

LA TENDRESSE D'ANTIGONE
Charlotte Delbo, un témoignage au féminin

Catherine Coquio
Université de Poitiers

Dans l'obscurité, une intonation juste prenait une étrange résonance.

Charlotte Delbo. « Au début, nous voulions chanter »,

Une connaissance inutile.

« Nous avons pour les hommes une grande tendresse. »

Ainsi commence *Une Connaissance inutile*, le 2e livre d'*Auschwitz et après* (1970). Le texte s'intitule « Les hommes ». Chacune des phrases suivantes, où cette tendresse commune se raconte et s'explique à elle-même, débute à nouveau par ce « nous », qui réapparaît si souvent dans la trilogie, campé au seuil des textes, des paragraphes et des phrases. Ce « nous » donne le rythme, tel un bâton frappant le sol pour que se déroule la parole.

Anonyme, ce collectif féminin se déploie en portraits et récits particuliers, pour se ramasser toujours dans ce « nous » compact, qui gagne en puissance à force de répétition. Un « je » pourtant se dégage du nous, dramatise le récit. Mais même s'il s'isole, le personnage reprend toujours place dans le groupe. Tout en disant « je », la voix du témoin s'y coule et se démultiplie parfois en récitatifs individuels (*Mesure de nos jours*). De même que le « nous » est toujours féminin, le « je » ne quitte jamais la conscience d'un soi et d'un corps féminins, d'une intimité féminine. Ce jeu du « nous » et du « je » rythme la pensée, étire et resserre le récit comme un accordéon nerveux.

« NOUS »

Ce « nous » féminin, Delbo ne le laisse jamais oublier, est celui d'un groupe de camarades – Françaises, résistantes, pour la plupart communistes – qu'elle aime à nommer au-delà de son livre-sépulture, *Le Convoi du 24 janvier* (1966). Au camp ces femmes se protégèrent chaque jour – des coups, du froid, de la faim, de la soif et du désespoir. Les récits d'*Auschwitz et après* montrent ce que l'auteur doit à ce soutien tenace, qui l'empêcha plusieurs fois de s'effondrer, et un jour de se suicider. Pourtant, à travers ce « nous » jaloux de sa survie, c'est des « femmes » que parle Delbo, selon le processus d'abstraction exigée de son écriture « inaccoutumée ». Le retour obsédant au « nous » est aussi une manière de réinscrire la différence sexuelle dans un monde qui l'attaque, comme il détruit le seuil entre vivants et morts. Le témoignage de Delbo oppose à ce travail d'anéantissement une résistance passionnée. Une résistance de femme. Seul, dans cette œuvre, le « vous » amer de l'adresse au lecteur semble asexué – au contraire de ce qui a lieu chez Ruth Klüger, dont le témoignage, lui aussi fortement sexué, crée volontiers une complicité sur le dos du lecteur masculin, bousculant un ordre. Nulle protestation ni vindicte de cette sorte chez Delbo. Le langage du deuil et la « prière aux vivants » semblent doubler de vitesse le discours féministe¹.

Souvent la phrase balance entre ce groupe féminin et son symétrique : un collectif masculin, moins détaillé et davantage stylisé, qui ne dit jamais « nous » et qu'on nomme « les hommes ». Charlotte Delbo a donné ce titre à plusieurs autres textes dans la trilogie, et même à une pièce entière, qui parle à nouveau de cette « tendresse » des femmes pour les hommes dont on les prive et qu'on va tuer². Ce pluriel masculin, elle nous le fait aimer par ce « nous » qui devient source de douceur. C'est ce qui nous fait vouloir entendre les histoires, pourtant malheureuses, que ces deux pluriels lui font raconter.

Dans *Auschwitz et après*, « les hommes » et « les femmes » forment deux mondes distincts, mais jamais complètement séparés. L'écriture organise leur rencontre, leur croisement furtif, leurs vies parallèles, leurs regards empêchés. Privé de voix et de polyphonie, le collectif masculin est essentiellement l'objet d'un regard, un regard féminin. C'est ce que dit la deuxième phrase du texte « Les hommes » : « Nous les regardions tourner dans la cour, à la promenade. » La cour est celle du Fort de Romainville, où Charlotte attendit avec d'autres des nouvelles de son sort, avant d'être déportée de Compiègne à Auschwitz. À Romainville, les femmes ne sont encore séparées des hommes que par un mur et elles communiquent

avec eux : « Nous leur jetions des billets par-dessus le grillage, nous déjouions la surveillance pour échanger avec eux quelques mots. Nous les aimions. Nous le leur disions des yeux, jamais des lèvres. Cela leur aurait semblé étrange. Ça aurait été leur dire que nous savions combien leur vie était fragile » (p. 9).

Les femmes voudraient protéger les hommes de la mort, mais aussi de leur humiliation d'hommes, qui les prive de la force d'aimer. « Les hommes nous aimaient aussi, mais misérablement. Ils éprouvaient, plus aigu que tout autre, le sentiment d'être diminués dans leur force et dans leur devoir d'hommes, parce qu'ils ne pouvaient rien pour les femmes. [...] Celles-ci, dans une détresse tout aussi grande, avaient encore des ressources, les ressources qu'ont toujours les femmes » (p. 11). Les femmes puisent leurs forces ailleurs, elles peuvent coudre un bouton, raccommoder une chemise, elles se privent de pain pour le donner aux hommes, car « un homme doit manger davantage ». Dans le monde résolument primitif qu'est l'amour selon Delbo, les hommes ont des devoirs et les femmes des ressources. Parmi celles-ci, il y a l'effort du jeu, qui leur fait préparer la fête du dimanche : « Pour les hommes, elles chantaient et dansaient ; pour les hommes, elles jouaient l'insouciance et la gaieté. C'était un jeu déchirant³. »

Au début, donc, il y a des hommes et des femmes enfermés par un pouvoir qui veut les briser. Dès le début, le regard des femmes sur les hommes est celui d'une protection impossible, d'une sollicitude exaspérée par la fragilité de l'autre. La « grande tendresse » naît de là, tout près d'un deuil annoncé. Dès le début, la protection est un geste suspendu, une parole retenue – ici dans le regard. À Auschwitz, le regard féminin deviendra implorant, entêtant, abandonné. Dans un texte d'*Aucun de nous ne reviendra* qui porte ce même titre, « Les hommes », le regard féminin devient pure impuissance et pitié : « Tous tendus à marcher, ils ne nous regardaient pas. Nous, nous les regardions. Nous les regardions. Nos mains se serraient de pitié. Leur pensée nous poursuivait, et leur démarche, et leurs yeux » (p. 35).

