en quittant cette chambre ; ce qui s'offre à vous n'est pas le plaisir sans amour et sans amertume ; c'est le caprice, puisque nous en parlons, non l'aveugle caprice des sens, mais celui du cœur qu'un moment fait naître et dont le souvenir est éternel », Musset Alfred de, « *Un caprice* », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1990, p. 446.

<sup>42</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 545.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 555-556.

<sup>44</sup> Schumacher Cl., « Charlotte Delbo : le théâtre comme moyen de survie », *op. cit.*, p. 158.

disparus. Elles étaient papetière, fourreuse, cartonnrière, bonnetière, bobineuse, tabletière, tapissière, plumassière ; pour la pièce de théâtre, elles s'improvisent donc accessoiristes et costumières sans aucune difficulté, et une poésie du frou-frou surgit là. Des mots d'un autre temps résonnent comme des choses précieuses et rares : mantelet, basque, cerceaux, taffetas, jaquette, soutache de soie, couleur lilas ou amarante, couleur safran ou mimosa<sup>46</sup>. M. de Chavigny, Mathilde et Mme de Lery sont fin prêts lors de l'acte II, mais un soldat les interrompt, la réalité tombe comme un couperet : certaines femmes sont appelées pour adresser un dernier adieu à leur homme – leur frère, leur mari – qui va être fusillé. Lorsque les quatre femmes reviennent, Reine, alors qu'elle vient de dire adieu à son mari, ne cède pas à la douleur et souhaite plus que jamais jouer la pièce :

REINE – Camarades, il faut jouer la pièce. Se recroqueviller pour pleurer chacune dans son coin ne sert à rien. Les nuits seront toujours bien assez longues pour cela. Quand peut-on commencer<sup>47</sup> ?

*Un caprice* sera joué, mais seulement mimé.

On aura compris qu'il s'agit d'*Un caprice* de Musset mais pendant toute la pièce les actrices joueront sans parler, c'est-à-dire qu'elles remueront les lèvres sans voix. (manuscrit)

On aura compris qu'il s'agit d'*Un caprice* de Musset mais pendant toute la pièce les actrices

*émettre un son*

joueront sans parler, c'est-à-dire qu'elles remueront les lèvres sans ~~voix~~. (version première frappe)

---

<sup>45</sup> Delbo C., *Le Convoi...*, *op. cit.*

<sup>46</sup> Nous ne pouvons nous empêcher ici de penser à la liste que Delbo envoie au Ministère de la Reconstruction « service des sinistrés », le 9 septembre 1946, qui est digne d'une didascalie extrêmement précise permettant d'imaginer l'ambiance d'un décor. Cette liste énumère les objets, les meubles, les vêtements, les livres qui se trouvaient dans le studio du couple Delbo-Dudach avant leur arrestation. Cette liste nous suggère cette « poésie du frou-frou » que nous évoquons dans la pièce *Les Hommes*. Nous sommes frappés par la précision des souvenirs révélant toute une poétique des objets. Cette liste est d'autant plus importante que nous y découvrons les derniers livres qui étaient au côté de Delbo avant son arrestation, Musset et Molière sont là : « Livres : (tous de la Pléiade) / Descartes, (Œuvres, 1 vol., relié collection de La Pléiade / Racine / Diderot / Verlaine / Molière, Œuvres, 2 vol. / Musset, Œuvres, 2 vol. », BNF, Fonds Charlotte Delbo-4 COL-208 (9).

<sup>47</sup> Delbo C., *Les Hommes*, *op. cit.*, p. 565-566.



Les actrices joueront sans parler. Elles mimeront *Un caprice*, de Musset, sans émettre de son. (version au net)

Le silence de la pièce de Musset révèle le drame qui se joue à côté, l'illusion théâtrale ne peut faire oublier leur réalité, le réel rattrape l'imaginaire et les spectatrices ne peuvent entendre leurs camarades car elles sont « toutes enfermées en elles-mêmes<sup>48</sup> ». Ce mime d'*Un caprice* permet de mettre l'accent sur l'impossibilité pour les femmes de pouvoir se réfugier dans un ailleurs. Nous aurions dû entendre le *Caprice*, mais au lieu de cela, nous, lecteur-spectateur, nous lisons et entendons les pensées intimes des personnages. Leurs voix du dedans silencieuses se muent en des voix du dehors, sonores. Leurs pensées intimes qui sortent d'une « voix de gorge qui s'engorge, qui ne sort pas sous la forme du son, qui n'avoue pas, qui médite<sup>49</sup> » deviennent, grâce au théâtre, une « voix sonore<sup>50</sup> ». Cette stratégie dramaturgique se charge de donner corps à trois monologues, ceux de Mounette, de Reine qui rejoignent « le long cortège des veuves<sup>51</sup> », et celui de Françoise. Elle rend sensible la douleur d'une communauté de femmes qui se rejoignent dans la perte de l'être aimé. Ces monologues reflètent l'impossibilité d'être ailleurs en même temps que dans leur souffrance et relèvent du monologue intérieur. Comme le souligne Françoise Heulot-Petit : « Lorsque le monologue se fait entendre, il tranche avec la saturation de parole précédente et surtout il est mis en scène précisément<sup>52</sup>. » En effet, sur *Un caprice* se glisse la couche des voix intimes des personnages : « Le dispositif [du monologue

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>49</sup> Quignard Pascal, *Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, 2005, p. 108.

<sup>50</sup> « L'opposition de fond – dans le monde atmosphérique et social – distingue une voix interne (une voix entendue, retenue dans le silence, lovée dans la proximité des cordes vocales, tapie près de la pomme d'Adam) et une voix sonore (une parole établissant le dialogue, formant société) », *ibid.*, p. 107.

<sup>51</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 571.

<sup>52</sup> Heulot-Petit Françoise, « Le monologue théâtral face au dédoublement de la mémoire dans *Une scène jouée dans la mémoire, Les Hommes et Qui rapportera ces paroles ?* de Charlotte Delbo », dans *Écritures théâtrales du traumatisme - écritures de la résistance*, Page Christiane (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 78.

intérieur] est inscrit dans la dramaturgie<sup>53</sup>. » Le lecteur-spectateur plonge avec elles dans leur détresse : Joseph Danan parle à propos de ce monologue spécifique de « plongée à l'intérieur<sup>54</sup> ». Les personnages féminins rapportent ici les dernières paroles de leur mari ou de leur frère. Ainsi le personnage de Mounette qui s'adresse à sa mère absente :

Qui te dira le dernier sourire de Pierre ? Si tu savais comme il était calme, comme il se tenait droit, lui le plus jeune parmi les autres hommes qui mourraient avec lui. Il était devenu un homme, ton petit Pierre. Il m'a effleuré les cheveux, il a dit : « Courage, petite sœur, nous ne mourrons pas pour rien. »<sup>55</sup>

Françoise évoque les souvenirs de son mari Paul<sup>56</sup> déjà fusillé, mêlant l'intime et le politique. Elle ne semble déjà plus qu'un fantôme à elle-même sans lui :

Tous nos projets, la vie nouvelle que nous bâtirions ensemble, Paul et moi, et tous les camarades, tous ces jeunes hommes qui combattent et tombent au combat. Qui restera pour bâtir la vie nouvelle, cette vie qui ne m'intéresse plus<sup>57</sup> ?

Les femmes sont prisonnières de leur situation et alors que leur seule façon de s'extraire de leur condition était d'être les spectatrices de leurs camarades jouant Musset, elles ne peuvent que sombrer à l'intérieur de leur propre réalité. L'imaginaire ne parvient pas ici à jouer sa force rédemptrice. Charlotte Delbo détourne le concept de « théâtre dans le théâtre », tel que le définit Anne Ubersfeld :

Les spectateurs de la salle regardent d'autres spectateurs (qui sont les acteurs) regarder une représentation donnée par d'autres acteurs : figuration en abîme de l'acte théâtral. Le résultat est paradoxal : par une sorte d'inversion de la

---

<sup>53</sup> Danan Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médianes, 1995, p. 84.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>55</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 567.

<sup>56</sup> Paul, double littéraire de son mari Georges Dudach.

<sup>57</sup> Delbo C., *Les Hommes, Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 571.

dénégation, les spectateurs de la salle voient comme vérité ce que les spectateurs-acteurs voient comme illusion théâtrale<sup>58</sup>.

En « ensilénçant » la pièce de Musset, Delbo renvoie à la seule vérité qui ne peut s'abstraire de la réalité : des hommes sont et ont été assassinés. La pièce n'est finalement qu'un prétexte, et alors que normalement, au creux du principe d'un « théâtre dans le théâtre », il est « impossible de dissocier ce que l'auteur dit à propos de la scène de ce que dit cette scène<sup>59</sup> », le thème de la pièce de Musset ne renvoie pas explicitement à la condition des personnages de Delbo – bien que la solidarité entre Mathilde et Mme de Léry révèle leur force. Enfin, si nous pouvons y trouver une correspondance, c'est à travers le retour à la réalité : chez Musset, on remarque une impossibilité des personnages à vivre un amour, qui sera toujours inaccessible car la réalité les rattrape inexorablement. Pour éclairer notre propos, faisons appel à Henri Lefebvre, dont Charlotte Delbo fut l'assistante de 1961 à 1978, qui écrit dans son essai sur Musset :

Les personnages de Musset, comme Musset lui-même tentent de s'enfuir dans l'amour, ou dans le rêve de l'amour. Il devient le sens de leur vie ; chacun cherche en l'amour la solution à tous les problèmes. [...] Cet amour idéal et absolu n'est qu'une métaphysique de l'amour ; bientôt celui qui tente de le vivre se voit rendu à la dure réalité de la vie, et de l'amour<sup>60</sup>.

Si dans *Les Hommes*, c'est au théâtre que les femmes font appel, dans *Une connaissance inutile*<sup>61</sup>, c'est à la poésie d'Apollinaire, chère à Charlotte Delbo : « Les amies, puisque nous avons encore du temps avant le coucher, nous devrions lire des poèmes<sup>62</sup>. » Mais, ici, le poème lu, renvoie explicitement, au contraire du *Caprice*, à leur souffrance de veuve :

---

<sup>58</sup> Ubersfeld Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 84.

<sup>59</sup> Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre, édition revue et corrigée*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 365. Par exemple « dans Hamlet, où les comédiens jouent devant le meurtrier la scène de son meurtre. », Ubersfeld A., *Les Termes clés de l'analyse du théâtre, op.cit.*, p. 84.

<sup>60</sup> Lefebvre Henri, *Musset*, Paris, L'Arche, 1955, 1970, p. 61.

<sup>61</sup> Delbo C., *Une connaissance...*, *op. cit.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 17.

Car il n'y a rien qui vous élève  
Comme d'avoir aimé un mort ou une morte  
[...]  
On est fortifié pour la vie  
Et l'on n'a plus besoin de personne<sup>63</sup>.

Par conséquent, même si le secours de l'imagination ne peut consoler de tout, sa convocation et sa fréquentation permettent de tenir de minute en minute, de jour en jour.

Il se dégage toujours cette même idée des écrits de Charlotte Delbo, cette affirmation que, sans les autres, aucune n'aurait pu revenir. *Les Hommes* nous propose de partager les prémices de cette résistance unie et tendre qui se poursuit dans sa pièce qui a pour lieu un camp : *Qui rapportera ces paroles ?*

---

<sup>63</sup> Apollinaire Guillaume, *Alcools*, Paris, NRF, 1920, 2000, p. 45-46.

QUI ENTENDRA CES PAROLES ?  
LE SPECTATEUR DANS LE THÉÂTRE DE CHARLOTTE DELBO

Catherine Douzou  
Université François-Rabelais de Tours-EA6297 ICD

Un ami de Charlotte Delbo, François Bott, a rendu plusieurs fois témoignage de la confiance qu'elle avait en la littérature : « Elle était tellement furieuse quand le philosophe Adorno a dit qu'après Auschwitz, aucune poésie, aucune littérature n'était possible<sup>1</sup>. » Il cite sa réponse au philosophe : « Si la littérature et surtout la poésie ne parlent pas d'Auschwitz, de quoi vont-elles parler<sup>2</sup> ? ». L'écriture reste donc possible à ses yeux, voire inévitable, même si son projet se heurte, comme pour ceux de Primo Levi, Jorge Semprun et d'autres rescapés des camps, à la question cruciale de la réception. L'ensemble de l'œuvre de Delbo manifeste l'obsession de c(s)es destinataires. Laurence Corbel remarque ainsi que ses écrits testimoniaux et narratifs se caractérisent par l'importance des adresses au lecteur : « De fait, le lecteur est omniprésent dans la trilogie : interpellé, pris à témoin et parfois aussi à parti, interrogé, provoqué, voire accusé pour son incapacité à comprendre<sup>3</sup>. » Qu'en est-il de son théâtre ? Quel spectateur Charlotte Delbo imagine-t-elle pour ses textes dramatiques ? Composés de pièces testimoniales et d'autres, politiques, qui mettent en scène l'actualité de son

---

<sup>1</sup> Bott François, « Extraits de tables rondes : Souvenirs », dans Page Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 117.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Corbel Laurence, « Le statut du témoignage dans *Auschwitz et après* : vérité, véridicité et fiction », dans *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, *op. cit.*, p. 108.

temps, l'œuvre dramatique de Delbo est traversée par la question du spectateur, d'autant plus cruciale dans cette forme artistique qui n'existe qu'à la condition d'un auditoire. Delbo dresse un portrait en creux de son public à travers deux manifestations où se dévoile son interrogation sur le spectateur. C'est d'abord celle de l'adresse au public qui apparaît principalement dans les pièces de témoignage, mais non exclusivement. La seconde manifestation concerne la mise en scène du théâtre dans le théâtre, qui suggère une conception particulière du spectateur. On retrouve cette structure principalement dans les pièces politiques, sans qu'il n'y ait là non plus d'exclusive.

