

CHARLOTTE DELBO: *QUI RAPPORTERA CES PAROLES?*

Pathos et représentation du camp nazi

Jean-Paul DUFIET
Università di Trento (Italie)

Dans cet article, nous analyserons le pathos présent dans la pièce de Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?* (1966¹) dont l'action se déroule dans un camp d'extermination. Cette pièce a une source autobiographique. En effet, Charlotte Delbo est arrêtée comme Résistante, et déportée à Auschwitz avec deux cent trente femmes, dans un convoi qui part de Compiègne le 24 janvier 1943². Grâce à son statut d'internée politique, Charlotte Delbo évite la sélection pour la chambre à gaz, que les déportés raciaux subissaient au moment de leur arrivée à Auschwitz. À partir du mois de janvier 1944, le groupe de Charlotte Delbo se retrouve à Ravensbrück. Elle est libérée le 23 avril 1945, avec quarante-huit autres survivantes de son convoi.

Dans notre étude, nous laisserons de côté les enjeux culturels, philosophiques et politiques qui sont propres à la représentation de l'univers concentrationnaire. Toutefois, deux remarques sont utiles à notre analyse du pathos. Premièrement, le fait que tous les personnages de *QRCP* sont exclusivement des femmes, – vingt-trois –, a sans nul doute une influence sur la nature et le rôle du pathos dans *QRCP*. Deuxièmement, même si on ne trouve aucune trace d'idéologie politique dans cette pièce, pas même des remarques antinazies, il est très probable que les convictions communistes de Charlotte Delbo, en plus de son appartenance à la Résistance, expliquent que le pathos de *QRCP* soit fondé sur une intense fraternité entre les personnages.

PATHOS, THÉÂTRE ET CAMP NAZI

Le pathos au théâtre

Le pathos se définit, très simplement, comme l'ensemble des émotions que l'œuvre dramatique suscite³. Mais on distingue⁴ au théâtre entre les passions représentées et les passions provoquées chez le spectateur. D'ailleurs, cette distinction s'appuie sur la double structure énonciative du théâtre⁵: d'une part, la représentation montre des émotions intrascéniques que s'échangent des énonciations fictionnelles (les personnages), et d'autre part, l'ensemble de l'interaction dialoguée se comporte comme une source énonciative unique qui produit des effets émotifs sur la salle.

En tout état de cause, le texte de théâtre exalte naturellement le pathos, puisque le locuteur-personnage prend directement la parole, sans la médiation d'un narrateur, comme dans le roman ou le récit.

En outre, la représentation fait appel à d'autres paramètres qui nourrissent le pathos. Ainsi, lorsque des acteurs incarnent des personnages, ils leur donnent un corps, un visage, une voix qui produiront nécessairement des émotions. De même, tous les autres niveaux sémiotiques de la représentation produisent des effets de pathos: la musique, les lumières, la scénographie, etc.

Certes, on n'analysera pas ici de spectacle, et on ne s'interrogera que sur la pièce écrite. Mais il n'en reste pas moins que la représentation théâtrale est un dispositif dont les différents facteurs sont autant de sources cumulables de pathos.

Représentation du camp nazi et éthique du pathos

Que se passe-t-il lorsque le théâtre s'empare d'un sujet comme le monde concentrationnaire? À l'évidence, la représentation du camp est obligatoirement une source de pathos, sans pour autant que l'on donne à ce mot le sens de sentimentalisme excessif, comme le fait implicitement une commentatrice de *QRCP* lorsqu'elle affirme: « Charlotte n'édulcore pas la réalité, n'enjolive rien, n'omet rien. Pas d'hyperbole non plus, pas de pathos⁶. » Or, bien évidemment, Charlotte Delbo ne représente pas les internées du camp en taisant leurs souffrances et leurs émotions⁷. Et nul doute que, pour le spectateur-destinataire, l'humiliation de l'être humain et sa déshumanisation systématique ne provoquent de l'indignation, de la compassion, et cette bienveillance solidaire envers les victimes, que les Grecs appelaient l'« Eunoia ».