La pitié se délivre par le don, censé rendre le regard. Mais à Auschwitz le don a perdu ce pouvoir magique. Le même texte raconte comment un jour ces femmes lancent du pain à ces hommes : « Un matin, nous avons emporté du pain sous nos vestes. Pour les hommes. » Lorsque passe la colonne, l'image revient d'un groupe indistinct soudé par une misère commune : « Polonais ? Russes ? Des hommes, pitoyables, saignants de misère comme tous les hommes ici » (p. 36). Mais le don se retourne en drame désespérant. « Ils ont des yeux de loup. Nous les regardons se battre et nous pleurons [...]. Ils n'ont pas tourné la tête vers nous ».

Au camp comme en prison, les femmes donnent de leur pain aux hommes. Ce don est interdit, comme au Fort les billets lancés par-dessus le grillage. Lors d'un séjour en Grèce en 1948, voyant passer une colonne de prisonniers dans la rue – partisans arrêtés par l'armée royale –, Charlotte Delbo, saisie par son impuissance (« Je ne pouvais rien. Rien qui puisse les aider »), leur lance un paquet de cigarettes entamé. Le lecteur reconnaît ce geste, nourri de la mémoire des précédents, comme la survivante a reconnu celui du prisonnier cachant son butin. Mais elle ne s'en est pas fait reconnaître. « Il a fourré le paquet dans sa vareuse. Il a continué de marcher. Il ne m'a pas regardée » (p. 87). C'est dans *La Mémoire et les jours*⁴.

Comme l'a écrit François Bott, l'œuvre de Charlotte Delbo compose un « étrange poème d'amour⁵ ». Les gestes de l'amour y sont suspendus, déplacés, égarés, à la recherche d'eux-mêmes. C'est pourtant bien de l'amour qu'elle parle : celui des femmes pour les hommes, celui d'une femme pour un homme : amour fraternel, amour désirant. L'un ressemble à l'autre, à cause du deuil. Enfermée à Romainville, Charlotte a déjà perdu son époux, Georges Dudach, fusillé au Mont Valérien. Privée de son amour elle a du mal, elle, à « aimer les hommes ». Mais lorsqu'on vient annoncer que tels et tels seront fusillés, elle a honte de ne pas les avoir regardés et aimés. C'est pourquoi le regard des femmes sur les hommes est si insistant, à Auschwitz. Le deuil qu'annonce la « grande tendresse » des femmes pour les hommes se nourrit pour elle d'un deuil intime, qui, dans cette scène, devient collectif. C'est ce que raconte ce texte « Les hommes », et qu'elle reprendra dans la pièce *Les Hommes*.

Dans *Une connaissance inutile*, après la scène de Romainville vient le poème d'amour à Georges, à qui elle dut dire adieu lors d'un épisode qu'elle raconte à la fin du recueil. Quelque chose de la plainte d'Electre se fait entendre dans celle de Charlotte Delbo pleurant son époux, qui n'est pourtant pas son frère : « Saint-Georges » n'a rien d'Oreste, il est le guerrier mort de sa droiture, le « bel arbre » embrassé par celle qui l'a rejoint au combat, ce combat qui le lui a enlevé et la rend jalouse. Ici, la poésie de Delbo, toute retenue qu'elle soit, confine aux lamentations des pleureuses qui, revenant sur leur mal, se bercent à l'infini de leur plainte, la scandent jusqu'à l'épuisement. Lorsqu'Electre croit son frère mort, chez Sophocle elle lui parle comme à son « aimé », se disant sa « veuve », elle qui était sa « nourrice » et sa sœur : « Tu as péri misérablement, séparé de ta sœur / Et moi, la pauvre, je n'ai pas pu avec mes mains aimantes / Te laver, ni t'arranger... [...] Maintenant j'ai le désir / De mourir et de ne pas être exclue de ta tombe. / Je ne vois pas les morts

souffrir⁶. » Dans un texte intitulé « Electre parle aux morts », paru en 1988, Pierre Pachet écrivait ces lignes :

Quand Electre demande à Oreste (qu'elle croit mort) de l'accueillir dans le rien, c'est pour que leurs deux sensibilités souffrantes, désormais embrassées, disent adieu au monde des vivants, et cessent d'en attendre quoi que ce soit. Rien marié avec rien, cessant de souffrir de n'être rien.

Mais la mort est asymétrie. Pétris de souffrance, les morts ne ressentent plus d'amour, et en particulier plus d'amour pour les vivants qu'ils ont aimés. Ils veulent être vengés de l'injustice ou de l'outrage, [...] Faute de quoi ils nous font souffrir, éveillent en nous leur souffrance. [...] Electre ne recule pas : aimer les morts, c'est aimer ceux qui ne vous aiment plus⁷.

Delbo n'aime pas un mort : elle aime un vivant qui est mort. Déchirante, sa plainte ressuscite la chaleur du corps masculin, le bonheur perdu des époux, la tendresse lancinante des corps, et la nostalgie mue le manque inguérissable en battement de cœur trop sonore. Sa plainte nous fait regretter qu'elle n'ait pu parler d'amour qu'à travers le deuil et la défiguration d'Auschwitz : saisi de nostalgie souvent, le lecteur se prend à imaginer quel art d'aimer cette femme aurait pu écrire, peut-être, si l'histoire l'avait épargnée. Mais son poème d'amour existe et il est étrange, c'est vrai, parce que « l'extrême misère » y est dépeinte avec une « extrême tendresse » et une « extrême douceur⁸ ». Que nous dit cette « grande tendresse » ramenée jusque « d'au-delà de la connaissance » ? De quelle « grandeur » est-elle faite ?

LE CORPS SEXUÉ, « VÉRITÉ DE LA TRAGÉDIE »

Dans *Auschwitz et après*, un poème féminin s'écrit qui invente un langage humain, parlé par des hommes et des femmes dans deux langues différentes. Ou plutôt, les uns et les autres semblent jouer les rôles principaux d'une même pièce : chez Delbo l'image théâtrale tombe plus juste. La « grandeur » qu'elle vise est d'abord celle de la tragédie. « Ce à quoi je voulais atteindre, dit-elle, c'est une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire plus durable, celle qui ferait sentir la vérité de la tragédie en restituant l'émotion ou l'horreur⁹. » Et c'est de son œuvre de témoin qu'elle parle lorsqu'elle distingue la « tragédie » du « document » comme de la « littérature » : « Vérité historique quand il s'agit du document, beauté du

verbe quand il s'agit de littérature. Vérité et beauté liées quand il s'agit de la tragédie¹⁰. »

À Auschwitz, « les hommes » et « les femmes » deviennent les deux rôles souverains d'un théâtre spectral, où se joue une pièce trop angoissante. Elle raconte l'histoire d'une humanité écrasée sous la botte, jetée dans un monde désertique, poussiéreux et glacial, un monde présolaire, brûlé d'une lumière qui dévitalise et donne aux vivants la couleur de la poussière. Un court poème d'*Aucun de nous ne reviendra* en résume l'argument : « Une plaine / couverte d'hommes et de femmes / pour les bêches les wagonnets et les marais / une plaine / de froid et de fièvre / pour des hommes et des femmes / qui luttent / et agonisent » (p. 71).