### *Les formes de l'adresse*

Dans sa belle étude sur Charlotte Delbo, Nicole Thatcher remarquait que celle-ci entamait toutes ses pièces-témoignages par un monologue<sup>4</sup>. *Qui rapportera ces paroles ?* s'ouvre ainsi sur un prologue composé d'une véritable adresse au spectateur. Le personnage de Françoise use d'une forme vocative pour orienter la réception du spectacle qui va suivre, en définir le projet et ses limites, brossant un portrait du spectateur que l'auteure imagine :

Parce que je reviens d'où nul n'est revenu  
 Vous croyez que je sais des choses  
 Et vous vous pressez vers moi  
 Tout gonflés de vos questions  
 De vos questions informulables<sup>5</sup>.

Des adresses apparaissent également au fil de la pièce comme à la fin de l'acte II, montrant que cette question du spectateur revient de façon lancinante et structure le déroulement de l'action scénique. Une didascalie signale que la parole du personnage de Françoise a le même statut que dans le prologue :

---

<sup>4</sup> Thatcher Nicole, *Charlotte Delbo une voix singulière, Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 194.

<sup>5</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013, p. 12.

« Quand la scène est vide, Françoise revient sur ses pas. C'est Françoise, aujourd'hui, comme au prologue. » (p. 48). Cette indication mise entre virgules « aujourd'hui » signale très clairement que Françoise s'inscrit dans le même temps et le même espace que le spectateur, soit dans cette réalité matérielle de la représentation, son *hic et nunc* et non dans le chronotope du camp. Ce faisant, le personnage se dédouble en deux identités : celle de la déportée du camp, celle de la revenante-témoin qui assure le rôle de narratrice. Le contact s'établit ainsi directement avec la salle, brisant le quatrième mur, déplaçant l'axe de communication discursif habituel au drame. Le personnage joue le rôle de passeur ; il assure la transition entre le passé et le présent, accréditant, et ce d'autant que Françoise se superpose à l'auteur, sa parole testimoniale, son évocation de l'incroyable.

Outre les pièces témoignages, cette tendance à l'adresse se manifeste dans les pièces politiques. *La Capitulation*<sup>6</sup> s'achève par une forme d'adresse au public. Même si les personnages féminins n'interpellent pas ici directement les spectateurs, leur déplacement à l'avant-scène et l'absence d'interlocuteur sur le plateau donne à leur propos un statut d'adresse directe au public, qui rappelle le chœur de certaines tragédies grecques, ainsi que le suggère la didascalie suivante :

*Marie, masquée, dans sa robe blanche du I qui évoque le costume classique de la tragédie, tenant un poignard, s'avance à l'avant-scène :*

Voici que s'achève le rôle d'Antigone.

Voici que se lève le peuple des Judith.

*Plusieurs jeunes filles vêtues de même, masquées de même et tenant poignard, se rangent derrière Marie et toutes répètent :*

Voici que se lève le peuple des Judith<sup>7</sup>.

Outre les adresses identifiables comme telles, d'autres traits d'écriture engagent le public d'une façon plus ambiguë, contribuant à renforcer l'inscription de sa présence au sein même de la pièce. Certains discours pourraient être interprétés comme des adresses à l'intention d'autres personnages tout autant qu'au public. Au début de la scène 3 du premier acte de *Qui rapporte-*

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 119-191.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 191.

*ra ces paroles*<sup>8</sup> ?, l'évocation poétique du froid qui torture les déportées pendant l'appel fait partie de ces discours doubles, au statut flou. Françoise évoque longuement cette torture physique quotidienne, dans une tirade qui conformément à la manière testimoniale de Charlotte Delbo, s'appuie sur des sensations corporelles qu'elle entend partager avec le spectateur. La motivation de son propos est moins à mettre au compte d'une conversation avec ses compagnes qui connaissent également cette expérience et la vie dans le camp, qu'au désir de la transmettre au public, à qui elle est étrangère. Pourtant la tirade s'achève par une question à laquelle Gina répond, Charlotte Delbo réussissant ainsi à recentrer le propos au sein de la fiction, après une ouverture de scène où le public se sent devenir le premier interlocuteur du personnage. La présence du public est renforcée par le recours à des formes telles que le monologue. Dans *Et toi, comment as-tu fait ?*, la pièce adaptée par Delbo de *Une connaissance inutile*<sup>9</sup> se succèdent des monologues en série où des personnages de déportés racontent leur expérience douloureuse du retour. Cette forme de discours renforce la présence du spectateur, sa conscience d'être face à une scène, où le personnage a conscience de lui et s'adresse à lui, en brisant le quatrième mur. Le recours fréquent des personnages aux formes narratives tend à créer le même effet. Puisqu'il ne s'agit pas de jouer, de représenter l'expérience dans une esthétique réaliste mais plutôt de la dire, les narrations se multiplient car elles permettent de raconter les vies et les histoires des femmes. Yvonne se fait le relais entre le spectateur et cette réalité impossible à reproduire sur scène dans son horreur, qu'est la mort de leur compagne Claire, battue à mort par une SS pour avoir défendu Sylvie « qui était sortie du rang pour faire dans le fossé<sup>10</sup> ». De même, l'acte III s'ouvre sur un long monologue de Denise qui raconte les morts de certaines femmes du groupe depuis la fin de l'acte II<sup>11</sup>. Les pièces politiques reposent également pour l'essentiel sur les discours,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>9</sup> Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1971.

<sup>10</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles et autres écrits inédits, op. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 50-54.



qu'ils soient monologués ou dialogués. L'action s'y produit moins sur scène qu'à travers les consciences et les corps des personnages. C'est très net dans *Maria Lusitania* où le procès des hommes n'est jamais montré ni joué : il n'est perçu que par le truchement des groupes des femmes qui le suivent. Refusant de montrer les événements sur la scène, le discours se substitue à ce qui ne sera pas vu, renforçant le sentiment du spectateur qu'il n'accède à une réalité qu'à travers les propos du personnage et que celui-ci s'adresse à lui pour lui faire imaginer ce qui s'est passé.

### *Le théâtre dans le théâtre*

C'est également à travers des dispositifs de théâtre dans le théâtre que l'image du spectateur se précise. On a déjà pu remarquer à quel point Charlotte Delbo recourrait à des métaphores tirées du domaine théâtral pour parler du réel, et du monde de la politique en particulier. Mais poussant plus loin cette logique, à plusieurs reprises, elle utilise le procédé du théâtre dans le théâtre qui met en scène des figures de personnages qui deviennent des spectateurs. Dans *Le Coup d'État*<sup>12</sup>, un spectacle de bateleur met en scène la gloire du roi du pays où se passe l'action, de même qu'un spectacle de son et lumière. Dénoncés comme une propagande grossière, ils engendrent un effet d'ironie sur le pouvoir en place et ses faux semblants.

Surtout, Delbo introduit une compagnie de trois mystérieux personnages, masqués, simplement nommés « Les trois masques<sup>13</sup> », qui ne participent pas réellement à l'action sinon principalement en tant que témoins et spectateurs du coup d'état avorté, ici au cœur de l'action dramatique. Personnages sans visage et sans identité, ils servent aisément de figure projective au spectateur. Leur statut est ambigu : ils apparaissent sur scène pour visiter le palais où a lieu un bal masqué et décrivent quelques pièces royales, choisies pour leur valeur de caractérisa-

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 389-455.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 390.

tion des acteurs du coup d'état. La duplicité de la reine est ainsi suggérée par ses appartements que les visiteurs-spectateurs masqués commentent ainsi : « Tous les placards à double fond, toutes les pièces à double issue<sup>14</sup>. » Mais assez vite les masques acquièrent un statut autre que celui de spectateur-témoin. Non content d'assister à l'action du coup d'état qui a lieu au cours du bal masqué, ils le jouent devant un public constitué des deux électriciens français, délégués pour organiser techniquement un spectacle de propagande en l'honneur du roi, et de deux étudiants contestataires de la dictature :

*Arrivent des masques, ivres. Ils miment la scène du bal masqué. Les électriciens et les étudiants les regardent en riant<sup>15</sup>.*

Plus ils reviennent en scène, plus leurs propos suggèrent que ces figures s'apparentent à des comédiens, qui observent et rejouent en le commentant le coup d'état. À la scène 4 de l'acte IV, ils recourent à une situation et à des propos propres au théâtre :

LE PREMIER MASQUE, *passé sa tête par un côté du rideau, à l'avant-scène cour et murmure pour les autres qui sont derrière lui : Psitt ! C'est à nous<sup>16</sup>.*

Leur jeu et leurs propos introduisent des commentaires grotesques, non dénués d'éclairs de vérités, sur les événements de la fable, notamment sur la couardise du roi et la trahison de la reine<sup>17</sup>. Enfin, ils clôturent la pièce, apparaissant « *le visage nu, leur masque pendu au cou<sup>18</sup>* » pour signifier la fin de la pièce, autant que celle du coup d'état. Les propos du premier masque portent alors autant sur la situation politique que sur celle du trio des masques : « Les masques sont tombés<sup>19</sup> ». Ils entretiennent ensuite un dialogue à trois, qui sert d'épilogue où, à leurs dernières imitations des acteurs du coup d'état, succèdent des

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 412-413.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>19</sup> *Id.*

réflexions composées de phrases brèves ; les pensées y fusent sans être explicitées, conservant ainsi souvent un caractère sibyllin :

LE TROISIÈME MASQUE, *n'imitant plus* : L'hypocrisie, quand elle est portée à ce degré et quand tous les comparses sont de force égale, ce devient de la sincérité<sup>20</sup>.

On retrouve un dispositif fouillé mais néanmoins inversé avec *La Ligne de démarcation*<sup>21</sup> qui oppose discours communiste et discours capitaliste par l'intermédiaire d'un personnage de bouffon, qui est à la fois le spectateur du monde de l'après-guerre et le comédien qui va faire vivre chacun des blocs qui s'opposent dans la guerre froide. Le personnage du fou donne un spectacle, en changeant de personnage chaque fois qu'il change de couvre-chef. Lorsqu'il porte une casquette, il représente le bloc de l'est. Quand il porte un gibus, il incarne le discours de l'ouest. Au fil du spectacle, des scènes de la vie politique, plus réalistes, s'insèrent pour montrer l'évolution d'une victoire de la démocratie populaire en un pays non nommé. Néanmoins, le fou reste présent tout au long de cette action, laissant apparaître sa tête coiffée d'un des deux couvre-chefs, voire des deux en même temps, pour ponctuer d'une grimace l'action qu'il regarde avec le spectateur. Il lui arrive même de prendre rapidement la parole : « LE FOU-CASQUETTE, *passant la tête entre les rideaux* : Tiens, tiens<sup>22</sup>. » C'est le Fou qui clôt la pièce, comme il l'a ouverte dans un prologue, par une dernière adresse au public. Alors que *Le Coup d'État* engageait le théâtre dans le théâtre à partir de l'action « réelle » représentée du coup d'état, *La Ligne de démarcation* représente le « réel », soit des scènes de la vie politique d'après-guerre à partir du spectacle qu'en donne le Fou, au sein de la pièce de Charlotte Delbo.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>21</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles et autres écrits inédits*, op. cit., p. 457-528.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 465.

On retrouve enfin ce dispositif d'écho, central dans la pièce-témoignage *Les Hommes*<sup>23</sup> où des résistantes captives deviennent actrices et spectatrices d'un spectacle joué par certaines d'entre elles dans la prison de Romainville. La préparation du spectacle, et le sens qu'il a pour ces femmes incarcérées, en attente de connaître leur sort et celui de leur « homme » sont au cœur de la pièce.

Il arrive souvent que les deux dispositifs se superposent. Ainsi les masques de *Le Coup d'État* et le Fou de *La Ligne de démarcation* introduisent deux niveaux de réalité, tout en pratiquant souvent l'adresse au public. *La Ligne de démarcation* commence ainsi par une adresse très explicite au spectateur du fou :

LE FOU, *coiffé d'un chapeau à grelots, sa marotte à la main, s'avance au proscenium* : Salut à l'aimable compagnie ! Salut à tous. Mes hommages aux dames. Je suis content de vous voir<sup>24</sup>.

La pièce s'achève de même, sur une adresse en forme de conseil politique au public :

LE FOU-GRELOT, *à l'avant-scène, ayant enjambé le corps des danseurs, chante* : [...] Et n'allez pas souhaiter qu'ils s'entredévorent/ces deux chacals/nous serons dévorés en même temps [...]<sup>25</sup>.

### *D'une présence à une connivence*

Si Charlotte Delbo a rejeté la position d'Adorno proclamant la défaillance de la littérature à rendre compte de l'expérience concentrationnaire, ses doutes portent sur le destinataire possible de son témoignage et de son œuvre. Elle ne renoncera pas à s'exprimer, mais elle doute de trouver un écho à ses écrits ; elle l'affirme dans l'entretien avec Madeleine Chapsal : « [...]

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 529-576.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 526.

tant pis pour eux et non pour moi s'ils n'entendent pas<sup>26</sup>... » Elle rejoint en cela d'autres célèbres auteurs sur le sujet : Semprun, Antelme, Rousset, Levi..., qui ont tous réfléchi aux tactiques rhétoriques à mettre en œuvre pour se faire entendre. *Qui rapportera ces paroles ?* exprime une crainte identique, celle d'une incapacité du spectateur à comprendre, tout en même temps qu'il affirme le devoir et la nécessité de rapporter ces paroles, de transmettre une expérience :

GINA : Ne cache rien. Il faudra dire la vérité, même aux mères. [...]

REINE : Nous aurons eu la force de la vivre, pourquoi les autres n'auraient-ils pas la force de l'entendre ?

FRANÇOISE : Je me demande si nous aurons la force de la raconter. Et ils ne nous croiront pas. Ils penseront que, puisque nous en sommes revenus, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires<sup>27</sup>.

