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

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 Grèce 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 Jouvet 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, *Un caprice* au fort de Romainville : lecture génétique de *Les Hommes* 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

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*[1] *?*, et Jorge Semprun (1923-2011), dans *Le Retour de Carola Neher*[2], 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

---

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

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

Shoah[3], leur expérience de la déportation a ouvert en eux une blessure fondatrice[4], 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*[5] (1965), d'*Une connaissance inutile*[6] (1970) et de *Mesure de nos jours*[7] (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*[8] (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*[9] [1994] et le *Le Mort qu'il faut*[10] [2001]) ;

---

[3] 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.

[4] 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 soixantième 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 ».

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

[6] Delbo Charlotte, *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970.

[7] Delbo Charlotte, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1970.

[8] Semprun Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1963.

[9] Semprun Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994.

[10] 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*[11] [1995], *Se taire est impossible*[12] [1995], *Adieu vive clarté*[13] [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[14] 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[15]. 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[16], autant qu'il a été salué en tant que véritable écrivain. La pièce qui nous intéresse, *Le Retour de Carola*

---

[11] Semprun Jorge, *Mal et modernité*, Paris, Seuil, coll. « Point Essai », 1995.

[12] Semprun Jorge, *Se taire est impossible*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995.

[13] Semprun Jorge, *Adieu vive clarté*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1998.

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

[15] Il est tout à la fois scénariste de film, romancier, essayiste, dramaturge.

[16] 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 Jouvet, 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[17]. 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-

[17] 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[18], 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[19]. Plusieurs de ses livres le racontent[20]. 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[21] 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-

---

[18] *La Sentence, Maria Lusitania.*

[19] À partir de 1954.

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

[21] 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[22], 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.

---

[22] 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[23] 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[24]. 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[25] », tout comme elle le fait dans sa trilogie *Auschwitz et après* ; mais, cette « connaissance des camps » relève plus de

---

[23] Cf. Dufiet Jean-Paul, *Le Premier Théâtre de la Shoah*, Udine, Forum, 2012.

[24] 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 Ségal 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.

[25] « 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 XXe 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[26]. 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

---

[26] 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[27] ». 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[28] est ainsi le symbole, le point de départ paradigmatique de cette Europe totalitaire du XXe siècle, puisque le camp nazi, après la guerre, est immédiatement devenu un camp stalinien[29]. 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[30] ». Ces « fantômes » sont en fait des déportés anonymes, en particulier ceux que l'on appelle les « musulmans[31] » des camps. En contrepoint, ils sont accompagnés de figures célèbres : celles de Léon Blum[32], lui aussi déporté plus politique que racial à Buchenwald ; celle de Goethe[33], originaire de Weimar[34], et dont le théâtre apparaît à travers des extraits d'*Iphigénie en Tauride*[35]. 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[36] 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[37] », bosniaque celui-ci, qui par le jeu sur la signification du signifiant

---

[27] Semprun J., *Le Retour..., op. cit.*, p. 13.
[28] Semprun J., *Le Langage est ma patrie, op. cit.*, p. 284.
[29] *Ibid.*, p. 87.
[30] Semprun J., *Le Retour de Carola Neher, op. cit.*, p. 35.
[31] 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.
[32] Juif et Président du Conseil pendant le Front Populaire, emprisonné à Buchenwald.
[33] 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.
[34] Ville la plus proche de Buchenwald.
[35] Goethe Johan Wolfgang, *Iphigénie en Tauride*, 1779.
[36] Elle y joue *Iphigénie en Tauride* en hommage à l'Allemagne humaniste.
[37] 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[38], elle n'est pas pour autant inauthentique par rapport aux questions que pose l'Histoire européenne du XXe 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[39] » 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 XXe 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

---

[38] 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.

[39] *Ibid.*, p. 18.

point de vue idéologique car il est uniquement formé de déportées politiques[40]. 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 péremptoires 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

[40] 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*[41] 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

[41] C'est nous qui soulignons.

note plus par son interrogation intellectuelle que par ses biographèmes, 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[42]. 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[43], 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[44]. De plus, bien que les déportées soient toutes des résistantes politiques, aucune d'entre elles ne parle des enjeux idéologiques[45], 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-

---

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

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

[44] *Ibid.*, p. 132.

[45] 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[46] ». Ce doute a une conséquence directe sur l'expression des déportées. Celles-ci sont conscientes de la contradiction énonciative[47], au moins partielle, dans laquelle se trouve leur témoignage : « celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires[48] ». 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[49]. 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[50]. 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.

---

[46] 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.

[47] 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.

[48] Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?, op. cit.*, p. 79.

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

[50] 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[51] ». 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[52] ». 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[53]... ». 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[54] ». Le spectateur est ainsi mis face à un savoir inouï[55] 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-

---

[51] Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?, op. cit.*, p. 73.

[52] *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.

[53] *Ibid.*, p. 51.

[54] *Ibid.*, p. 137.

[55] 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 XIXe siècle dans le théâtre symboliste, et dans la première partie du XXe 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[56], 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 XIXe siècle, Léon

[56] *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 conjuguée des XIXe et XXe 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 nouvelle. 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*[57] 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

[57] *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 rapsodie, 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[58] ». 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[59] ». 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[60] », « Peut-être même excédé[61] », « semble[62] ». 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-

---

[58] *Ibid.*, p. 37.
[59] *Ibid.*, p. 38.
[60] *Ibid.*, p. 17.
[61] *Ibid.*, p. 30.
[62] *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[63] 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[64], 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*

[63] *Ibid.*, p. 134, « je n'écrirai que sur ta mémoire ».
[64] 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[65] ». 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 Jouvet 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[66] ».

---

[65] 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.

[66] 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[67], 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[68] ; 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[69] 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[70] ». Le verbe « expliquer », absolument essentiel pour Delbo, signifie que le dia-

---

[67] Delbo C., *Spectres..., op. cit.*, p. 12.

[68] *Id.*

[69] 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.

[70] 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[71] 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[72], comme si le locuteur fictionnel possédait, de nouveau en cette occasion, une conscience métadiscursive et métathéâtrale[73].

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[74] ? ». 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

---

[71] Gelly Violaine, Gradvohl Paul, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013, p. 249.

[72] Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?, op. cit.*, p. 112.

[73] *Ibid.*, p. 92, p. 75.

[74] *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 idéalisations, 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 ?*[75] 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-

[75] *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[76] ». 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.

---

[76] *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 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 XXe siècle n'ont pas découragé les vocations génocidaires à la fin du XXe 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 ?[77] 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.

---

[77] *Ibid.*, p. 112-117.