Ce monde est ressuscité sur un mode hallucinatoire, par une parole rythmée qui semble jouer le jeu alterné du récit épique, du poème lyrique et de la tragédie antique. L'Homme et la Femme sont les personnages de ce drame, qui dit qu'un malheur d'une nouvelle sorte s'est abattu sur les humains, et qu'il faut regarder. Souvent le regard devient insoutenable, dans *Aucun de nous ne reviendra surtout*, où l'angoisse du « dire » supplante le « raconter¹¹ ». « Un homme », « Une femme » y paraissent un moment seuls sur scène, composant un diptyque sur deux pages¹² : à gauche, un déporté trop lent, dans une colonne d'hommes, est mordu aux fesses par un chien, et continue de marcher ; à droite, une femme juive, hurlante, est traînée à terre par les bras vers le « 25 » – donc la mort : son pantalon défait, retenu aux chevilles, traîne derrière elle à l'envers. Le texte précise que c'est un « pantalon d'homme » – signe majeur de leur extrême misère. Comme retirés à leur sexe, l'homme et la femme sont livrés au règne animal qui remporte la mise. Le chien marche sur deux pattes, « la gueule au fondement de l'homme » ; la femme, avec ses reins nus et ses fesses pleines de « trous de maigreur sales de sang et de sanie », est une « grenouille dépouillée ». Les deux parties du diptyque comportent la même légende : « Essayez de regarder. Essayez pour voir ».

Femmes et hommes à Auschwitz sont humiliés à l'endroit de leur intimité dévastée, là où il faudrait qu'ils se cachent pour se désirer encore. L'auteur nous oblige à regarder. Parfois c'est son propre corps de déportée qui inspire effroi et pitié, mais aussi répulsion et gêne, de par les coups que porte à sa pudeur cette femme qui nous parle. Dans un texte d'*Une connaissance inutile*, qui raconte un des instants volés aux SS, la découverte d'un ruisseau, un jour d'avril, la fait se déshabiller en hâte : la narratrice évoque les parties de son corps les plus abîmées et souillées, et dit la joie fébrile de cette toilette intime, qui bouleverse et dégoûte le lecteur. Tout en reconstituant le trajet incertain de sa mémoire, elle

rappelle l'ongle pourri emporté par le collant retourné, et les fesses sales de diarrhée séchée, non loin du SS qui rôde (« Le ruisseau », p. 52-65). Un autre jour de printemps « extraordinaire », où l'on permet aux déportées de s'asseoir par terre, le « troupeau misérable » des femmes dans la boue donne lieu à un portrait de groupe accablant : « toutes ces chairs qui avaient perdu la carnation et la vie de la chair s'étaient étalées dans la boue... [...] Il fallait faire un effort pour distinguer là des femmes, pour distinguer dans ces peaux plissées qui pendaient des seins de femmes – des seins vides » (« Le printemps », p. 174).

La tragédie que jouent l'homme et la femme n'est plus celle des temps héroïques. Leurs corps sexués sont le résidu d'un langage humain, et l'« action » que leur fait jouer l'Histoire, cette « action décisive » emportant le personnage entier, où Delbo voyait le propre de la tragédie, est celle d'actes minuscules, qui deviennent grands parce qu'ils les accomplissent à travers leur corps défiguré. La différence sexuelle fait encore accomplir certains gestes qui, sur fond de paysage brûlé, deviennent le langage primitif d'une humanité qui se cherche. Cette tragédie-là semble revenir au fondement de quelque chose. Malgré leur détresse et leur abandon, les hommes et les femmes se font des signes qui animent le monde ruiné dont nous parle la survivante. Cette paire élémentaire, ineffaçable malgré l'attaque corrosive, donne à cette poésie sa respiration et son rythme.

Il existe certes d'autres paires dans l'univers d'*Auschwitz et après* : celle de la femme et de l'enfant, qui forment aussi un drame à eux seuls, émerge souvent de deux autres pluriels, d'une autre nature : les Juifs, les Tsiganes, tous promis au gazage – et c'est alors du génocide que nous parle Delbo. Parfois le vieillard les rejoint – signe qu'on est hors du camp, ou à son arrivée. Souvent aussi à Birkenau le « nous » se distingue d'un « elles » : les déportées juives, dont le malheur au camp est plus grand, si grand que la pitié qu'il suscite va jusqu'à la rage. Mais de cette pitié aussi le « nous » se protège, en limitant aux camarades la loi du soutien. Par là aussi Delbo nous parle de ce que fait le génocide à ceux qui n'en sont que témoins.

La violence faite au lecteur n'est pourtant pas de nature politique, même si cette œuvre l'est, elle, tout entière : elle porte la marque de l'engagement qui lui valut l'arrestation, et décline au présent son appel à la résistance – que l'abus de pouvoir se commette en Algérie, en Argentine ou en Grèce. « Je me sers de la littérature comme d'une arme, a dit un jour Delbo, car la menace m'apparaît trop grande¹³ ». Pour ces raisons politiques, il faut apprendre aux vivants à voir ce qu'est un corps déshumanisé, privé des joies du désir et des consolations du deuil. C'est cet apprentissage-là qui est violent, et cette violence qui nous montre la défi-

guration humaine procède d'un choix *esthétique* : celui de regarder l'horreur en face, et d'engendrer terreur et pitié. Parce que ces sentiments sont suscités par les corps sexués, cette violence *anthropologique* atteint en nous les fondements de l'humain. La grandeur tragique des poèmes de Delbo vient de la fusion de ces deux violences, qui, au nom de la « vérité », suscite tour à tour cruauté et beauté. Le sexe devient le lieu de l'offense et de l'ignominie, l'image de la déréliction ; mais la voix qui raconte, sexuée elle aussi, revient à la beauté d'avant : celle dont les corps à présent sont privés, sous le coup d'une loi de l'outrage qui empêche les mouvements du désir, de l'amour et du deuil de faire leur travail d'humanité ordinaire.