L'adresse du personnage assume une fonction phatique : elle appelle un destinataire, la narratrice étant peut-être désireuse, d'abord, de s'assurer de la présence d'une oreille, d'un spectateur, même dans le doute voire dans la certitude de ne pas être compris. Elle a ensuite la volonté d'obtenir une véritable attention, une écoute. Charlotte Delbo cherche ainsi à susciter un spectateur empli du désir de comprendre, d'entendre. Ce spectateur idéal est celui souhaité par Louis Jouvet : « [...] écouter, ce n'est pas seulement avec l'oreille, avec le visage ; c'est une tension intérieure : c'est une conviction intérieure<sup>28</sup> ». Jouant, en position initiale, de *captatio benevolentiae*, elle dévie les soupçons et accusation de mensonge, d'exagération dans les pièces-témoignages, de même qu'elle tente d'appâter le public et de l'amuser dans le prologue de pièces plus arides, car plus théoriques, telle *La Ligne de démarcation*, que la figure du Fou coiffé d'un bonnet de clochettes et ses pitreries rendent plus divertissante. Ensuite, il s'agit de maintenir l'attention grâce aux

<sup>26</sup> Chapsal Madeleine, « Rien que des femmes », entretien avec Charlotte Delbo, *L'Express*, 14-20 février 1966, n° 765, p. 76.

<sup>27</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>28</sup> Jouvet Louis, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 20.

adresses délivrées au cours des pièces, de rappeler le public à l'attente dont il est investi.

L'adresse est ainsi porteuse d'un appel à un spectateur potentiel. Néanmoins, le spectateur rêvé n'est peut-être que spectral lui-même, qu'un spectateur impossible du moins en ce qui concerne les pièces-témoignages. *Qui rapportera ces paroles ?* se conclut précisément par un épilogue qui s'interroge sur l'impossibilité d'un spectateur, d'un auditeur pour les paroles à rapporter qui sont au cœur de la pièce, voire sur l'inutilité d'un spectateur, tant la communication reste impossible quant à l'expérience que tente de partager la pièce :

DENISE : Ne croyez pas que nous en ayons du dépit,  
 Nous savions que vous ne comprendriez pas,  
 Que vous ne nous croiriez pas,  
 Car cela nous est devenu à nous-mêmes incroyables.  
 FRANÇOISE : Pourquoi iriez-vous croire  
 à ces histoires de revenants  
 de revenants qui reviennent  
 sans pouvoir expliquer comment<sup>29</sup> ?

Mais sans doute est-ce l'impossibilité des personnages et de la narratrice à dire, à expliquer et à transmettre qu'il est question, *plus que celle de la pièce elle-même*, qui est signifiée finalement. C'est en effet, pour les pièces-témoignages la figure de *la prétériton* en tant qu'inutilité et inefficacité à dire, qui permet de dire, paradoxalement, d'approcher un peu cette vérité qui doit être rapportée. C'est parce que ce savoir est intransmissible, inaudible, et inutile dans la vie normale, au spectateur normal, qu'il peut paradoxalement se laisser entrevoir, ressentir, présenter. La mise en œuvre de la prétériton comme stratégie de communication travaille la pièce intitulée *Les Hommes*, qui la met en scène. Si la pièce peut dire la peine des femmes incarcérées, soucieuses de leur futur et de celui de « leur homme » menacé d'être fusillé pour raisons politiques, c'est à travers l'impossibilité de Françoise d'écrire une pièce sur leur sort, malgré la demande de ses compagnes qui l'ont déchargée de toutes ses corvées à cet effet. Le personnage de Françoise avait en effet

---

<sup>29</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 66.

raconté un projet de pièce à ses compagnes de détention, dont la préparation et la représentation leur aurait permis d'oublier leur quotidien. Mais le résumé de cette pièce en projet montre qu'il reprend la condition présente de celles qui sont censées l'écrire, la préparer, la jouer et la regarder. Même une transposition dans l'antiquité n'atténuerait pas suffisamment la ressemblance avec le présent misérable des prisonnières, comme le personnage de Cécile le remarque.

CECILE : Parce que moi, malgré ce que dit Reine, il ne me plaisait qu'à demi le projet de Françoise. Mettre en scène notre situation présente : des femmes qui sont enfermées dans un fort, en attendant d'être déportées, des femmes qui inventent mille ruses pour passer le temps et tricher avec le destin comme si on pouvait l'esquiver, qui font des efforts surhumains pour ne pas penser à la menace de mort qui pèse sur elles, sur leurs maris ou leurs frères... [...] Non, cela ne faisait pas une pièce pour nous en ce moment, même en déplaçant l'action dans l'Antiquité<sup>30</sup>.

Il est donc impossible à Françoise de l'écrire, ni d'écrire quoi que ce soit d'autre d'ailleurs.

FRANÇOISE : C'est justement la raison pour laquelle je ne peux pas l'écrire. Le jouer, ç'aurait été prendre une conscience si aiguë de la réalité que personne ne l'aurait supporté. Ni les actrices, ni les spectatrices<sup>31</sup>.

Une seule issue subsiste, celle de mettre en scène une pièce du répertoire, *Un caprice* d'Alfred de Musset une pièce romantique, d'une autre époque, centrée sur le badinage amoureux. C'est néanmoins en disant cette impossibilité à dire, à mettre en scène, à regarder une réalité, que s'écrit la pièce *Les Hommes* construite sur la mise en scène d'*Un caprice* au fort de Romainville. Charlotte Delbo la compose à Limassol-Nicosie, du 10 au 15 août 1978<sup>32</sup> : cette écriture est alors en décalage temporel, spatial et historique avec la situation de celle qui l'écrit, de celles qui la jouent et des spectateurs qui la regardent. Et les prénoms de Delbo et de ses compagnes ont été modifiés.

---

<sup>30</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits, op. cit.*, p. 534.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 576.

La force de révélation du théâtre est telle<sup>33</sup> qu'il doit ne pas entrer dans une reproduction réaliste de ce que vit le spectateur, au risque de le déprimer :

MADELEINE : C'est vrai que jouer la réalité n'avait pas de sens. Faire sur la scène ce que nous faisons et pensons à chaque instant... Est-ce qu'un ouvrier serait intéressé par une pièce qui le représenterait au travail, attelé à sa machine ? Non, sans aucun doute. Ou bien il se saoulerait à mort en rentrant chez lui, ou bien il refuserait de retourner à l'usine. Il faut que le théâtre fasse rêver, que pendant la représentation on oublie la réalité et qu'on ne croie plus qu'au rêve<sup>34</sup>.

À ce titre, peut-être faudrait-il nuancer la conception que Charlotte Delbo se ferait du théâtre comme étant avant tout une arme. Selon le contexte, elle conçoit un théâtre qui ne soit pas purement politique. Selon le contexte, le rêve que procure une pièce, sa capacité à être aussi un divertissement qui se pose en écart avec la réalité du spectateur fait bien partie de cette forme artistique. Même si elle ne l'a pas pratiqué dans son écriture, elle en a usé pendant sa détention.

Le goût de Charlotte Delbo pour le théâtre de Giraudoux et l'art de Jovet, qui sont opposés au théâtre engagé, et l'utilisation qu'elle en fait pour réécrire l'histoire de sa séparation avec son mari, calqué sur une scène d'*Ondine*, montre que rêve, réalité et vérité ne s'excluent pas nécessairement.

### *Enseigner le spectateur ?*

Charlotte Delbo a une volonté de transmettre une mémoire dans ses pièces-témoignages, comme elle a celle d'attirer l'attention du public sur des événements historiques et politiques contemporains. *Qui rapportera ces paroles ?*, *Les Hommes*, *Et toi, comment as-tu fait ?* évoquent des expériences de vie hors normes, marquées par les souffles destructeurs de l'Histoire. *Le Coup d'État* fait entrer le public dans les coulisses

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>34</sup> *Id.*



d'une tentative de putsch au royaume du Maroc, comme *La Capitulation* reprend les données transposées du Coup de Prague.

Charlotte Delbo n'apporte pas de réponses toutes faites au spectateur. Dans ses pièces-témoignages, elle n'utilise pas de son statut d'auteur-témoin pour analyser ses expériences ni pour satisfaire le questionnement du public. Le prologue de *Qui rapportera ces paroles ?* s'adresse à des spectateurs qu'elle imagine en quête de réponses devant la violence inédite des expériences évoquées. Mais devant ces mystères noirs de l'humanité, le personnage de Françoise n'en apporte et n'en possède aucune.

FRANÇOISE : Parce que je reviens d'où nul n'est revenu  
 Vous croyez que je sais des choses  
 Et vous vous pressez vers moi  
 Tout gonflés de vos questions  
 De vos réponses informulables.  
 Vous croyez que je sais les réponses.  
 Je ne sais que les évidences  
 La vie  
 La mort  
 La vérité<sup>35</sup>.

D'emblée le spectateur est déstabilisé dans son attente. Puis, au cours de la pièce se posent des séries de questions, encore une fois sans réponse<sup>36</sup>. Une des spécificités de l'expérience testimoniale de Charlotte Delbo est de rendre compte d'une expérience sans en proposer une analyse. L'auteur aborde la notion de « connaissance inutile », posant ainsi le caractère extraordinaire de l'expérience d'Auschwitz en rupture radicale avec la normalité de la vie courante, de sorte que l'expérience de Delbo à Auschwitz ne peut rien apprendre d'utile au spectateur pour la vie normale.

DENISE : C'est un savoir incommunicable et, comme l'a dit Françoise, tout à l'heure, inutile<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit., p. 12.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 59. Voir aussi p. 56-57.

Le spectateur, qui est dans un autre monde, normal, est en réalité questionné sur sa vie propre, sur ce qu'il en fait.

Les autres pièces de Delbo, qui touchent à l'actualité politique, usent de l'écriture théâtrale comme d'une arme, sans pour autant proposer de solutions au spectateur. La pièce permet certes d'entrer dans des luttes en cours et elle donne une publicité aux événements scandaleux émanant des dictatures et totalitarisme du temps. L'exemple le plus probant est sans doute celui de la pièce *La Sentence* qui est écrite dans l'urgence, simultanément aux événements qui l'inspirent. Publiée en 1972, la pièce est composée en 1970, tout de suite après le procès où, à Burgos du 3 au 9 décembre 1970, l'administration de Franco juge seize indépendantistes basques accusés de l'assassinat d'un policier espagnol. Sous la pression internationale, très mobilisée, Franco renonce au huis clos, donnant la possibilité aux accusés de faire de ce procès une tribune pour la défense de leur cause et la dénonciation de la torture dont ils ont été victimes. Au bout de six jours d'une procédure expédiée, six accusés sont condamnés à la peine capitale, neuf autres additionnent 724 ans de prison, une seule femme est relâchée. Delbo a écrit dans une telle pression que la pièce était achevée lorsque, le 30 décembre, soit trois semaines après la sentence, Franco annoncera le remplacement des condamnations à mort par des peines d'emprisonnement de trente ans.

Mais ce théâtre s'adresse moins à un spectateur qu'il veut instruire et informer, qu'à un citoyen incité à se mobiliser et à réfléchir par lui-même. Delbo se moque volontiers du théâtre de propagande et des donneurs de leçons. *Le Coup d'État* met en scène un spectacle de bateleurs ou le son et lumière, dévolus à la gloire légendaire d'un roi présenté comme totalitaire et pleutre. Les situations où un personnage fait la leçon au spectateur sont traitées avec humour : on assiste à une parodie de maître d'école dans *La Ligne de démarcation*. L'adresse ou les formes de théâtre dans le théâtre interpellent parfois le spectateur dans ce but. Le fou-grelots dont l'ultime adresse conclut la pièce en sou-

lignant que le « destin est toujours sanglant<sup>38</sup> », mais que cela vient actuellement de l'opposition des deux blocs, communiste et capitaliste. Il pose des questions au public, n'y répondant, en ce qui le concerne, que pour lui seul, avant de conclure dans une pirouette qui enlève tout sérieux à sa propre conviction :

Alors, vous demandez :  
 Vaut-il la peine de se battre  
 Si c'est toujours perdu d'avance ?  
 Vaut-il la peine de donner sa vie ?  
 La liberté triomphera-t-elle un jour ?  
 À vous de répondre. [...]  
 La révolte de l'esclave est toujours sacrée.  
 Mieux vaut s'élancer vers les étoiles  
 Et retomber  
 Que rester courbé  
 Sans avoir essayé de les atteindre. [...]  
 Mais tout cela n'était qu'une histoire de fou. Il y a tant de gens qui n'y croient pas. Faites donc comme eux et bonne nuit.  
 RIDEAU<sup>39</sup>

Les propos des masques de *Le Coup d'État* ne sont pas présentés de façon pontifiante, comme des révélateurs absolus de vérité. Ils apparaissent ivres dans une scène<sup>40</sup>, et tiennent parfois des propos très grotesques, comme lorsqu'il évoquent le roi réfugié dans les cabinets, poussé par la peur. Ils abondent de moqueries et de propos sibyllins, finissant par avouer lors de l'épilogue, au lieu de révéler la vérité absolue des événements, qu'ils n'y ont rien compris, même s'ils n'ont pas été avertis d'insinuations éclairantes au fil de la pièce.

Même si on sent aisément que dans les pièces politiques Delbo défend la démocratie, et démystifie les pouvoirs totalitaires, qui l'indignent, elle se refuse à dicter des conduites politiques pas plus qu'à devenir une pourvoyeuse de réponses. Dans la dernière scène de *Le Coup d'État*, le second masque s'adresse explicitement au public : « Un peu embrouillé. (*Au public.*)

---

<sup>38</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits, op. cit.*, p. 526.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 526-527.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 426.

Vous ne trouvez pas ? Embrouillé mais intéressant<sup>41</sup>. » Quant au premier masque, qui vient de constater avec ses compagnons, qu'il n'avait pas compris exactement ce qui venait de se jouer (en particulier le rôle précis de la reine et du chef de la police, dont on ne sait s'ils sont fidèles au roi ou non), il interroge le public : « Et vous ? Vous y avez compris quelque chose<sup>42</sup> ? ». Dans *Maria Lusitania*, Charlotte Delbo use également d'un très beau monologue d'ouverture<sup>43</sup> où elle pose un contexte historique et politique, ainsi que des questions sur le devenir des émigrants, du pays, de la transmission.