Cependant, si le pathos est ici une évidence incontestable, il est tout autant un problème. Car le spectacle de l'individu, réduit aux nécessités les plus élémentaires et les plus triviales de la survie, provoque aussi, par son excès même, le dégoût et la honte chez celui qui regarde. L'indignité de la vision engloutit le spectateur.

La représentation du camp de concentration impose donc, à l'énonciation théâtrale, une position éthique, afin d'éviter de produire des effets de pathos indignes – comme le font parfois aussi le cinéma et la littérature. C'est pourquoi *QRCP* repose sur trois règles linguistiques et sémiotiques particulières: une relation référentielle, des codes esthétiques, et un champ sémiotico-éthique.

LES CONDITIONS THÉÂTRALES DU PATHOS ÉTHIQUE

La relation référentielle

Dans *QRCP*, la représentation du camp est à la fois référentielle et dénaturalisée. En effet, les indications scéniques spatiales excluent toute imitation du camp: « Dans la baraque (inutile de la figurer, lumière et texte suffisent⁸) » La scène suggère donc un référent sans figuration: « un paysage désolé, unimaginable, lunaire; dans une lumière d'irréel⁹ ». En fait, le texte symbolise plus l'idée abstraite du camp d'internement, qu'un camp particulier et réel. D'ailleurs, le nom du camp n'est jamais prononcé dans la pièce.

Charlotte Delbo évite tous les signes stéréotypés qui réduiraient le camp à une icône reconnaissable; de sorte que l'horreur ne provient pas d'une image scénique horrible.

Les codes esthétiques

Charlotte Delbo rejette aussi les stéréotypes vestimentaires, puisqu'elle précise dans les didascalies: « Surtout pas de rayures¹⁰ ». Le corps des personnages est même complètement neutralisé par les indications scéniques sur les costumes: « Tuniques ou sarraus mi-longs, en coutil gris. [...] Le costume ne compte pas¹¹ ». Selon ces didascalies, les visages eux aussi disparaissent du champ de la signification: « Les visages ne comptent pas¹² ». Or, on le sait, les corps et les visages constituent une des ressources principales du pathos dans le jeu théâtral. À l'évidence, Charlotte Delbo a écarté toutes les possibilités de montrer des corps suppliciés et des visages grimaçants de douleur.

On pourrait d'ailleurs ajouter, que l'exclusion des déformations du corps est corroborée par l'exclusion des cris dans la parole : « Les mouvements seront toujours lents et on ne criera jamais¹³. »

Les corps suppliciés, les larmes et les hurlements sont donc bannis de la scène. Il apparaît que l'énonciation dramatique effectuée ici des choix sémiotico-esthétiques systématiques et cohérents, et que le pathos, produit par la représentation de l'univers concentrationnaire, est surdéterminé par un impératif éthique.

Le champ sémiotico-éthique

Le camp nazi a fait disparaître les universaux transcendants¹⁴ et pathétiques de l'homme. Dans les camps, l'homme n'a plus donné de mesure aux relations humaines et le monstrueux lui-même s'est exprimé hors de la mesure de l'homme. Par conséquent, cette monstruosité est comme antérieure à la représentation théâtrale et à ses langages : en quelque sorte, elle n'est pas sémiotisable. En d'autres termes, le camp de concentration ne peut être montré que si la monstruosité, qui est hors de la mesure de l'homme comme, par exemple, l'homme-bête sauvage et l'homme-détritus, est laissée hors de la scène. Primo Levi le souligne dans sa préface à la version théâtrale de *Se questo è un uomo* : « nous avons cherché à conserver pour chaque personnage singulier sa face humaine originaire, aussi cela tendait-il à annuler le conflit permanent dû à l'ambiance sauvage du camp¹⁵. » Comme le dit également Liliane Atlan à propos de sa pièce *Monsieur Fugue*¹⁶ : « Ce qu'ont subi les femmes, il valait mieux ne pas le dire¹⁷ », pas plus qu'il ne fallait dire que « même les professeurs, les rabbins devenaient des bêtes féroces au moment de la soupe. » D'ailleurs, comme pour confirmer ce point de vue, *QRCP* ne montre pas les personnages au moment de la soupe.