Comme l'a écrit Rosette Lamont : « Le corps humain humilié, attaqué, torturé, réduit à néant, se trouve au centre de la scène. [...] Le physique est si parlant dans son mutisme qu'il ne cesse de se dépasser, de dépasser les limites de son être charnel¹⁴. » Ce mutisme parlant d'un être aux limites de lui-même est le propre du héros tragique – comme Walter Benjamin l'a montré. Chez Delbo, c'est le corps humain, biologique, sexué jusqu'au cadavre qui éprouve cette limite et porte tout le poids de la tragédie. La parole « héroïque » fait de la différence sexuelle l'objet d'un effroi et d'une pitié « immenses » qui, par instants, s'adoucissent dans un sentiment moins lourd.

ELECTRE ET ANTIGONE À AUSCHWITZ

Composant sa propre tragédie, Delbo s'est souvenue de deux grands personnages de théâtre. Dans *Spectres mes compagnons*, elle dit l'appui qu'ont été pour elle certains « personnages forts », « ceux pour qui la vie est lutte ». Parmi eux deux femmes, Electre et Antigone, sont les figures tutélaires de la déportée. Auschwitz est « l'héroïsme perdu » et l'extinction du symbole, mais Electre et Antigone, femmes rebelles et sœurs aimantes, résistent à l'air mortel qui a eu raison d'Alceste. « Et dans cette solitude si écrasante, si mortelle, qui aurait pu se hasarder ? Qui, vraiment ? – Moi, dit Electre ».

Delbo doit cette visite à Giraudoux autant qu'à Sophocle. « Dans ce pays qui est le mien, disait la "ménagère de la vérité", on ne s'en remet pas aux dieux du soin de la justice. [...] quand le crime porte atteinte à la dignité humaine, infeste un peuple, pourrit sa loyauté, il n'est pas de pardon ». Mais ce « nouveau pays », nourri de « tous les désirs et les désespoirs », évoque à Electre « un nom qui ne se prononce pas, qui est à la fois la tendresse et la justice¹⁵ ». Et c'est le doux nom d'« aurore » que

sa mélancolie fait prononcer pour finir. Electre est celle qui a renoncé à mourir.

Le vrai deuil d'Electre est celui de son père, dont, chez Sophocle, le corps a été mutilé selon un rite de haine destiné à empêcher la vengeance. Celle-ci arrive par le délire justicier d'Electre et son meurtre contre nature, qui lui vient de sa compassion pour le mort : « Pensant à son père, Electre souffre... de la souffrance du mort. Quelque chose vient du mort, qui la fait souffrir. Pour dire vraiment ce qui lui arrive, il lui faut lever un interdit sur les paroles¹⁶. » Qu'en est-il de la souffrance des morts dans un « pays » où vivants et morts se confondent, où la « belle mort » est celle du typhus, où l'idée d'une mort « digne » est une mauvaise plaisanterie, où le soin de la justice ne peut échoir ni aux dieux ni aux hommes ? « L'Antiquité, sur cette voie, nous abandonne en route : elle n'a pas conçu de transformer les corps en choses, en matières, en "Stück". Elle n'a pas connu l'absence de haine, de sarcasme. Elle s'en est timidement tenu à l'humain, et à ce qui le borde¹⁷. »

Lever un interdit sur les paroles, pour le survivant, c'est porter témoignage, c'est-à-dire réveiller l'horreur et enterrer les morts. Revenir, non à l'humain, mais à « ce qui le borde », et tenir le lecteur sur ce bord en le forçant à voir. Mais c'est aussi continuer de « parler aux morts », leur disant « c'est moi ». Pour qu'Electre soit venue parler à la déportée, il a fallu que celle-ci s'imagine survivante dans le monde d'après : la solitude écrasante que vient visiter Electre est celle du retour dans le monde normal. La solitude du camp est autre. Seule, Antigone semble avoir pu pénétrer dans la plaine de Birkenau, celle des crématoires et des marais, « ramassant la poussière avec ses mains pour recouvrir le corps de son frère¹⁸. »

Cette vision, elliptique et violente, d'une jeune fille enterrant son frère avec ses mains, surplombe l'œuvre de Delbo. Elle nourrit une gestuelle féminine que l'auteur, dans *Auschwitz et après*, décompose en fragments et en scènes. Cette figure l'aide dans le travail qui est le sien : construire la figure d'une humanité minimale, réduite en tout point à l'expédient, dans un monde où la vie des corps se confond avec la terre. À Auschwitz, c'est la proximité des corps et de la poussière qui fait retrouver la jeune fille agenouillée devant le cadavre de son frère. « Ce mort que tu retiens, lui, en peine à la surface de la terre, loin des dieux d'en bas, privé des honneurs funèbres et des purifications », disait Tirésias à Créon ; ce corps devenu « lambeaux décomposés » colportés par les bêtes, provoque finalement le désastre du pouvoir lui-même : « déjà, toutes les villes se sont soulevées dans la haine » (p. 89), disait le devin au tyran, confirmant les « lois non écrites » dont se réclamait Antigone : « Un mort n'a pas besoin

d'être tué deux fois ». Ces rites de sépulture, Antigone en avait dit l'origine introuvable, non humaine, avant d'être mise vivante au tombeau.

À Auschwitz, les vivants eux-mêmes redeviennent boue et poussière, et le deuil est plus interdit qu'il ne le fut jamais. C'est là qu'Antigone, dit Delbo « acquiert une grandeur qu'elle n'a sans doute jamais eue ailleurs » (*Ibid.*, p. 29). De quelle grandeur s'agit-il, là encore ? Aucune déportée n'a pu recouvrer le cadavre d'aucun frère : un tel langage est forcément figuré. Au retour du camp, le geste d'Antigone est celui du témoin dont le livre fait sépulture : comme l'héroïne antique¹⁹, l'auteur lève l'interdit sur les paroles, revendique son geste funéraire par une parole publique. Mais le geste d'Antigone n'était-il rien au camp ? Quel rapport y a-t-il entre les femmes d'Auschwitz et la jeune héroïne de Thèbes – hormis leur *spectralité* commune, en vertu de la loi qui fait du personnage de théâtre une « espèce de fantôme » parce qu'il « survit » aux acteurs qui lui ont donné vie²⁰ ? Antigone, qu'avait-elle en propre, qui se serait réveillé dans les gestes des déportées interdites de deuil ? À Birkenau, n'est-elle pas aussi déplacée que Madame Bovary – qui, elle, « ne s'est jamais hasardée dans les marais d'Auschwitz ? » (*Spectres, mes compagnons*).