De fait, Charlotte Delbo organise souvent des confrontations entre différentes positions qui interdisent que se dégage une thèse. Ce dialogue controversé construit la discussion politique dans *La Théorie et la pratique* où deux sociologues exposent leur vision sur la société de 1968. Dans *Le Coup d'État*, deux étudiants s'interrogent et s'affrontent sur ce qu'il convient de faire pour renverser le pouvoir royal. Les femmes de *La Sentence* qui suivent le procès de leur « homme », accusé et menacé de mort, discutent souvent sur les formes d'action à mener, faisant état de leur doute pour certaines<sup>44</sup>. Charlotte Delbo renoue ici avec l'*agôn* du théâtre antique, considéré comme une source formelle du débat démocratique, et par là elle retrouve la dimension du débat philosophique antique et du débat politique. Cette forme s'illustre aussi par une mise en scène plus grotesque, à travers un dialogue bouffon dans *La Ligne de démarcation*<sup>45</sup>. Ailleurs, les monologues se multiplient, permettant d'entrer dans les calculs, les doutes des personnages, comme dans *Le Coup d'État*.

Ce théâtre incite le spectateur à réfléchir sur la notion de vérité. Le spectacle lui-même est mis en scène comme illusion propagandiste dans *Le Coup d'État*. Le roi organise son propre son-et-lumière à sa gloire. S'adressant au peuple, un spectacle de bateleur présente une version légendaire du souverain, que

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>43</sup> Delbo C., *Maria Lusitania*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>44</sup> Voir par exemple, *ibid.*, p. 212.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 460.

l'ensemble de la pièce de Charlotte Delbo dément<sup>46</sup>. La représentation de la réalité change selon les situations de communication, les genres, et l'horizon d'attente<sup>47</sup>. Les pièces en général, y compris celle-ci font entendre plusieurs points de vue. Les électriciens occidentaux, les étudiants dans l'opposition, les militaires, la cour, les masques, l'armée diffractent le réel que Charlotte Delbo met en scène. Celle-ci démystifie la vérité et avant tout celle de la représentation.

### *Le dire, la poésie, l'empathie*

L'adresse au spectateur sert également une esthétique théâtrale qui privilégie le dire, et le lien empathique que Delbo entend nouer ainsi avec son public. Inscrivant le dire au cœur du spectacle, ce théâtre s'appuie sur le pouvoir du langage proféré bien plus que sur la monstration. Cela apparaît avec netteté dans les pièces-témoignages. Les spectateurs n'ont accès au camp qu'à travers la parole des personnages qui évoquent leurs expériences. La relation au spectateur repose alors sur un contrat spectaculaire paradoxal, parce qu'il privilégie un théâtre pour l'oreille, plus que pour l'œil. Dans l'adresse qui clôt le deuxième acte de *Qui rapportera ces paroles ?*, le personnage de Françoise se lance dans une longue narration racontant un épisode important, celui dit de la « course », où une sélection a décimé le groupe des déportées. La récitante y exprime aussi la nouveauté de ce théâtre de la mort où les personnages meurent à tour de rôle sans que le spectateur ne puisse les connaître, tant leur passage sur scène est éphémère. Le dire reste la trace et le tombeau des disparus.

Et maintenant, combien en reste-t-il ? Peut-on jouer une pièce avec des personnages qui meurent avant qu'on ait eu le temps de les connaître<sup>48</sup> ?

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 49.

Référence en soi à certaines formes chorales de la tragédie grecque, l'adresse sacralise le théâtre du dire. La poétisation de nombre de ces adresses et de passages, au statut ambigu, mi-adresse, mi-discours fictionnel<sup>49</sup>, anime les tentatives de l'auteur pour dépasser les impossibilités à communiquer la vérité de certaines expériences à travers le langage. Car Delbo vise moins le réalisme qu'à suggérer « la vérité » de la situation :

Ce à quoi je voulais atteindre, c'est à une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire plus durable, celle qui ferait sentir la vérité de la tragédie en restituant l'émotion et l'horreur<sup>50</sup>.

À cette fin, Charlotte Delbo croit en la capacité de la littérature à dire plus que le témoignage et le reportage. Il s'agit là d'une des raisons qui l'ont conduit à différer la publication de certains textes liés aux camps : elle ne voulait pas leur assigner un statut testimonial, mais qu'ils soient reçus en tant que textes littéraires. Dans *Les Hommes*, réfléchissant sur son activité d'écrivain par l'intermédiaire de ses personnages, elle oppose de même écriture historique et écriture poétique. Celle-ci est plus puissante à faire comprendre la vérité :

GINA : Françoise, ma chérie, il ne faut pas être triste parce que tu ne peux pas écrire. C'est encore trop tôt. Après la guerre...

FRANÇOISE : Je ne pourrai plus jamais écrire. Plus jamais. Cela paraît si vain, si en dehors de la vérité. [...]

GINA : Mais, Françoise, il y aura toujours des gens qui écriront et des gens qui liront.

GINA : Il y aura aussi des historiens, qui reconstitueront ce que nous vivons aujourd'hui, qui sera devenu de l'histoire.

FRANÇOISE : Oui, pour se distraire, pour s'évader, ne pas voir la réalité.

FRANÇOISE : Des historiens, peut-être. Ils mettront en chiffres, et en dates. Les poètes seront morts<sup>51</sup>.

Le spectateur n'est donc pas sollicité pour voir mais pour sentir, imaginer et pour entrer en empathie avec des voix, des

<sup>49</sup> Tel celui de *Les Hommes* sur les promenades dans la cour de la prison. *Ibid.*, p. 540.

<sup>50</sup> Prévost Claude, « Entretien avec Charlotte Delbo : La déportation dans la littérature et l'art », *La Nouvelle Critique*, n° 167, juin 1965, p. 41.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 538-539.

présences sur scène, rendues sensibles par les corps des comédiennes en mouvement sur la scène. Ainsi, si ce théâtre renoue avec des éléments de distanciation du théâtre épique brechtien – ruptures de la fiction, provoquées par les adresses, usage du théâtre dans le théâtre – Delbo les utilise pour accroître l'empathie du public, sans pourtant diluer sa capacité intellectuelle. Représenter les événements, au moins par le biais de récitants, permet de les penser tout en émouvant le public, afin qu'il en vienne à méditer lui-même, à prendre conscience de vérités qui appellent à réfléchir et à agir.

### *Rejoindre une collectivité*

La recherche de l'empathie est d'autant plus importante pour C. Delbo, qu'elle explique sans doute que le choix du théâtre comme moyen artistique d'expression s'impose à elle. Certes, son travail auprès de L. Jovet prédisposait son recours à l'écriture dramatique. Mais très certainement, la présence physique de spectateurs au cours de la représentation et la dimension collective de la pratique du théâtre l'ont orienté. Le retour a été d'autant plus douloureux pour la déportée, que celui-ci l'a séparée de ses compagnes, avec lesquelles elle constituait un groupe uni. L'expérience de cette douloureuse solitude a probablement compté énormément dans l'écriture théâtrale, très marquée par la présence nécessaire d'un auditoire.

Son entretien avec Jacques Chancel<sup>52</sup> pose la différence qu'elle fait entre le texte à lire qui n'offre que des mots et le théâtre, qui est une voix, qui donne vie aux mots car il s'adresse à un public, crée une communauté induite par la représentation, dans un processus spectaculaire qui sollicite tous les sens. Cette dimension collective, où le texte est à partager, permettrait davantage la transmission de la vérité recherchée par Delbo, qu'un texte lu de façon solitaire. Le théâtre a la capacité de donner rendez-vous à son destinataire, à le convoquer littéralement,

---

<sup>52</sup> Radioscopie, <http://www.ina.fr/audio/PHF06046320>, consulté le 10 octobre 2015.

comme s'il s'agissait pour l'auteur de s'assurer d'une présence, au risque de l'incompréhension. Le spectateur dont Delbo rêve n'existe peut-être pas, et peut-être son théâtre se désole-t-il d'un spectateur impossible pour les pièces-témoignages. Car pour Delbo, le spectateur existe moins que les spectateurs, tant le théâtre interroge le collectif<sup>53</sup> pris dans une expérience commune. Costumières, éclairagistes, bref plus généralement, des gens du métiers, des administratifs..., elle procède souvent à une énonciation collective dans ses pièces, très majoritairement menée par des groupes de femmes (*Qui rapportera ces paroles ?*, *La Sentence*, *Maria Lusitania...*), qui pourtant gardent chacune leur individualité. Il faut voir en ces énonciations collectives, parfois chorales, le miroir d'un public rêvé où le spectateur continue à exister, en une unité indépendante, quoique connectée aux autres, au sein du public, pour entendre ces paroles.

---

<sup>53</sup> Parrau Alain, « Charlotte Delbo, Hanna Lévy-Hass : l'expérience des camps et la question de la communauté », dans Page C., *Charlotte Delbo. Œuvre et engagement*, op. cit., p. 67-77.



« IL Y EN AURA UNE QUI RENTRERA ET QUI PARLERA »  
NOTES SUR UNE MISE EN SCÈNE

Anne Cassou-Noguez  
Université François-Rabelais de Tours-EA6297ICD

Charlotte Delbo revient d'Auschwitz pour parler.

Il faut qu'il y en ait une qui revienne pour dire. Voudrais-tu qu'on ait détruit ici des millions d'êtres et que tous ces cadavres soient muets pour toujours, et que toutes ces vies soient sacrifiées pour rien<sup>1</sup> ?

Fidèle à l'objectif qu'elle s'est fixée, elle rédige *Aucun de nous ne reviendra*<sup>2</sup> au retour de la déportation, à Lausanne, en 1946. Elle ne fait publier cet ouvrage qu'en 1970. Elle est en effet persuadée que la France de l'après-guerre n'est pas prête à recevoir son témoignage : elle doit d'abord se reconstruire et reprendre des forces. Elle publie donc son texte un peu plus de vingt ans après l'avoir écrit, au moment opportun lui semble-t-il. Quelques années auparavant, durant l'été 1966, elle écrit *Qui rapportera ces paroles ?*, pièce qui est jouée pour la première fois le 14 mars 1974, au Cyrano-Théâtre. On peut s'interroger sur la nécessité pour Charlotte Delbo de revenir sur son témoignage. Pourquoi l'assistante de Louis Jouvet recourt-elle à l'écriture théâtrale pour écrire à nouveau sur son expérience ? Pressent-elle que c'est le meilleur moyen de faire entendre la voix des résistantes déportées, des femmes du convoi du 24 janvier 1943 ?

---

<sup>1</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013, p. 16.

<sup>2</sup> Delbo Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Paris, Minuit, 1970.

Agnès Braunschweig, alors jeune metteur en scène et professeur au conservatoire, tombe, par hasard, sur *Qui rapportera ces paroles ?* chez un bouquiniste. En 2008, le texte n'est plus édité et très peu connu. Elle découvre qu'il s'agit d'une « tragédie » qui se passe dans un camp de concentration, un texte bien différent de tout ce qu'elle a pu lire sur l'univers concentrationnaire jusqu'alors, que ce soient les témoignages de Primo Levi ou Robert Antelme, ou *Le Verfügbar aux Enfers*<sup>3</sup>, opérette écrite par Germaine Tillion au camp de Ravensbrück. Agnès Braunschweig est bouleversée par l'écriture simple et lumineuse de Charlotte Delbo et convaincue qu'il est de son devoir de monter la pièce afin que les paroles, si douloureusement rapportées, continuent à être transmises et entendues, en particulier auprès des jeunes générations. En 2009, elle crée la Compagnie Prospero Miranda, et monte *Je reviens de la vérité*, au Théâtre des Loges de Pantin en décembre 2011. Il s'agit d'une adaptation en 18 fragments de *Qui rapportera ces paroles ?*, mise en scène par Agnès Braunschweig, directrice artistique de la compagnie, et interprétée par trois comédiennes (Agnès Braunschweig, Édith Manevy et Caroline Nolot).

Nous nous intéresserons à la manière dont la forme théâtrale de *Qui rapportera ces paroles ?* diffère de la forme narrative de *Aucun de nous ne reviendra* et se révèle susceptible de susciter le désir de jouer la pièce aujourd'hui, voire le sentiment de devoir le faire ?

#### *Du témoignage historique à l'écriture théâtrale* De Charlotte à Françoise

C'est le personnage de Françoise qui semble la plus proche de Charlotte Delbo et qui prend en charge certains de ses questionnements mais Charlotte n'apparaît pas dans sa pièce sous son nom. Les autres personnages, inspirés eux-aussi de personnes réelles, de compagnes de l'auteur en déportation, ont

---

<sup>3</sup> Tillion Germaine, *Une opérette à Ravensbrück : le Verfügbar aux Enfers*, Paris, La Martinière, 2005 ; réédit. Paris, Points, 2007.

également des prénoms inventés : Gina (sans doute Viva)... Comment expliquer que Charlotte Delbo, qui parlait en son nom, à la première personne, dans *Aucun de nous ne reviendra*, s'y refuse ici ? Il nous semble que cela signifie que la pièce ne doit pas être une imitation de la réalité. Elle doit permettre d'accéder à la vérité par les moyens de la transposition artistique. En effet, si l'auteure se mettait en scène dans sa pièce, ce pourrait être lu comme une invitation pour le metteur en scène à reconstituer la réalité des camps avec le plus de précision possible. Or, dans les années qui ont suivi la guerre, les documentaires et les films se sont multipliés. Le public des années 1970 a sans doute vu *Nuit et brouillard*, film d'Alain Resnais sorti en 1956 ; celui de 2011 a aussi vu *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Sur le front de la réalité, le théâtre ne peut rivaliser avec le cinéma. En revanche, l'écriture théâtrale, l'universalité tragique de *Qui rapportera ces paroles ?* vise une vérité humaine.

