

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 DUFJET, 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 DUFJET, 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 DUFRET

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*¹ ?, 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 historiques² suscités par la célébration du 100^{ème} 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

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

² 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, É. 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 Jouvet 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 rayonne³ (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*⁴, elle dénombre et nomme une à une

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

⁴ 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*⁵, 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

⁵ 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'Espagne⁶ et des régimes communistes de l'Est de l'Europe⁷. 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 »⁸ et à la perspective d'une destruction totale de son peuple par un

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

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

⁸ Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 153.

puissant pays voisin, autrefois allié, désormais en train de l'envahir⁹.

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 amoureux¹⁰. Alec finit par se suicider en s'adressant à Marie, en son absence, comme Charlotte aurait sans doute rêvé que Georges¹¹, 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 lyriques¹². 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-

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ Delbo C., *Qui rapportera ces paroles ?*, op. cit., p. 190.

¹² 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*¹³, 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

¹³ 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 (Chénétier-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 paroles¹⁴. » (Chénétier-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, Chénétier-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, Chénétier-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 (Chénétier-Alev) ; en outre, elle raconte que dans les camps, elle s'entretint en imagination,

¹⁴ *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 Tillon¹⁵, 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,

¹⁵ 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 Jovet, 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 utilise¹⁶. 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

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

appelle son théâtre « joué dans la mémoire¹⁷ » (Chénétier-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, Chénétier-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, Chénétier-Alev, Dufiet). Mais très réciproquement, on rappellera que dans le

¹⁷ 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 disparaissent. 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 dramatique¹⁸ (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.

¹⁸ 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 »¹⁹, 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 dire²⁰, qui donneront lieu à la réécriture théâtrale intitulée *Qui rapportera ces paroles*²¹ ?

¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁰ 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.

²¹ 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 lit²² (Chénetier-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 (Chénetier-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, Chénetier-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, Chénetier-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

²² 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 fiction²³, en raison même de son caractère incroyable et hyperbolique²⁴. 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.

²³ 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.

²⁴ *Ibid.*, p. 127.