En prêtant à Antigone une « grandeur » nouvelle à Auschwitz, Charlotte Delbo n'est-elle pas en train de quitter la tragédie ? D'ailleurs est-il vraiment tragique, ce chant si féminin ? La tragédie antique était après tout une affaire d'hommes, même quand des femmes s'y rebellaient contre un ordre masculin. La question est oiseuse sans doute, mais on peut en poser une autre : la « tragédie » a-t-elle encore du sens à propos des crimes nazis ? Malgré l'impressionnant retour critique au mythe d'Antigone dans la culture contemporaine – dans le sillage de la lecture lacanienne et des *gender studies*, malgré sa reprise et son déplacement dans le théâtre contemporain²¹, rares sont les œuvres qui associent cette figure au nazisme²². Antigone est peu présente dans la littérature relative au génocide – le roman de Grete Weil, *Meine Schwester Antigone* est une exception²³ – sinon comme l'expression, ambiguë ou ironique, d'une culpabilité de survivant²⁴. Cette rareté n'est pas surprenante : ce qui détruit intégralement le deuil ne détruit-il pas aussi la *figure* du deuil comme enjeu politique et nœud tragique ? Les femmes auront été davantage dépossédées de leur rôle de pleureuses par le génocide qu'elles ne l'avaient été par la démocratie athénienne²⁵. Delbo ne montre pas seulement les larmes qui coulent, mais les larmes taries. La question d'Antigone à Auschwitz en recoupe deux autres : celle de « l'absence de destin » propre au monde totalitaire qui périmé le modèle tragique (Imre Kertész) ; celle d'une parenté entre la tragédie antique, qui racontait la folie des tyrans et l'invention de la démocratie, et le témoignage du génocide, qui dit la disap-

partenance et le retour à l'humanité²⁶. À ces questions trop lourdes on ne peut répondre que de biais, en tentant de saisir ce qu'a en propre le chant *féminin* de Delbo. Un chant qui fait entendre à la fois le grand Non d'Antigone et ce qu'elle appelle, au début d'*Une connaissance inutile*, une « grande tendresse ».

LE THÉÂTRE ET LE CHANT, LA TENDRESSE ET LE DEUIL

Qu'il s'agisse de son « écriture poétique » ou de son « écriture dramatique », le chant de Delbo raconte avec force, il énonce avec une fermeté souveraine, qui malmène et réveille le lecteur. Il entonne également une plainte, qui, intense et forte aussi, travaille ses inflexions à la manière des femmes. Cette plainte s'inscrit dans une longue tradition de pleureuses – femmes pleurant leur enfant, leur époux, leur frère ou leur père – mais aussi de mères berçant leur enfant. Une tradition que Delbo complète et perturbe en ajoutant, après Auschwitz, un nouveau genre de chant : celui des femmes qui regardent les hommes aller à la mort.

Ce regard-là des femmes sur les hommes semble pourtant n'être pas nouveau, pas plus que les plaintes d'épouses de va-t-en-guerre. Mais cette fois les hommes ne sont pas des guerriers, les femmes ne sont pas au foyer. Dans le monde d'Auschwitz il n'y a plus de foyer, et la guerre a été empêchée. Celle qui chante en est revenue, alors qu'elle n'aurait pas dû. Restée seule, elle chante un monde où les femmes voudraient aimer les hommes mais ne le peuvent pas ; où elles voudraient protéger les hommes mais ne le peuvent pas ; où elles voudraient enterrer leur corps mais ne le peuvent pas. De ces impuissances, Delbo fait un chant d'amoureuse en deuil, et de sœur. Veuve, Charlotte Delbo a pour les hommes la tendresse d'une sœur pour des frères. C'est bien sûr de frères humains qu'il s'agit, la tragédie familiale étant celle de l'espèce.

« Au début, nous voulions chanter », dit le récit de l'arrivée à Auschwitz, un matin de janvier 1943, dans *Une connaissance inutile*. « Vous ne pouvez croire, dit l'auteur, comme elles étaient déchirantes ces voix qui se brisaient, voilées par les marais et la faiblesse, répétant des mots qui ne faisaient plus se lever aucune image » (p. 88). Le chant poétique est celui qui ne se brise pas, car il lui faut faire entendre les voix qui se brisent, il lui faut répéter des mots qui feront se lever les images, pour longtemps et pour tous – pour ce que Delbo appelait « le peuple ». Ce chant, qui n'est autre que la mémoire, a le pouvoir de réveiller la vie des corps, et avec lui le désir. « J'appelle oublié cette faculté qu'a la mémoire de rejeter dans l'insensible le souvenir d'une sensation chaude et vivante, de transformer en images qui ont perdu leur pouvoir, enivrant ou atroce, le souvenir de

l'amour vivant, de l'amour de chair et de chaleur », lit-on dans *Spectres, mes compagnons* (p. 18). « Les trépassés ne chantent pas, dit Delbo... Mais à peine ont-ils ressuscité qu'ils font du théâtre » (p. 88).

Le théâtre, pour l'ancienne collaboratrice de Jovet, est la forme de la vie retrouvée. Mais le chant féminin tire le drame hors de la tragédie, par l'inflexion rythmée de la « grande tendresse ». Tendre lui-même, le mot fait partie du chant. Delbo le répète souvent, à propos d'une déportée qui en aide une autre en l'empêchant de s'effondrer, ou d'une tulipe posée devant un rideau de « mousseline », qui bouleverse les déportées jusqu'à ce qu'elles réalisent qu'il s'agit de la fenêtre d'un SS : « nous avons haï notre souvenir et cette tendresse qu'ils n'avaient pas encore séchée en nous²⁷. » Dans ce monde sans catharsis, où la terreur et la pitié ne réalisent aucune purgation, seule la tendresse du chant rend la lecture possible, comme celle des gestes rendit la vie possible aux déportées. Cette tendresse semble être le nouveau langage de l'humanité. Elle est en tout cas le substitut du deuil impossible.

Il existe, dans le monde dont nous parle l'auteur, une tendresse des femmes pour les femmes : c'est le langage de la solidarité et de la survie, propre aux Françaises du convoi du 24 janvier 1943. Elle leur fait se serrer les coudes, se serrer les corps dans le froid glacial des appels, au point parfois de sembler former un seul organisme où circule le même sang : « Dos contre poitrine nous nous tenons serrées », écrit Delbo²⁸. La voisine de châlit ou coéquipière au travail, qui aide un jour à ne pas tomber, à boire sans se tuer, à échapper aux coups du Kapo, se transforme en sœur, en fille ou en mère de substitution. L'aide à survivre fait faire des gestes d'une douceur infinie, mais entièrement transposée, car il faut se protéger des « femelles SS » : la loi du camp force la tendresse à s'exprimer par des *gestes de substitution* eux aussi.