De plus, le témoignage ne suffit pas, dans la mesure où il ne peut pas toucher ceux qui ne sont pas allés dans les camps : la réalité en semble indicible (« C'est que là d'où nous revenons / Les mots ne voulaient pas dire la même chose<sup>4</sup> »), et le public reste sourd à ces paroles, qu'il ne veuille pas repenser à l'horreur passée, ou, de manière plus inquiétante, qu'il la mette en doute. À cet égard, on peut mentionner une journaliste américaine, Aline, de la French American TV, qui, dans un entretien avec Agnès Braunschweig<sup>5</sup>, s'étonne tout à la fois que de jeunes comédiennes puissent vouloir jouer une telle pièce et que le public accepte d'y assister car, selon elle, ce n'est pas un « spectacle », un « entertainment » (divertissement) reprend-elle ensuite en anglais pour préciser ce qu'elle entend par le mot de « spectacle ». Elle souligne ainsi, avec une certaine naïveté – elle ne connaît pas le travail de Charlotte Delbo, ni celui de la compagnie Prospero Miranda – qu'il est difficile (impossible?) de témoigner de l'horreur des camps au théâtre : un comédien peut-il éprouver du plaisir à jouer un moribond, un corps à l'agonie, nié dans son humanité ? Le public peut-il se résoudre à

---

<sup>4</sup> Delbo C., *Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iE6HEDS9ZpQ>, consulté le 13 septembre 2015.

venir applaudir la représentation de la mort et de l'Histoire ? On peut également rappeler que Charlotte Delbo est pleinement consciente du danger du témoignage, bien avant qu'elle ne reçoive une lettre de Robert Faurisson<sup>6</sup> lui demandant des preuves de l'existence des camps :

Ils penseront que, puisque nous en sommes revenues, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires<sup>7</sup>.

Nous expliquerons et personne ne comprendra. Nous ne pourrons jamais donner à voir ce que nous avons vu<sup>8</sup>.

Pour Charlotte Delbo, femme de lettres mais surtout femme de théâtre, il s'agit donc moins de faire un témoignage qu'une œuvre d'art. Or, se mettre soi-même en scène rendrait peut-être la transfiguration artistique plus difficile. La pièce est tendue entre réalisme et écriture, entre représentation et transposition. Le changement d'identité de Charlotte en Françoise est une invitation à éviter un jeu d'imitation de la réalité. Cela se manifeste par l'abondance des négations dans les « indications<sup>9</sup> » de l'auteur : « Aucun décor<sup>10</sup> », « Pas de maquillage<sup>11</sup> ». Agnès Braunschweig, conformément à cette proposition de l'auteur, propose une mise en scène épurée, qui ne s'apparente guère à une reconstitution historique.

« *Un paysage désolé, inimaginable, lunaire<sup>12</sup>* »

Les trois comédiennes évoluent dans un décor lunaire, qui ne représente pas un camp de concentration : on est dans une esthétique de la suggestion plus que de la représentation. Un grand

---

<sup>6</sup> Gelly Violaine, Gradwohl Paul, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013, p. 357.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>9</sup> Delbo C., *Qui rapportera ...*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

cercle blanc est installé au sol. Il définit l'aire de jeu quel que soit le lieu où la pièce est représentée, théâtres, réfectoires de lycée ou cours de récréation. Quand les comédiennes entrent en scène, elles ne sont pas encore des déportées. Ce sont des femmes et ce sont des résistantes. Elles ont une valise en main, dont elles sortiront plus tard leur tenue de prisonnière, quand elles seront entrées dans le cercle, qu'elles auront changé d'univers. Il leur arrive parfois de sortir du cercle, pour laisser l'une d'entre elles prendre la parole dans un tête-à-tête avec le spectateur que rien ne doit perturber. Mais elles sont alors dans l'ombre, à peine visibles. En revanche, à plusieurs reprises, elles travaillent sur la circonférence, sur la frontière, sur le mur invisible mais infranchissable. Marches à pas lents de corps accablés, courses à l'infini qui disent l'épuisement (après le fragment sur le block 25<sup>13</sup>), rondes qui disent de manière pathétique la joie enfantine de retrouver le printemps et l'horreur de le vivre dans l'enfermement. Quand elles sortent visiblement du cercle, c'est pour manifester la mort du personnage qu'elles incarnent. Ainsi quand Yvonne décide de mettre fin à ses jours en se joignant aux malades en route pour le lazaret (II, 4), Agnès Braunschweig, qui l'incarne, s'élance hors du cercle. De même, à la fin de la pièce, Gina se résout à se suicider pour échapper à la « brigade des mouchoirs blancs », qui est une des inventions de l'auteur, dans la mesure où aucun document, ni témoignage ne l'avère : la comédienne qui tient son rôle, Caroline Nolot, hésite à proximité de la circonférence du cercle blanc, s'en approche et revient au centre, ce qui donne à voir la violence de son geste et l'importance du pas qui la conduira à l'extérieur du cercle, à la mort, donc.

Ce décor répond à plusieurs exigences. D'une part, il est essentiel pour Agnès Braunschweig que la mise en place soit très légère et très mobile. Elle doit pouvoir se déplacer dans toutes sortes de lieux afin que les paroles de Charlotte Delbo soient entendues par le plus de spectateurs possible. D'emblée, la metteur en scène a l'intention de jouer devant des lycéens et des étudiants, devant ceux qui n'ont pas connu la guerre, devant

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

ceux même dont les parents n'ont pas connu la guerre, devant ceux qui pourraient perdre la mémoire des camps et de la Shoah<sup>14</sup>.

D'autre part, ce décor est relativement conforme à ce que préconise Charlotte Delbo dans ses indications de mise en scène :

Trois lieux :

*Dans la baraque* (inutile de la figurer, lumière et texte suffisent).

*Entre la baraque et la place d'appel* (cheminement).

*Sur la place d'appel* (un espace nu. Dans la neige au 1 et au 2 ; dans la poussière au 3)<sup>15</sup>.

On note en effet le refus de figurer de manière trop réaliste l'espace et l'insistance sur la nudité de l'espace. Charlotte Delbo accorde une importance particulière aux lumières, qui étaient confiées dans la mise en scène originelle à André Collet, ancien collaborateur de Jean Vilar. Un espace nu, c'est avant tout un espace sans couleur, éclairé de manière violente et brutale (« effet de lumière électrique violente sur la neige<sup>16</sup> »), comme s'il était impossible d'échapper à la vérité (« Ici, tout est vrai. Durement. Sans ombré [sic]<sup>17</sup> »). Il est difficile de ne pas voir dans le cercle blanc choisi par Agnès Braunschweig un écho aux pages descriptives écrites par Charlotte dans *Aucun de nous ne reviendra*<sup>18</sup> :

Le silence est solidifié en froid. La lumière est immobile. Nous sommes dans un milieu où le temps est aboli. Nous ne savons pas si nous sommes, seulement la glace, la lumière, la neige aveuglante, et nous, dans cette glace, dans cette lumière, dans ce silence<sup>19</sup>.

Aucune couleur dans le camp, entre le blanc de la neige et le gris de la poussière. Le goût et l'ouïe sont également anesthé-

---

<sup>14</sup> Delbo évoque des éléments de la Shoah mais son témoignage relève d'abord de la déportation politique. Si elle est consciente du traitement spécifique des déportés juifs, son expérience diffère de la leur.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>18</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 34.

siés et l'on comprend que la mise en scène de la compagnie Prospero Miranda ne fasse entendre nulle musique, même là où Charlotte Delbo en indiquait en didascalie, de part et d'autre du premier monologue de Françoise. Il ne reste aux prisonnières que deux sens, exacerbés : l'odorat (l'odeur de la fumée des corps brûlés, omniprésente, plus forte que celles des robes sales et couverte d'excréments) et le toucher (le froid, toujours).

Choisir un décor très simple et très peu figuratif, c'est aussi faire le choix de donner une dimension universelle à la tragédie de Charlotte Delbo. Le sous-titre n'est en effet pas donné à la pièce à la légère. Le caractère inéluctable de la mort est en effet souligné par l'ironie tragique : c'est au moment où l'on croit que l'on pourra peut-être échapper à son sort, que le destin écrase plus cruellement les personnages. Ainsi, Denise se réjouit d'une amélioration de sa condition et de celle de ses deux compagnes, Françoise et Gina :

Nous avons des privilèges, maintenant que nous sommes des anciennes. Trois centimètres de cheveux nous valent autant de respect qu'une barbe vénérable. Nous avons une case pour nous trois et personne n'ose nous toucher. Peut-être est-ce aussi parce que nous sommes devenues malignes<sup>20</sup>.

Or, c'est précisément pendant qu'elle prononce ces paroles, que Gina, qui vient d'apprendre qu'elle devait intégrer « la brigade des mouchoirs blancs », décide de se donner la mort. Cette brigade a été présentée plus tôt dans la pièce : les indices de la fatalité sont en effet semés tout au long de la tragédie.

Ils ont trouvé cela pour faire plus de place dans les chambres à gaz. Ils mettent les enfants à part et ils les brûlent vivants. Les enfants, cela ne se débat pas. [...] Hier j'ai causé avec une jeune fille qui travaille dans la brigade des enfants. Vous l'avez vue, c'est celle qui rentre après les autres, le soir. Elles ont toutes un foulard blanc sur la tête. Elles sont proprement mises. On les appelle « les mouchoirs blancs »<sup>21</sup>.

Celle qui a écouté les cours de Louis Jouvet au Conservatoire et qui a consigné ses conseils, ses remarques et ses notes, construit presque sa pièce comme une tragédie classique. Elle respecte

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.

l'unité d'action : la mort vient inéluctablement frapper les déportées. L'unité de lieu est évidente puisqu'il est impossible de sortir du camp : sur scène le cercle blanc choisi par la Compagnie Prospero Miranda symbolise à la fois le cercle de l'enfer et la force du destin auquel on ne peut échapper. L'unité de temps apparaît dans chacun des actes puisqu'ils commencent dans une lumière vive (« lumière dure et coupante de l'hiver sur la neige<sup>22</sup>. », « Dehors : projecteurs<sup>23</sup> [...] », « Il fait clair<sup>24</sup>. ») pour s'achever dans la nuit (l'acte I se clôt sur le récit d'un rêve, l'acte II, sur la lumière qui baisse, l'acte III, sur le sommeil des protagonistes). Cette dimension tragique permet de dépasser l'Histoire et de donner à voir la condition humaine quand elle subit une tentative d'anéantissement. Il faut garder en tête qu'au moment où elle écrit et publie la pièce, Charlotte Delbo compose plusieurs pièces politiques sur l'oppression : *La Sentence*<sup>25</sup> porte sur la dictature franquiste, *Le Coup d'État*<sup>26</sup> sur le Maroc du roi Hassan II... Elle entend lutter contre toutes les formes d'oppression.

Enfin, un tel décor donne à voir les individus : le rapport entre le comédien et le spectateur se fait dans l'immédiateté. Lorsque Agnès Braunschweig interprète le rôle d'Yvonne de la première scène de la pièce, rôle qu'elle isole du reste de la scène, en en faisant un monologue, elle est debout, droite, seule face au spectateur. Les deux autres comédiennes sont accroupies par terre, elles regardent le sol. Le corps de la comédienne dit à la fois la fragilité et la force, force de se tenir debout, fragilité de la solitude menaçante. Les trois comédiennes expliquent que lorsqu'elles déploient le rond blanc, elles sont chez elles. Il peut sembler paradoxal de trouver du réconfort dans un décor qui met à nu la comédienne face au spectateur, sans filet, sans accessoire derrière lequel se dissimuler... Pourtant, on pourrait y percevoir l'écho à un autre paradoxe, beaucoup plus grave et douloureux : celui qu'expriment les rescapées quand elles

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>25</sup> Delbo C., *La Sentence, Qui rapportera...*, *op. cit.*

<sup>26</sup> Delbo C., *Le Coup d'État, Qui rapportera...*, *op. cit.*



avouent que le camp était le pire endroit mais qu'elles y avaient créé des liens qu'elles n'ont jamais pu retrouver ailleurs en sortant ? Il suffit de lire une autre pièce de Delbo *Et toi, comment as-tu fait ?*<sup>27</sup> pour s'en convaincre. La liberté impliquait pour elles une dislocation du groupe : elles se retrouvaient dans la vie sans filet de secours, sans main tendue. Le cercle scénique retenu matérialise peut-être aussi la solidarité entre ces femmes.

Je suis restée plantée là, dans un désert où personne ne faisait attention à moi, là où se terminait l'alignement des tables. Comme à un carrefour. Je suis restée là, stupide, perdue. Vous n'étiez plus à côté de moi. Il me manquait tout à coup un membre, un organe essentiel. Je ne voyais ni n'entendais plus rien. Une impression de naufrage. Tout avait coulé<sup>28</sup>.

« *Nous voulions nous faire entendre*<sup>29</sup> »

Participe également de ce refus de la reconstitution historique la manière dont les comédiennes donnent à entendre le texte. Charlotte Delbo, dans *Qui rapportera ces paroles ?*, supprime les magnifiques pages descriptives qui ponctuent *Aucun de nous ne reviendra*, très souvent associées au vers libre. Comme nous l'avons déjà dit, très tôt, elle a le sentiment que son écriture n'a de sens qu'en tant que telle, et non en tant que manifestation d'un épisode de l'Histoire (« Et maintenant, je suis dans un café à écrire cette histoire car cela devient une histoire<sup>30</sup> »). Elle écrit donc dans une langue dont le vocabulaire est simple, mais dont le rythme est particulièrement travaillé. N'épiloguons pas sur l'anaphore de « C'est le jour » qui traduit l'immobilité du temps qui oublie de passer, sur les phrases nominales qui transmettent des sensations brutes et laissons la parole à l'écrivain :

C'est le jour sur le marais où meurent des insectes à forme humaine.  
La tragédie devient impossible à soulever.

<sup>27</sup> Delbo C., *Et toi, comment as-tu fait ?*, *Qui rapportera ...*, op. cit.

<sup>28</sup> Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours, Auschwitz et après III*, Paris, Minit, 1971, p. 22.

<sup>29</sup> Delbo C., *Qui rapportera ...*, op. cit., p. 66.

<sup>30</sup> Delbo C., *Aucun de nous ...*, op. cit., p. 45.

C'est le jour pour jusqu'à la fin du jour.  
 La faim. La fièvre. La soif.  
 C'est le jour pour jusqu'au soir.  
 Les reins sont un bloc de douleur.  
 C'est le jour pour jusqu'à la nuit.  
 Les mains glacées, les pieds glacés.  
 C'est le jour sur le marais où le soleil fait étinceler au loin des formes  
 d'arbres dans leur suaire de givre.  
 C'est le jour pour toute une éternité<sup>31</sup>.

Dans la version théâtrale, *Qui rapportera ces paroles ?*, on remarque qu'il y a très peu de dialogues ou de monologues où les personnages exposent leurs sentiments, leur souffrance, et même une absence de vers libre, à l'exception du premier monologue de Françoise et de l'envoi. Ces deux passages font l'objet d'un traitement particulier dans la mise en scène de la compagnie Prospero Miranda. Le premier monologue de Françoise est prononcé dans le noir : le spectateur doit se concentrer sur la parole, comme si c'était elle qui était première et initiait l'apparition des corps. Il s'agit de rappeler qu'il n'y a pas une réalité première, extérieure à la pièce, mais qu'il n'y a rien avant la parole poétique et théâtrale. De plus, cela met en branle l'imagination du spectateur plus que ses connaissances historiques. Il s'agit d'impliquer le public dans une expérience collective : il ne doit pas être passif, mais contribuer à l'émergence de la vérité. L'envoi fait l'objet d'un travail de chœur, qui n'est pas sans rappeler la tragédie antique et une nouvelle fois la littérarité du texte. En effet, même si Delbo insère beaucoup moins de passages descriptifs dans sa pièce que dans *Aucun de nous ne reviendra*, l'écrivain recourt dans la pièce de théâtre, à une écriture poétique et rythmique.

FRANÇOISE : [...] Nous sommes dans le froid, nous sommes du froid, des blocs de froid. [...] Le froid contracte chaque fibrille de votre chair, même celles de la langue, même celle du cœur, froid dans les veines, des courants de froid dans les poumons<sup>32</sup>.

Il s'agit donc pour les comédiennes de faire entendre les paroles sans brouillage. En effet, elles déclament plus qu'elles ne

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>32</sup> Delbo C., *Qui rapportera ...?*, *op. cit.*, (I, 3), p. 22.

parlent. Ainsi la parole n'est jamais quotidienne : dans le camp, rien ne peut être conforme à la vie normale. Agnès Braunschweig, dans son adaptation, accentue cet effet en supprimant les passages de transition, au début ou à la fin d'une scène, courts dialogues entre plusieurs personnages, pour n'extraire de la pièce que 18 fragments. Enfin, une parole déclamative refuse le pathos : les comédiennes n'accentuent pas l'émotion par des trémolos dans la voix. Elles laissent le spectateur prendre en charge la dimension pathétique du texte : il est d'autant plus ému que la parole scénique est froide. Il s'agit en effet pour lui d'affirmer son humanité : s'émouvoir devant l'intolérable, c'est être humain.

*Trois comédiennes, 23 personnages*

*Des personnages dotés d'une personnalité et d'une histoire propres*

Dans *Qui rapportera ces paroles ?*, on connaît beaucoup mieux l'histoire des prisonnières que dans *Aucun de nous ne reviendra*. Ceci est tout d'abord lié à la fonction de la parole dans le camp. Parler est essentiel à la survie des prisonnières.

MOUNETTE, *se dressant sur sa couche – assise. Tout dort ou semble endormi* : La nuit est plus effrayante que le jour, parce que la nuit, dès que je m'endors, je suis seule. Le jour, je parle. Gina, ou Françoise, ou une autre, me répondent. La nuit, dans les rêves, personne ne répond<sup>33</sup>.

Un sentiment similaire s'exprime dans *Aucun de nous ne reviendra*, ce qui tend à souligner l'importance de cette considération :

Je reste seule au fond de ce fossé et je suis prise de désespoir. La présence des autres, leurs paroles faisaient possible le retour. Elles s'en vont et j'ai peur. Je ne crois pas au retour quand je suis seule. Avec elles, puisqu'elles semblent y croire si fort, j'y crois aussi. Dès qu'elles me quittent j'ai peur. Aucune ne croit plus au retour quand elle est seule<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> *Ibid.*, (I, 9), p. 32.

<sup>34</sup> Delbo C., *Aucun de nous ...*, *op. cit.*, p. 163.

La parole n'est que très rarement descriptive ; elle n'expose pas non plus les sentiments éprouvés. Tantôt brève, immédiate, ancrée dans la réalité du camp, elle tente de faire face à des situations de danger immédiat :

RENÉE : [...] Relève-toi, Marie. Il faut aller à l'appel. Relève-toi, mon petit.  
 MARIE : Je ne peux plus.  
 RENÉE : Si, tu peux. Je te dis que tu peux. Il faut.  
 MARIE : Pourquoi faut-il ? Laisse-moi, s'il te plaît, laisse-moi.  
 RENÉE : Non, je ne te laisse pas. Il faut. Lève-toi. Accroche-toi à moi. Là, à mon coude<sup>35</sup>.

Tantôt, elle fait surgir un ailleurs salubre, passé ou futur rêvé. Ainsi, l'on apprend que Mounette était dactylo, Yvonne professeur de grec... La nourriture joue un grand rôle dans ces paroles de l'ailleurs : les déportées se récitent leurs recettes de cuisine et les commentent, révélant ainsi leurs habitudes passées, leur appartenance sociale...

GINA : [...] Tu as essayé le chocolat au café ? On fait un café très fort, un véritable extrait, et on en met une goutte dans le chocolat. C'est bon ! Cela donne une petite amertume qui exalte le mousseux du chocolat.  
 MOUNETTE : Moi, avec le chocolat, j'aime les rôties<sup>36</sup>.

DENISE : Un poisson... Gina, donne-nous la recette de la sole au whisky. J'aime la sole au whisky comme tu la fais. Je ne sais pas comment c'est. Je n'ai jamais bu de whisky. Je n'en ai même jamais vu. Tu lèves les filets...<sup>37</sup>

On connaît des bribes du passé et les aspirations pour l'avenir des compagnes de Françoise.

On peut à nouveau avancer plusieurs hypothèses pour expliquer cet écart entre le texte-source et sa réécriture théâtrale. Peut-être s'agit-il de donner corps aux personnages, en montrant qu'ils ne sont pas des ombres interchangeables, et de résister par conséquent à ce que leur font subir les nazis qui les privent d'identité et les ramènent à un chiffre ? La date de rédaction qui rend la réflexion doit sans doute également être prise en compte : l'auteur de *Aucun de nous ne reviendra* est une resca-

<sup>35</sup> Delbo C., *Qui rapportera ...*, op. cit., (II, 1), p. 35.

<sup>36</sup> *Ibid.*, (I, 7), p. 31.

<sup>37</sup> *Ibid.*, (III, 6), p. 63.

pée, tout juste rentrée des camps, celle de *Qui rapportera ces paroles ?* est un écrivain confirmé qui a été amené à enquêter sur ses compagnes de déportation lors de la rédaction du *Convoi du 24 janvier*<sup>38</sup> et de *Mesure de nos jours*, qui a appris à les connaître en-dehors du camp. On peut donc imaginer qu'elle cherche à rendre hommage à toutes celles qui ont souffert dans le camp mais aussi à celles qui sont rentrées, qui sont encore vivantes, mais qui peinent à mener une vie normale.

« *De revenants qui reviennent*<sup>39</sup> »

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Charlotte Delbo est à la fois actrice et témoin. Elle recourt à la première personne lorsqu'elle expose ses émotions, et témoigne à la troisième personne des épisodes qui l'ont tout particulièrement marquée. L'incarnation se substitue au récit à la troisième personne dans *Qui rapportera ces paroles ?* On imagine ce que ce procédé engage comme charge émotionnelle. Ainsi, on peut s'appuyer sur l'exemple de Marie. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, cette jeune fille fait l'objet d'un récit pris en charge par un narrateur externe :

Son père, sa mère, ses frères et ses sœurs ont été gazés à l'arrivée.  
Les parents étaient trop vieux, les enfants trop jeunes.  
Elle dit : « Elle était belle, ma petite sœur. Vous ne pouvez pas vous représenter comme elle était belle.  
Ils n'ont pas dû la regarder.  
S'ils l'avaient regardée, ils ne l'auraient pas tuée.  
Ils n'auraient pas pu. »<sup>40</sup>.

Cette scène est longuement développée dans *Qui de nous rapportera ces paroles ?* C'est Marie elle-même qui raconte son histoire. Le pathétique est accentué par une révélation progressive : on apprend que Marie a perdu sa famille, mais aussi sa compagne des camps (« une fille de mon âge que je ne connais-

<sup>38</sup> Delbo Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 1966.

<sup>39</sup> Delbo C., *Qui rapportera...*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>40</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, *op. cit.*, p. 50.

sais pas<sup>41</sup> ») qui l'a soutenue tout au long de sa captivité. Les propos au discours direct qui étaient attribués à Marie dans le récit autobiographique sont repris dans une ultime réplique. Ils interviennent après la réplique de Renée, qui est beaucoup plus factuelle : il s'agit, comme souvent dans la pièce, de faire face à une urgence, de trouver une solution, c'est-à-dire un moyen de survie. Le commentaire de Marie sur la beauté de sa petite sœur n'est donc pas une réponse mais une sorte d'obsession, l'indice d'un ressassement, d'une folie qui manque de force pour s'épanouir, mais qui est bien présente. Dans les deux textes, la parole est prise en charge par Marie (par le biais du discours direct et par la réplique théâtrale) : en effet, ce discours ne fait sens que pour elle. Pourtant, dans le texte théâtral, il prend une force autre : inséré dans le dialogue, il devient signe d'un dérèglement de la raison. Mais c'est dans le texte joué, dans sa représentation, qu'il prend toute sa charge émotionnelle. Un visage, un corps, s'ajoutent à la voix, à la parole. La folie n'est plus seulement un affront à la logique c'est un tremblement, un affaissement du corps... Dans la mise en scène d'Agnès Braunschweig, c'est Edith Manevy qui joue Marie. Elle papillonne d'abord comme une enfant perdue. Puis, au moment de dire cette dernière réplique, sur la beauté de sa sœur, elle s'agrippe à sa partenaire, qui joue alors Renée. Elle a besoin d'un appui pour se souvenir. Pourtant, Renée, gênée, se dégage, la parole ne doit pas servir à exposer ses sentiments, elle ne peut pas servir à cela pour ceux qui veulent survivre.

On observe un phénomène similaire dans la scène du rêve. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Charlotte évoque les cauchemars que font les prisonnières :

MARIE : [...] il n'y a plus que la ressource de se blottir sur soi-même et essayer de susciter un cauchemar supportable, peut-être celui où l'on rentre à la maison, où l'on revient et où l'on dit : C'est moi, me voilà, je reviens<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Delbo C., *Qui rapportera...*, *op.cit.*, (I, 2), p. 20-21.

<sup>42</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, *op. cit.*, p. 86.

Les pronoms « on » et « chacune » alternent dans ce chapitre (« La nuit ») pour témoigner des angoisses nocturnes des prisonnières, quand elles sont isolées des autres et menacées par la solitude. En revanche, dans *Qui rapportera ces paroles ?* l'angoisse et le rêve sont pris en charge par Mounette :

Le rêve le plus atroce, c'est celui où je rentre à la maison. J'entre par la cuisine. Ma mère fait la vaisselle, ou bien elle repasse. Je m'approche : « Maman, c'est moi. Tu vois, je suis revenue. »<sup>43</sup>

Confier le rêve à un personnage en particulier permet de rendre le rêve beaucoup plus précis (« par la cuisine », « fait la vaisselle, ou bien elle repasse »). Ainsi, le lecteur ou le spectateur peuvent imaginer la scène, partager le songe de Mounette, songe d'une toute jeune fille. On note d'ailleurs qu'elle mentionne sa mère là où le discours généralisant ne précisait pas qui se trouvait « à la maison ». Que la comédienne qui joue ce rôle soit jeune ou non, elle donne à voir la tension entre la force de la jeunesse et l'accablement de la vieillesse, entre la santé et la maladie, entre l'espoir et le renoncement. Edith Manevy dans *Je reviens de la vérité* est ainsi toute de joie de vivre et de sourire. Pourtant, sa main droite, crispée et tendue, ses doigts écartelés, disent l'horreur de sa situation. Notons une autre différence. Le rêve du récit autobiographique était « supportable<sup>44</sup> », celui de la pièce est « le plus atroce<sup>45</sup> ». Comment expliquer cet écart ? On peut émettre deux hypothèses. D'une part, la question du retour est devenue plus douloureuse depuis que Charlotte a elle-même vécu des années spectrales, depuis qu'elle a commencé à interroger ses compagnes de captivité sur leur retour. D'autre part, le récit est désormais pris en charge par Mounette. Or, Mounette est celle pour qui Françoise, porte-parole de Charlotte Delbo dans la pièce, reste en vie, s'accroche. Et Mounette meurt. Mounette ne connaîtra pas le retour. N'est-ce pas « atroce » que pour elle le retour ne soit qu'un rêve ?

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, (I, 9), p. 33-34.

<sup>44</sup> Delbo C., *Aucun de nous...*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>45</sup> Delbo C., *Qui rapportera...*, *op. cit.*, (I, 9), p. 33.

Quand Mounette est morte Mounette pour qui j'étais restée – Mounette que j'aurais voulu porter jusqu'au retour parce que la vie lui avait fait tant de promesses, que c'était pitié, ce gâchis –, quand Mounette est morte, j'ai été tentée à nouveau, avec violence, de renoncer<sup>46</sup>.

### *Entre solitude et solidarité*

Là où Agnès Braunschweig se détache des recommandations de Charlotte Delbo, c'est dans le choix de faire jouer à trois comédiennes seulement les 23 rôles de la pièce. C'est d'autant plus étonnant que Charlotte écrit dans ses indications : « l'impression d'être dans la foule doit être constante (murmures, mouvements<sup>47</sup>) ». Nulle impression de foule avec trois comédiennes. De plus, le public risque d'être moins sensible aux disparitions, à l'impression d'absence. En effet, 11 personnages meurent explicitement au cours de la pièce. Elles étaient 23 au début, elles ne sont plus que 12, dont deux seulement sont présentes lors de la dernière scène.