À ces moments-là, le don de douceur se retient dans des actes et des signes infinitésimaux, mais qui font vivre. Ainsi lorsque « Lulu », dans un chantier de terrassement, cache Charlotte derrière elle un jour d'épuisement, lui permettant de lâcher son outil et de pleurer, guettant le SS et l'arrêtant quand il faut : « C'est comme si j'avais pleuré contre la poitrine de ma mère ». Pourtant, sa protectrice d'un moment n'avait pu que transformer son corps en abri, réduisant la consolation à un effleurement furtif : « Parfois elle se retourne, et, de sa manche, doucement, elle essuie mon visage. Je pleure²⁹. » Lorsque de telles échappées ont lieu hors du camp, elles changent de sens : lors du transfert pour Ravensbrück, une Berlinoise dit à une petite fille de sourire à ces « pauvres femmes » : « La petite fille se retourna vers nous et essaya un sourire. Nous aurions voulu embrasser la mère. Toutes deux s'éloignèrent³⁰. » Dans cet univers où le

sentiment est banni, la tendresse devient la mesure de ce qui s'est offert dans cette proximité d'un instant. Un instant qui parfois devient remords : « tu m'as aidée, dit l'auteur à une survivante perdue de vue, tu m'as réchauffée quand j'étais transie, tu m'as prêté ta main pour que j'emporte un goût de douceur dans mon sommeil, et je n'ai pas pris le temps de venir te voir pour parler avec toi...³¹ »

La tendresse des femmes pour les hommes est différente. Elle dit la protection et le deuil impossibles. Elle est la forme adoucie de la pitié, lorsque l'amour n'a plus droit de cité. Quand, dans *Aucun de nous ne reviendra*, revient par deux fois le titre « Les hommes », on sait qu'un nouveau pas dans la pitié pour les hommes est franchi. La première fois, c'est dans le texte cité plus haut, quand les femmes lancent du pain à une colonne d'hommes, et pleurent en voyant leur mêlée animale (p. 35). La seconde fois, c'est au sens propre que les hommes sont privés de leur virilité : ils attendent, silencieux, au seuil d'une baraque de l'infirmerie, quelque chose dont on devine la nature à travers le regard de ceux qui sortent, et que la honte fait se dérober. « Leur regard fuit celui des autres qui attendent. Et quand on peut voir leur visage, on comprend ». « Les femmes, ajoute l'auteur pour aggraver notre pressentiment, c'est à la chirurgie qu'on les stérilise » (p. 153).

« J'avais en face d'eux, écrit Delbo à propos de Romainville, une immense pitié et un immense effroi. Pitié et effroi où je ne participais pas vraiment ». La tendresse fait reprendre part au Nous. Comme la pitié et l'effroi, elle semble « immense ». À Auschwitz, cette immense pitié et cet immense effroi ne disparaissent pas, ils grandissent et atteignent des dimensions effrayantes. À proportion de l'inhumain qui grandit, la tâche de la tendresse devient surhumaine. C'est à cette tâche que s'essaye l'écriture poétique de Delbo.

KALAVRITA DES MILLE ANTIGONE: L'EXPÉDIENT ET L'EXPLOIT

L'épisode du fort de Romainville est une des matrices de l'œuvre : l'image des hommes et des femmes déchirées structure l'univers de la trilogie autant que l'épisode de la séparation d'avec Georges Dudach, qui a fait si souvent parler de traumatisme premier. La scène du fort est à la fois l'écho étouffé du choc, et son assimilation : l'expérience collective de la perte ne pouvait qu'apporter un secours dans la tâche solitaire du deuil. Et c'est bien de scène qu'il faut parler. Les deux épisodes ont du reste fait l'objet d'une pièce de théâtre : le premier, repris à la fin d'*Une connaissance inutile*, est devenu *Une scène jouée dans la mémoire*, qui raconte la dernière entrevue entre Paul et Françoise, les doubles de Georges

Dudach et Charlotte Delbo. Le second a été réécrit dans *Les Hommes*: l'action se situe peu avant la déportation, entre août 1942 et janvier 1943, dans le fort de Romainville; on y retrouve Françoise, qui met en scène Un caprice de Musset avec ses camarades incarcérées. La représentation s'interrompt à l'annonce du départ des hommes condamnés à mort³².

C'est en 1978, à Chypre, que Delbo a écrit cette pièce. C'est la même année, en Grèce, qu'elle découvre l'histoire du village de Kalavrita, qui lui inspira le poème dramatique *Kalavrita des mille Antigones*³³. Georges Steiner, qui parle d'une « épidémie d'Antigones » en 1978-1979, mentionne ce texte mais n'en dit presque rien: il vient servir la thèse, un peu hasardeuse, selon laquelle « nos réalités miment les possibilités canoniques qui se sont exprimées pour la première fois dans l'art et la sensibilité de l'Antiquité³⁴. » Ce long poème raconte comment les hommes d'un village du Péloponnèse furent fusillés par les Allemands au cours de leur retraite, le 13 décembre 1943, puis, surtout, comment les femmes du village, aidées des vieillards et des enfants, durent enterrer les 1300 cadavres. L'histoire est narrée par une des femmes de Kalavrita, témoin qui presque toujours dit « nous » et parfois « je ». Le récit du massacre, qui a lieu hors de la vue des prisonnières, est rythmé par le balancement entre « les hommes » et « les femmes ».

La figure d'Antigone, pleinement assumée cette fois, est démultipliée dans celle de mille « noires glaneuses », « cueilleuses de mort » qui, éperdues de chagrin et d'angoisse, et bravant l'interdiction, s'échappent de l'école où elles étaient enfermées, partent ensemble reconnaître, laver et ensevelir leurs maris, leurs époux et leurs fils, et leur construisent, avec des moyens de fortune, un mausolée en terre. L'image d'un deuil collectif y prend forme à travers trois grands traits prêtés aux gestes féminins. La douceur, d'abord: « (...) chaque femme le soulevait doucement, l'allongeait doucement, lui mettait doucement la tête droite, lui abaissait les paupières et lui couvrait le visage de son mouchoir³⁵. » Puis l'audace et l'entêtement: il leur faut trouver comment, sans fossoyeur, rassembler et ensevelir – forcément ensemble – ce millier de corps. C'est alors que le récit devient épique: ensevelir « cet énorme tas de morts » relève de l'exploit physique et moral, et celui-ci est réalisé, après discussions et décisions collectives, à partir d'expédients dérisoires. Les femmes choisissent dans le cimetière un carré vide, elles y transportent les corps, puis elles construisent une haute murette et y portent une à une, en file immense, dans des paniers, la terre prise dans les champs voisins.