Comment comprendre ce choix qu'on ne peut réduire à la volonté de faire un spectacle économique ? Cette réduction entraîne tout d'abord une certaine confusion des personnages. En effet, si Agnès Braunschweig joue essentiellement Françoise, la figure de porte-parole de Charlotte, mais aussi Yvonne, les deux autres comédiennes prennent en charge plusieurs personnages : Caroline Nolot joue Gina, mais aussi Renée, Yvonne et parfois Françoise, Edith Manevy quant à elle endosse les rôles de Claire, Marie, Yvonne, Reine, Mounette, Berthe... Ainsi, les individualités sont gommées, ce que suggérait l'écrivain quand elle indiquait avec des italiques insistantes : *Les visages ne comptent pas*<sup>48</sup>, *Le costume ne compte pas*<sup>49</sup>. Lorsqu'elles entrent en scène, les comédiennes portent des tenues différentes. Ainsi, Caroline Nolot qui incarne souvent Gina, jeune femme urbaine qui se souvient qu'elle portait des « parfums<sup>50</sup>», est élé-

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, (II, 7), p. 49.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 60.



gante : manteau de fourrure, talons hauts... Edith Manevy, qui joue à plusieurs reprises des toutes jeunes filles, dont certaines viennent de la campagne et ne connaissent pas le luxe, a une tenue beaucoup plus sobre : manteau beige à carreaux marron de drap de laine, chaussures plates... En revanche, dès qu'elles pénètrent dans le cercle/camp, elles revêtent les mêmes robes grises (« tuniques ou sarraux mi-longs, de coutil gris<sup>51</sup> »), les mêmes foulards qui cachent leur crâne tondu (« Mouchoirs sur la tête<sup>52</sup> ») : leur vie d'avant s'est arrêtée, leur identité s'est perdue, elles sont une dans le groupe. Mais là où les nazis voulaient anéantir les individualités, réduire les hommes à des chiffres, les résistantes de la pièce perdent leurs traits propres pour se fondre dans un groupe soudé. La tentative de déshumanisation échoue devant l'émergence de la solidarité.

CLAIRE : [...] Tu n'es pas libre. Même si tu n'en es que le plus petit maillon, tu es dans la chaîne qui relie tous les hommes, qui les relie jusque loin dans l'avenir. Quoi que tu fasses, tu es dans la chaîne des hommes, tu ne peux pas t'en exclure<sup>53</sup>.

Le trio de comédiennes met en scène la tension entre solitude et union. Ce qui a frappé la metteur en scène lorsqu'elle a découvert le texte, c'est l'importance de l'entraide entre ces femmes. C'est une des raisons qui explique que 49 sur les 230 du convoi du 24 janvier soient revenues, chiffre exceptionnel pour Auschwitz. Alors que Primo Levi et Robert Antelme mettent en avant leur solitude, le sentiment que leur humanité est menacée, Charlotte Delbo met en évidence la force du collectif. En tant qu'écrivain, elle n'est jamais mue par la haine et toujours animée par la gratitude envers les autres, qui la soutiennent comme elle les soutient :

CLAIRE : [...] Suppose que tu tiennes quinze jours pendant lesquels tu en auras aidé d'autres à tenir. Même si tu lâches alors, ce sera quinze jours gagnés. Une autre te relaiera, puis une autre, puis une autre, pour qu'il y en ait une qui tienne jusqu'au bout<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, (I, 1), p. 20.

<sup>54</sup> *Ibid.*, (I, 1), p. 18-19.

Dans *Je reviens de la vérité*, les chorégraphies, réglées selon l'écoute mutuelle des comédiennes en mouvement, parviennent à traduire la solidarité. Ainsi, lorsque les trois comédiennes évoquent le retour et ce qu'elles diront du camp, les paroles qu'elles rapporteront (I, 5), elles organisent un relais. Deux sont accroupies au sol pendant qu'une court tout autour du cercle blanc : relais de parole et relais dans les corps, parce qu'on ne peut pas survivre seule et qu'on a besoin de s'appuyer sur les autres si l'on veut « rentrer pour raconter ». Parfois, les trois jeunes femmes semblent si unies qu'elles courent exactement sur le même rythme, accélèrent ensemble, sans un mot (après le fragment sur le block 25, I, 4), changent de direction selon un accord muet lorsqu'elles forment un bloc pendant l'appel et finissent par se confondre en un chœur tragique (comme dans la réplique d'Yvonne sur la mort de Claire, I, 4<sup>55</sup>).

Toutefois, l'une des menaces récurrentes qui pèse sur les jeunes femmes, c'est la solitude. Solitude de la nuit, solitude du travail parfois... Or, à partir du moment où il n'y a que trois comédiennes sur scène, cette menace est permanente. En même temps, les gestes de solidarité, les contacts, sont très puissants. Une main posée sur un bras prend tout son sens. Par exemple, la pièce commence sur le face à face de Claire (Edith Manevy) et Françoise (Agnès Braunschweig) : l'espace les sépare parce que Claire ne parvient pas à persuader Françoise de rester en vie, non pour elle mais pour les autres. Pourtant, à un moment (« Et tu crois que tu peux faire cela ? ») Claire prend le bras de Françoise. Elle réduit à néant la distance qui les séparait et la remplace par un contact physique : Françoise cesse alors de contester les propos de Claire. Le désir d'accorder de l'importance aux gestes est conforme aux convictions de Charlotte Delbo qui raconte qu'elle s'est sortie plusieurs fois de situations de danger mortel parce qu'elle avait acquis auprès de Louis Jovet l'habitude de lire les corps et les postures.

L'isolement est d'autant plus inquiétant que la mort peut intervenir à chaque instant. Le metteur en scène recourt à un pro-

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, (I, 4), p. 23.

cédé visuel pour dire la mort, efficace par sa sobriété. Les couvertures noires que les comédiennes emploient pour les scènes nocturnes se retournent : blanches, elles deviennent linceul, faisait disparaître le corps dans la blancheur du cercle blanc, comme les cadavres, corps rigides et blancs comme des mannequins qui s'effacent dans la neige, comme des déportées qui passent insensiblement de la vie à la mort pendant la nuit. Ainsi, Édith Malévy s'allonge au sol sous la couverture blanche après avoir raconté l'épisode de la mort de « celle qui a été mordue par un chien<sup>56</sup> », Caroline Nolot s'entoure dans la couverture blanche, ne laissant que sa tête dépasser pour évoquer la mort de la « petite Aurore », « murée dans la solitude parce qu'elle ne pouvait pas parler<sup>57</sup> », focalisant l'attention sur le visage devenu mutique.

Ainsi, *Je reviens de la vérité* continue à faire entendre la voix de Charlotte Delbo et de celles au nom de qui elle prend la parole. La mise en scène évolue au fil des années : créée en 2011, elle continue à être jouée et se modifie, au gré des rencontres et de la connivence entre les comédiennes. Celles-ci ont tissé des liens indéfectibles entre elles, visibles sur scène dans des chorégraphies qui multiplient les contacts. De plus, elles ont rencontré des déportés, des compagnes de Charlotte ce qui n'a cessé d'accentuer leur conviction qu'il était de leur devoir de faire entendre ces mots.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, (III, 1), p. 51.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 53.



## ENTRETIEN AVEC AGNÈS BRAUNSCHWEIG

Anne Cassou-Noguez

Nous avons rencontré Agnès Braunschweig, directeur artistique de la compagnie Prospero Miranda, le 6 juillet 2015, au Théâtre des Loges, à Pantin, où a été créé *Je reviens de la vérité* en 2011<sup>1</sup>, spectacle choral réalisé à partir d'un montage de textes de *Aucun de nous ne reviendra*<sup>2</sup>.

**Comment avez-vous découvert *Qui rapportera ces paroles*<sup>3</sup> ?, tragédie de Charlotte Delbo ?**

C'est le pur hasard. C'était en 2011. À l'époque, j'étais comédienne et un tout petit peu metteur en scène ; en fait, je n'avais fait qu'une mise en scène. Mais en tant qu'enseignante au Conservatoire de Malakoff, par curiosité personnelle aussi, je suis toujours à la recherche de nouveaux textes pour travailler avec mes élèves. Régulièrement, je vais chez Gibert jeune et j'explore le rayon théâtre de A à Z. C'est le titre qui m'a interpellée : *Qui rapportera ces paroles ?* Je l'ai acheté et peu de temps après, je suis partie vivre deux ans à San Francisco avec, entre autres, ce livre dans mes bagages. À la lecture, j'ai été saisie. Plusieurs choses m'ont frappée : le fait que ce soit du théâtre d'une part, le fait que cette pièce se fonde sur un témoignage vrai d'autre part. Raconter l'expérience concentrationnaire par le théâtre, et la raconter en des termes paradoxalement

---

<sup>1</sup> Lien pour le teaser : <https://vimeo.com/37438089>.

<sup>2</sup> Delbo Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra, Auschwitz et après I*, Paris, Minuit, 1970.

<sup>3</sup> Delbo Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ?*, 1974, dans *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

positifs, sans rien de larmoyant, c'était extraordinaire. Bien-sûr, la pièce évoque des choses horribles, mais transfigurées pour moi à la fois par la beauté de la langue et par le théâtre. Pour ce qui est de la beauté de la langue, elle est peut être plus prégnante encore dans d'autres textes comme *Aucun de nous ne reviendra*. Mais dans *Qui rapportera ces paroles ?*, c'est la forme dramatique qui permet de dépasser l'horreur. Et puis, j'ai appris que Charlotte Delbo avait été l'assistante de Juvet, qui est quelqu'un de très important pour moi. En tant que pédagogue, j'ai lu et relu *Molière et la comédie classique*<sup>4</sup> et *La Tragédie classique et le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>5</sup> : ces deux ouvrages m'ont nourrie en tant qu'enseignante de théâtre. J'ai aussi été impressionnée par *Elvire Juvet 40*<sup>6</sup>, que j'ai vu adolescente : j'ai adoré ce spectacle puis le film de Benoît Jacquot<sup>7</sup>. Il me semblait incroyable que *Qui rapportera ces paroles ?*, un texte d'une telle valeur littéraire, n'ait pas été mis en scène depuis sa création, que ce texte ne soit même plus édité ! Tout de suite, il a été évident pour moi qu'il me fallait le monter. C'était une sorte de devoir d'être humain. C'était comme si je n'avais pas le choix. Bien sûr, c'est une tragédie et on en retire un plaisir de comédienne. Oui c'est triste mais arriver à partager ces émotions, c'est comme si on jouait du Racine. Sauf que c'est une histoire vraie donc il y a une responsabilité qui s'ajoute.

### **Pourquoi un « devoir » ?**

J'ai immédiatement pensé que ce texte devait parler aux jeunes, qu'il serait un outil formidable pour aller dans les lycées, pour parler de la déportation et des camps nazis et de la

---

<sup>4</sup> Juvet Louis, *Molière et la comédie classique, extrait des cours de Louis Juvet au Conservatoire, 1939-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du Théâtre », 1965.

<sup>5</sup> Juvet Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, extrait des cours de Louis Juvet au Conservatoire, 1939-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du Théâtre », 1968.

<sup>6</sup> Spectacle de Brigitte Jaques, d'après *Molière et la comédie classique*, créé le 8 janvier 1886, au Théâtre National de Strasbourg.

<sup>7</sup> Film du spectacle de Brigitte Jaques, par Benoît Jacquot, 1987.

Shoah, alors que les derniers survivants étaient en train de mourir, pour parler du théâtre aussi.

**Aviez-vous un intérêt particulier pour cette période de l'Histoire ? Pour l'expérience concentrationnaire ?**

Non, je n'ai pas d'affect particulier, ni d'intérêt particulier pour cette période, si ce n'est un intérêt humain. Mon père est juif, mais ma mère est catholique, une famille québécoise de onze enfants ! J'ai été élevée dans le catholicisme et mon père étant suisse, il n'y a pas eu de déporté dans ma famille. J'ai une sensibilité humaine pour la Shoah mais je n'ai pas d'histoire familiale. C'est d'abord le texte qui m'a séduite. Le processus s'est fait dans ce sens là : il y a d'abord eu un coup de foudre pour la pièce, puis, plus tard, quand j'ai travaillé avec les comédiennes, nous avons découvert ensemble des témoignages sur la déportation. Nous avons lu Primo Levi, Robert Antelme, Marguerite Duras<sup>8</sup> ; nous avons regardé le DVD *Apocalypse*<sup>9</sup>... Notre culture historique s'est construite à partir de la pièce.

**Qu'est-ce qui fait la spécificité de ce témoignage par rapport à ceux que vous avez lus ?**

L'expérience des camps est transcendée par la beauté de la langue, c'est cela qui me semble le plus remarquable. Mais j'ai également été très touchée par les valeurs de résistance et de solidarité qui émergent de la pièce. Certes, le témoignage embellit sans doute la réalité : si ces femmes ont survécu, c'est parce qu'elles sont restées ensemble et rester ensemble cela veut forcément dire, d'une certaine façon, exclure les autres. Pourtant, les relations qui sont décrites ne sont pas utopiques. Je dirais également que ce témoignage est féminin. Je ne voudrais pas

---

<sup>8</sup>Levi Primo, *Si c'est un homme*, trad. Martine Shruoffeneger, Paris, Julliard, 1987. Levi Primo, *Se questo è un uomo* [1958], Torino, Einaudi, 1976 ; Antelme Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, La Cité universelle, 1947 (rééd. Gallimard, 1957 ; Gallimard, Coll. « Tel », 1978) ; Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, POL, 1985.

<sup>9</sup>*Apocalypse, la deuxième guerre mondiale*, documentaire historique de I. Clarke et D. Costelle, 2009.

caricaturer en disant que les femmes sont solidaires et que les hommes s'entre-tuent, mais c'est l'impression qui naît à la lecture de nombreux témoignages sur la seconde guerre mondiale : c'est chacun pour sa peau, quitte à piétiner les autres, dans une attitude quasi animale. Les femmes mises en scène par Delbo au contraire nouent des liens très forts. Ce qui est féminin aussi, me semble-t-il, c'est la précision, une précision du quotidien : les détenues savent préciser qu'elles ne se sont pas lavées pendant « soixante-dix jours<sup>10</sup> », que l'appel dure 4 heures<sup>11</sup>... Ce ne sont pas des données floues mais des remarques très concrètes, pragmatiques, qui, à mon sens, relèvent d'une écriture féminine. Ce qui est étonnant, c'est qu'en même temps, il y a des élans, une recherche de la beauté. Lorsque Charlotte Delbo évoque la petite Aurore avec « ses yeux couleurs de mauve<sup>12</sup> », c'est un véritable blason de la beauté féminine à l'intérieur des camps. Cela me fait penser à l'attention portée à la tulipe dans *Aucun de nous ne reviendra*. Au cœur de cet univers gris, on arrive à trouver le beau. Par conséquent, je trouve étonnant de voir à quel point elle est méconnue. Il y a un différentiel très important entre la qualité et l'originalité de l'écriture dramatique et le niveau de notoriété.

Pourquoi est-elle si peu connue par rapport à Robert Antelme ou Primo Levi ? Pour moi c'est anormal. Elle jouit d'une meilleure notoriété aux États-Unis parce qu'il y a eu le travail d'une universitaire qui est tombée amoureuse de Charlotte Delbo et qui l'a mise à son programme tous les ans, pendant des années. Ce phénomène est aussi lié au développement des *Gender Studies*. Peut-être parce que c'est un écrivain féminin sur la déportation. En plus, la pièce n'était plus éditée en France avant le centenaire de sa naissance en 2013, mais elle était toujours disponible aux États-Unis. Beaucoup d'argent est donné pour ces choses-là mais le fait qu'elle ne soit pas juive complique la valorisation de son oeuvre. Claudine Riera-Collet a confié qu'il y avait un projet d'exposition au musée de la Shoah : mais cela ne

---

<sup>10</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., (III, 1), p. 50.

<sup>11</sup> *Ibid.*, « De trois heures du matin à sept heures du matin », p. 52.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 53.



s'est pas fait. Les *Jewish Studies* des universités américaines ont peu participé.

**Est-ce que c'est ce désir de jouer dans les lycées qui a présidé à vos choix de mise en scène ?**

Oui, mais pas seulement. En tant que metteur en scène, j'adore la légèreté. C'était ma deuxième mise en scène professionnelle et, pour moi, la scénographie est très importante : c'est la base du rêve d'un spectacle. Ma première envie était quelque chose de léger à transporter, à la fois pour aller dans les lycées et par goût personnel. Mais cela m'a pris du temps de préciser cette envie. Au début j'avais vu un cube gris : un cube modulable qui fasse à la fois la baraque, la place d'appel... Mais un cube, c'est quand même volumineux, il faut le monter et le démonter. Quand, j'ai eu l'idée du cercle blanc, ça m'a paru une évidence. Ensuite, il nous a fallu trouver la matière de ce cercle. Au début, nous avons exploré des magasins de moquettes ; finalement, nous avons retenu le skaï. Les comédiennes et moi l'avons fabriqué ensemble. Désormais, où que l'on joue, dans des théâtres, dans des lycées, dans des universités aux États-Unis, on pose ce cercle et on s'y sent bien. Ce cercle est à la fois concret et abstrait. Tout d'abord, ce blanc évoque la neige, très présente dans la pièce. Mais il dit aussi que ce qui s'est passé à Auschwitz est à la limite du concevable, à la limite d'une perception rationnelle. Avec ce cercle, on est dans la géométrie, pas dans la réalité. Sauf, qu'il s'agit aussi de la neige. Cette abstraction me semblait aussi conforme au refus de Charlotte Delbo de nommer Auschwitz dans la pièce. C'est aussi un cercle vicieux, un des cercles de l'enfer. Pendant la représentation, nous n'y entrons ou nous n'en sortons que de manière ritualisée.

***Je reviens de la vérité*<sup>13</sup> est une adaptation en 18 fragments de *Qui rapportera ces paroles ?*: comment avez-vous procédé pour réaliser cette adaptation ?**

Dès le départ, je me suis dit qu'on ne pouvait pas monter un spectacle pour 23 comédiennes, mais qu'il fallait que je fasse une adaptation pour 3 comédiennes. Je l'ai faite seule, avant que le travail ne commence. Après, pendant les répétitions, nous avons opéré de très légères modifications. J'ai supprimé quelques scènes qui, pour moi, dissonaient. Par exemple, la scène des vins de Touraine<sup>14</sup>. En effet, ce que j'adore dans la pièce, c'est qu'il n'y a quasiment aucune référence aux Allemands, aux nazis, aux SS : les termes ne sont même pas employés. On est à Auschwitz mais on pourrait être dans n'importe quel autre camp où l'être humain est menacé. Or, cette scène est une scène « contre », une scène porteuse d'une haine quotidienne. Pour moi, elle ne fonctionnait pas avec le reste de la pièce. Toutefois, j'ai vu une autre mise en scène de la pièce<sup>15</sup>, qui associait des professionnels et des amateurs. C'était une comédienne amateur qui interprétait Régine pour la scène des vins de Touraine : elle avait un accent bien à elle et ça fonctionnait. Je la voyais exister et je comprenais pourquoi Charlotte Delbo avait écrit cette scène : elle devait avoir quelqu'un de bien précis en tête. Ensuite, j'ai coupé les scènes qui mettent en jeu plus de trois personnes. Par ailleurs, j'ai fait des coupes dans les longs monologues, comme celui de Denise au début de l'acte III et je les ai distribués entre les différentes comédiennes. Bien sûr cela soulevait la question de l'identification des personnages. Quand j'ai demandé les droits pour faire une adaptation de la pièce, Claudine Riera-Collet, ayant droit de Charlotte Delbo aujourd'hui décédée, qui avait participé comme comédienne à la mise en scène originale, y était très hostile. Quand elle a cédé, elle a demandé que les personnages soient identifiés – par des projections par exemple. Nous y avons songé mais fi-

<sup>13</sup> Il s'agit du titre du spectacle.

<sup>14</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., (I, 8), p. 31.

<sup>15</sup> *Qui rapportera ces paroles ? Nous rapporterons ces paroles*, mise en scène Fabienne Margarita, Cie. Pierre Blanche, création à la Parole Errante d'Armand Gatti, à Montreuil, le 23 mai 2013.

nalement nous y avons renoncé. Claudine Riera-Collet, qui est venue voir le spectacle, a néanmoins apprécié la mise en scène. Une autre difficulté qui se posait à nous pour cette adaptation est qu'il était difficile de rendre compte des effets de foule avec trois comédiennes. Or ils étaient importants dans la pièce et soulignés par les effets de lumière opérés lors de la création de la pièce<sup>16</sup> par André Collet, ancien éclairagiste de Jean Vilar.

J'ai aussi pris quelques libertés par rapport à la pièce. Par exemple, les trois comédiennes ne sont pas d'emblée dans leur tenue de prisonnière. En effet, nous avons créé la pièce ici, au Théâtre des Loges de Pantin. Ce lieu est dirigé par Michel Mourterot, qui est un ancien de l'Épée de bois, un des premiers à avoir investi la Cartoucherie avec Ariane Mnouchkine. Il a gardé de cette période une tradition d'accueil du public par les comédiens en costume. J'ai choisi de nous faire faire l'accueil du spectacle. Caroline<sup>17</sup> était à la caisse, Edith<sup>18</sup>, au foyer, et moi, je déambulais dans le lieu, dans des habits années 40, comme au début du spectacle, sans les manteaux et la valise. Nous ne sommes pas encore les personnages de la pièce, mais en même temps, nous ne sommes plus tout à fait nous-mêmes, dans ce temps d'accueil où les gens ne savent pas vraiment si nous sommes comédiennes. Quand le spectacle commence, ils nous voient arriver mais ils nous ont vu pendant une demi-heure, trois quarts d'heures, ils nous ont vu dans la vraie vie.

**Vous venez d'évoquer vos partenaires de jeu : comment s'est faite la distribution ?**

Je me sens plus comédienne que metteur en scène : je voulais donc faire partie de l'histoire et je me suis distribué Françoise parce que c'est la porte-parole de Charlotte Delbo, le rôle le plus neutre. Ensuite, j'ai distribué une comédienne que je connaissais du Théâtre des Loges, Édith Malévy. Je la connaissais et je lui ai donné des rôles assez complexes. Ensuite, je suis par-

---

<sup>16</sup> *Qui rapportera ces paroles ?* a été représenté pour la première fois au Cyrano-Théâtre le 14 mars 1974, dans une mise en scène de François Darbon.

<sup>17</sup> Caroline Nolot.

<sup>18</sup> Édith Malévy.

tie en quête de la troisième comédienne. Ce que je cherchais, c'était Gina surtout, et Renée. Pour Gina, je cherchais une fille qui ait une certaine beauté et un côté latin. Charlotte Delbo aimait vraiment la beauté. Il fallait que ce soit une fille belle, comme la décrit Mounette à un moment donné<sup>19</sup>. Il me fallait quelqu'un qui ait une certaine forme d'élégance parisienne, ce que Charlotte Delbo a connu après, quand elle a commencé à vivre sa vie d'après. Ensuite, on a construit cette histoire vraiment à trois, même si bien-sûr c'est moi la metteur en scène.

### **Quel accueil a reçu votre spectacle *Je reviens de la vérité* ?**

Un accueil très favorable, aussi bien dans les universités de la côte Ouest des États-Unis où nous avons joué dans des salles combles qu'en France. Ce qui m'a surtout frappée, c'est que nous avons fait beaucoup de rencontres auxquelles nous n'avions pas pensé. Pour nous, il s'agissait d'une pièce de théâtre, mais ce n'était pas une pièce comme les autres. Beaucoup de rescapés sont venus nous voir. Nous avons aussi rencontré des personnes qui avaient connu les détenues que met en scène Charlotte Delbo : ainsi, une dame nous a dit être bouleversée parce qu'elle connaissait Denise, la jeune fille qui se demande comment elle vivra après le camp<sup>20</sup>, Denise, qui a finalement eu une vie catastrophique. Nous avons mené beaucoup de projets autour de ce spectacle, souvent impulsés par des femmes, des professeurs d'Histoire-Géographie par exemple. C'est ainsi que nous avons pu diriger des ateliers avec des lycéens, en Seine-Saint-Denis.

### **Grâce à cet accueil favorable et à ces rencontres, vous avez régulièrement joué la pièce depuis 2011 : comment le spectacle a-t-il évolué ?**

Ce qu'on a appris en jouant le texte, c'est à connaître les personnages. Qui était qui ? Parfois, j'avais attribué une réplique à

---

<sup>19</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., (I, 9), p. 33 (« Elle devait être élégante, Gina. Elle devait être belle, habillée coiffée... »).

<sup>20</sup> Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., (III, 3), p. 56.

une comédienne et nous avons été amenées à modifier la distribution : à force de jouer la pièce, il nous semblait inconcevable que tel personnage puisse dire telle réplique. De plus, au début, j'avais demandé aux comédiennes d'adopter un jeu antinaturaliste, de déclamer le texte. En effet, la langue de Charlotte Delbo est très quotidienne et je ne voulais pas quelque chose de trop relâché. Je ne voulais pas réduire la pièce à un simple témoignage. C'était aussi une manière de rendre hommage à Jouvet, pour qui le sens passe toujours par la langue. Cette rigueur s'est assouplie au fil des représentations et des retours. On a également osé différencier les personnages. On a pris la liberté d'adopter une voix plus aiguë pour Marie par exemple. Il ne s'agit pas non plus de faire de la composition vraie, mais il nous semblait que l'on comprenait l'histoire de ces femmes et qu'on pouvait les distinguer sans tomber dans la caricature. Il s'agit de tresser le respect de l'Histoire, celui de ces femmes et le choix artistique ; il s'agit de témoigner, donc d'être profondément humaines, mais en même temps de garder de la tenue, la distance de l'esthétique et de l'œuvre d'art.

En février 2015, nous avons joué la pièce au Théâtre des Loges et un danseur nous a proposé de nous faire travailler sur le plan physique. Au tout début, quand j'ai commencé à penser à la pièce, j'ai noté : « une danse de mort ». Dans mon idéal, cela ne s'arrêtait jamais, on se tenait toujours, dans un contact physique permanent. Dès que j'ai eu l'idée du cercle, j'ai imaginé qu'on se relevait, qu'on se ramassait... Finalement, cela ne s'est pas construit comme ça, parce qu'il n'était pas évident de trouver une intimité physique avec une nouvelle comédienne. Le danseur nous a fait travailler sur les chutes, les étreintes, et a provoqué une plus grande proximité. Cela n'a été possible que parce qu'on se connaît depuis quatre ans, que l'on a appris à se connaître dans le travail.

**Est-ce que vous diriez que cette pièce est différente des autres pièces que vous avez jouées ou mises en scène ? Finalement, est-ce qu'elle a changé votre vie ?**

C'est une question qu'on nous a très souvent posée quand nous avons organisé des rencontres après le spectacle. Finalement, oui, on peut dire que cette pièce a changé notre vie à toutes les trois. Bien sûr, nous sommes comédiennes et nous n'interprétons pas que cette pièce ; nous jouons des choses très différentes, au théâtre ou au cinéma. Mais *Je reviens de la vérité* a été un outil incroyable pour transcender ce moment d'Histoire à travers une expérience cathartique. Chaque représentation est l'occasion de partager un moment collectif vivant. Il ne s'agit pas seulement d'être spectateur comme au cinéma : nous vivons quelque chose ensemble et les spectateurs vivent quelque chose ensemble pour se souvenir de ces événements. C'est une représentation comme une forme de rituel avec des valeurs de lutte, de solidarité, sans jamais aucune haine. Nous prenons du plaisir à partager cette histoire. Pour le moment, nous n'avons aucune envie de le lâcher. Nous avons envie de continuer. Il a mûri en nous : plus besoin de beaucoup répéter avant de le reprendre.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.

- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.



- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989*. Christa Wolf e Kurt Drawert, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Luigi Belloni, Alice Bonandini, Giorgio Ieranò, Gabriella Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di Fabrizio Cambi e Fulvio Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.

- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.

- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
- 157 *Kurd Laßwitz, I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di Alessandro Fambri, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di Cristina Pepe e Gabriella Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 2015.
- 160 *Anna Miriam Biga, L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica* a cura di Serenella Baggio, 2016.