Chacune des mille villageoises a l'audace qui faisait dire à l'héroïne d'Eschyle: « je saurai, moi, toute femme que je suis, lui procurer une tombe où l'ensevelir. J'en apporterai la terre dans un pli de ma robe de lin

et je l'en couvrirai moi-même, et que personne ne croie le contraire. Je trouverai bien un expédient efficace pour seconder mon audace³⁶. » Avec l'exploit réalisé par ces femmes, avec ce chiffre mille et ce grand mausolée interdit, la « grandeur » d'Antigone prend une signification presque littérale. On songe aussi aux « Peintures de Philostrate », descriptions de peintures antiques adaptées par Goethe, où il est dit d'Antigone: « sa silhouette et son personnage nous assurent qu'elle est capable d'enterrer un héros grand comme un géant³⁷. »

L'événement qui eut lieu à Kalavrita diffère profondément de ce qui se passa dans les camps: le massacre en représailles relevait encore de la guerre – ce qui rendait le « raconter » possible. Pourtant, le « dire » d'Auschwitz a montré que *l'exploit* féminin ne disparaissait pas au camp: il changeait de nature. Les déportées devaient trouver encore d'autres « expédients » pour ensevelir leurs morts en pensée: ces nouveaux gestes, sortes de funérailles improvisées, étaient puisés dans ce qui restait de la souffrance des vivants pour les morts, de la douceur à leur endroit. L'image d'une tendresse devenant rite funéraire n'est pas une métaphore: on la trouve dans un texte de *La Mémoire et les jours*. Delbo y fait le portrait d'une survivante dont le regard s'est « terni », depuis qu'au camp elle a porté sa sœur mourante, puis l'a déposée morte dans la neige, là où la corvée de cadavres allait la ramasser:

Au cœur de cette nuit-là son impuissance à partager sa respiration avec sa sœur, et puis le poids de la jeune fille qu'elle a portée hors de la baraque et posée sur la neige, délicatement, maternellement, une espèce d'ensevelissement, quelque chose d'un sacrement de tendresse, avant que ce corps devienne un objet à brûler qu'on remue à la pelle dans le tas des cadavres de la nuit, qui seront brûlés dans la journée ou qui attendront demain, livrés aux rats, s'il y en a trop aujourd'hui (p. 16).

À Auschwitz, l'interdit d'inhumer ne peut être transgressé que par une tendresse si « grande » qu'elle fait parler de « sacrement ». Une « espèce d'ensevelissement » a lieu, qui ne peut qu'emprunter le langage même de l'impuissance, et qui rappelle le geste de la déposition. Ce geste féminin, fiché dans le souvenir d'Auschwitz, on ne peut plus éloigné des commémorations publiques que Delbo fuyait comme toute « cérémonie »³⁸, réaffirme la « loi non écrite » d'Antigone, qui y trouve sans doute une « grandeur » nouvelle. La mélancolique Antigone des Grecs était elle-même impuissante à retracer le seuil entre vivants et morts, et le dénouement de la pièce de Sophocle – dont les romantiques allemands avaient

pourtant fait le modèle de la tragédie grecque - semble lui retirer toute fonction cathartique³⁹. Le dépôt du corps féminin sur la neige, quelle que soit sa douceur, n'a pas pour la sœur survivante la fonction séparatrice du deuil. Le texte dit que cette femme n'a pas pu pleurer, « ni ce matin, ni depuis ». Pourtant des femmes l'entouraient qui lui ont dit : « Pleure ». Mais elle n'a pas pu : « elle est rentrée chez elle, elle n'est pas rentrée dans la vie ».

En écrivant ces lignes, Delbo mesure à nouveau le don que lui firent, à Auschwitz, celles qui lui permirent de pleurer. Mais elle redit aussi que celui qui revient « d'au-delà de la connaissance » n'aurait jamais dû revenir, et ne revient jamais tout à fait. Elle le dit dans un chant tragique, mais d'une douceur telle parfois qu'il devient lui aussi « une espèce d'ensevelissement ». Plus encore qu'au rituel tragique, c'est à ce « sacrement de tendresse » que s'efforce l'écriture de Charlotte Delbo.

Cet effort n'arrête pas le travail du deuil, mais il en crée un substitut protecteur dans le domaine du sentiment. Cette immensité d'un affect ne relève pas d'une « purgation », mais elle donne à l'écriture son rythme. Si le théâtre des hommes et des femmes à Auschwitz annule toute catharsis, il n'est pas vrai de dire que l'horizon du deuil impossible n'engendre qu'une angoisse infinie et une confusion interprétative⁴⁰. Le témoignage de Delbo engendre bien une angoisse violente, qui étreint le lecteur. Mais son chant desserre aussi l'étreinte, par moments suffocante, et dispense une douceur poignante, qui ne console pas mais bouleverse et redonne un peu confiance, car cette émotion-là nous fait revenir sur le bord de l'humanité. Telle est la puissance de cette écriture : elle déchire le lecteur et le soigne du mal qu'elle lui fait.

NOTES

- ¹ Cf. Nicole Thatcher, *A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-Presentation*, New York, Queenston, Ontario & Lampeter, Wales: The Mellen Press, 2000, p. 84-86, 95-96.
- ² *Les Hommes*, pièce écrite en 1978, où Delbo reprend l'épisode du Fort de Romainville.
- ³ *Une connaissance inutile*, Paris, Minit, 1970, p. 12.
- ⁴ *La Mémoire et les jours*, Berg international, 1995, p. 87.
- ⁵ *Ibid.*, p. 9.
- ⁶ Sophocle, *Electre*, v 1137-1139, traduction de J. et M. Bollack, Minit, 2007, p. 57.
- ⁷ Pierre Pachet, *Electre parle aux morts*, *Nouveau Commerce*, n° 70, printemps 1988, p. 70-71.
- ⁸ François Bott, préface de *La Mémoire et les jours*, *op. cit.*
- ⁹ Claude Prévost, Entretien avec Charlotte Delbo », *La Nouvelle critique*, juin 1965, p. 41-44.
- ¹⁰ « La déportation n'est pas à vendre », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2649, 31 août 1978.
- ¹¹ « Ils ont à raconter. Nous aurions à dire », dit Delbo dans *Une connaissance inutile*, *op. cit.* p. 89, comparant les récits des prisonniers de guerre et l'angoisse des survivants d'Auschwitz. Nicole Thatcher fait de cette gradation un usage critique convaincant dans *Charlotte Delbo: une voix singulière*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- ¹² *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minit, 1970, p. 138-139.
- ¹³ Entretien au *Monde*, 20 juin 1975.
- ¹⁴ Rosette C. Lamont, « Charlotte Delbo, une littérature de la conscience », in *Créer pour survivre*. FNDIRP, 1996, p. 146-147.
- ¹⁵ Jean Giraudoux, *Electre (1937)*, Livre de Poche, 2008, II, 8 p. 117. Ces mots suscitent l'ironie de sa mère : « Voilà la devise d'Electre : la tendresse ! Cela suffit ! Partons ! »
- ¹⁶ P. Pachet, *Electre parle aux morts*, *art. cit.*, p. 68.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 67.
- ¹⁸ *Spectres, mes compagnons (1977)*, Berg international, 1995, p. 28. Sophocle, lui, faisait dire au garde : « Elle aussi, en voyant le corps exhumé, elle se prend à gémir, à crier, à maudire les auteurs du sacrilège. De ses mains, elle amasse à nouveau de la poussière ; puis levant une aiguère en bronze martelé, elle couronne le cadavre d'une triple libation » (*Antigone*, trad. R. Pignarre, GF, 1999, p. 59).
- ¹⁹ Judith Butler insiste sur ce point dans *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000.
- ²⁰ Voir sur ce point l'intéressante étude de Kristenn Templeman, « Le théâtre de Charlotte Delbo entre l'absence et l'abcès des 'sortilèges d'oubli' », revel.unice.fr/revel/pdf.php?id=1867&revue=loxias.
- ²¹ Cf. *Les Antigones contemporains (de 1945 à nos jours)*, Actes du colloque des 23-26 janvier 2007, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, à paraître. Sur l'épuisement du thème et sa repolitisation récente au théâtre, voir le texte d'Ariane Eissen, « Antigone sur la scène contemporaine : analyse d'un changement de paradigme ».
- ²² C'est le cas dans la pièce *Antigone* de J.-M. Lanteri (2002), où l'on trouve cette tirade : « Mais les vivants et les morts doivent être séparés / Et séparés aussi les vivants d'avec les vivants / Et les morts d'avec les morts / Il ne faut pas confondre les vivants entre eux / (Car les vivants sont frères dissemblables) / Ni mélanger les morts avec les morts / Cela est le mal ».
- ²³ Voir cependant le roman allemand de Grete Weil, *Meine Schwester Antigone*, Zürich, 1980, qui met en présence une survivante de la Shoah et une jeune terroriste : Antigone incarne une rébellion et une mémoire marginalisées par l'histoire, qui prend un sens nouveau, ambivalent, dans le contexte de l'après-guerre en Allemagne et des années de plomb. Sa figure fait questionner l'héritage humaniste et la culture allemande dans leur caractère patriarcal ; mais en tant que mythe héroïque il est hypothéqué par l'usage nazi des mythes. Sa réactualisation politique est aussi le moyen d'interroger la légitimité de la lutte armée en réponse au déni des crimes nazis. Cf. Elke Liebs, « Eine jüdische Antigone », *Sinn und Form*, 46, 2, p. 291-98 ; Uwe Meyer, « 'O Antigone... steh mir bei'. Zur Antigone Rezeption im Werk von Grete Weil », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 26, 104, p. 146-57 ; Susanna Baackmann, « The battle with memory: Grete Weil's *My sister Antigone* », in *Conquering Women: Women and War in the German Cultural Imagination*, Edited by Hillary Collier Sy-Quia and Susanna Baackmann, University of California Press, 2000, GAIA, vol. 104 : p. 91-110.
- ²⁴ Chez Grete Weil, la figure d'Antigone est l'expression de la culpabilité de la survivante qu'est la narra-

trice, double de l'auteur : celle-ci a perdu son mari Edgar Weil, déporté et mort à Mauthausen en 1941, tandis qu'elle s'est cachée après avoir travaillé pour le Judenrat d'Amsterdam. Imre Kertész fait de la figure d'Antigone un usage ironique dans *Le Chercheur de traces*.

²⁵ Cf. Nicole Loraux, *L'Invention d'Athènes*, Payot, 1981-1993.

²⁶ Cf. Philippe Bouchereau, « La désappartenance. Penser et méditer le génocide », *L'Intranquille*, n° 4-5, 1999, p. 165-211.

²⁷ *Aucun de nous ne reviendra*, *op. cit.*, « La tulipe », p. 98.

²⁸ *Ibid.* « Le matin », p. 103.

²⁹ *Aucun de nous ne reviendra*, « Lulu », *op. cit.*, p. 1268.

³⁰ *Une connaissance inutile*, « Berlin », *op. cit.*, p. 117.

³¹ *Mesure de nos jours*, Minuit, 1971, p. 142.

³² Suit une discussion sur le droit de se suicider (Charlotte sera empêchée de le faire à Auschwitz par José Maria Alonso, chef de camp à Romainville, qui mourra à Auschwitz).

³³ *Kalavrita des mille Antigone*, avec une lithographie de J. Picart-Ledoux, Paris, LMP, 1979. Ce poème a été lu en grec à Nauplie en 1979, lors de la commémoration annuelle de l'événement, puis il a été monté en anglais sous forme d'oratorio par quinze actrices à l'Université de Glasgow en 1981, et le texte français lu en polyphonie a été radioffusé sur France Culture en 1988. Cf. N. Thatcher, *Charlotte Delbo, une voix singulière*, *op. cit.*, p. 137 et 277.

³⁴ Georges Steiner, *Les Antigones* (1984), trad. Ph. Blanchard, Gallimard, 1986, Folio, p. 121. Myriam Soussan, sous le titre « Actualité du mythe », a confronté ce poème de Delbo aux pièces de Sophocle et Anouilh, en préambule de sa thèse, *Kaddish. Deuil et écriture : les œuvres des écrivains enfants de déportés*, Thèse soutenue à Paris III le 6 mars 2003.

³⁵ *Kalavrita des mille Antigone*, repris dans *La Mémoire et les jours*, Berg international, 1995, p. 116-117.

³⁶ Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, trad. E. Chambry (1964), GF, 2005, p. 95.

³⁷ Traduit et commenté par Georges Steiner dans *Les Antigones*, *op. cit.*, p. 53.

³⁸ « Les cérémonies qui ne sont pas religieuses sont militaires. Comme je suis contre le sabre autant que contre le goupillon, il n'y a pas de cérémonie pour moi ». C. Delbo, « Le vingtième anniversaire », *Les Temps modernes*, n° 230, juillet 1975, p. 191.

³⁹ Voir la discussion de ce point par Steiner, ainsi que l'interprétation du comportement régressif d'Antigone – fille d'Œdipe née de l'inceste – par Froma Zeitlin, dans « Thebes. Theatre of Self and Society », in J. Winkler and F. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990, p. 150-167.

⁴⁰ Comme le dit Kristenn Templeman dans l'article cité plus haut.