Le pathos de la représentation du camp ne procède donc pas de la vision de l'extrême absolu, hors de toute mesure humaine. Charlotte Delbo restreint volontairement les capacités sémiotiques et linguistiques de son théâtre.

La conception du pathos de Charlotte Delbo

Comme nous l'avons déjà souligné, la représentation théâtrale du camp nazi est nécessairement irriguée par le pathos. Que serait en effet la représentation du camp de concentration si elle était émotionnellement indifférente aux déportés ? N'aurait-elle pas, sur les victimes, le même regard que les SS ? Émouvoir le spectateur appar-

tient donc, nécessairement, à la visée pragmatique du texte.

Cependant cette visée pragmatique de *QRCP* ne se réalise pas en représentant le degré de sauvagerie le plus répugnant. En effet, la pièce montre principalement la survie dans le camp, avec dignité et humanité. Les victimes sont présentées à travers l'idéal de leur combat contre la déshumanisation et leur sens de la solidarité¹⁸. *QRCP* exprime donc un pathos qui naît de l'héroïsme humaniste et de l'agôn que la victime déploie contre sa propre dégradation :

Nous aurons vu, côte à côte, la pire cruauté et la plus grande beauté. Quand je dis cela, je pense à celles qui m'ont donné leur tisane quand je suffoquais de soif, quand ma langue était comme un morceau de bois rugueux dans ma bouche, à celles qui m'ont touché la main en réussissant à former un sourire sur leurs lèvres gercées quand j'étais désespérée, à celles qui m'ont relevée quand je tombais dans la boue, alors qu'elles étaient déjà si faibles elles-mêmes, à celles qui m'ont pris les pieds dans leurs mains, le soir, au moment de se coucher, et qui ont soufflé sur mes pieds quand je sentais qu'ils avaient commencé à geler pendant l'appel. Et je suis là. Toutes mortes pour moi¹⁹.

Dans *QRCP*, l'effet de pathos sur le spectateur est structuré par deux types d'affect envers la victime : tout d'abord par la compassion qui naît de la litanie des abominations et deuxièmement, par l'estime et l'admiration que suscite l'humanité des internées. Ainsi Charlotte Delbo exclut-elle de la scène « la zona grigia²⁰ », cette zone ambiguë dans laquelle la victime devient auxiliaire des bourreaux, tout en continuant d'être victime. De cette manière, tous les personnages de *QRCP* sont éthiquement intacts et le spectateur n'est jamais en situation d'éprouver des sentiments contradictoires pour un même personnage. Dans *QRCP*, le pathos naît de l'hommage aux victimes et se mêle à la rhétorique épидictique²¹.

PATHOS ET COMMUNICATION THÉÂTRALE

Au plan formel, la pièce est composée d'un *Prologue*, d'un *Envoi* final, et de trois actes construits sur une suite discontinue de moments de la vie du camp. Différents facteurs textuels déterminent le dispositif de prise de parole, d'où naissent le pathos et les émotions.

L'énonciation et le pathos

Le pathos, dans *QRCP*, dépend essentiellement de trois positions énonciatives. Tout d'abord, dans le *Prologue*, l'énonciation est définie comme vaine :

PROLOGUE

Françoise

« Parce que je reviens d'où nul n'est revenu

Vous croyez que je sais des choses

Et vous vous pressez vers moi

Tout gonflés de vos questions

De vos questions informulables

Vous croyez que je sais les réponses.

[...]

Et cette lumière sur les prunelles qui ont osé la regarder

Les a brûlées.

Alors pourquoi dire

Puisque ces choses que je pourrais dire

ne vous serviront

À rien...²² »

Françoise met le destinataire du prologue en garde: le dire du survivant est composé de « choses » qui ne « serviront à rien ». Le Prologue instaure un dispositif énonciatif qui doute de ses propres capacités de persuasion. Au sens linguistique, l'énonciation du début de *QRCP* est malheureuse. De plus, l'*Envoi*, qui clôt le drame, confirme cet échec énonciatif :

ENVOI

[...]

Denise

C'est que là d'où nous revenons

les mots ne voulaient pas dire la même chose

Françoise

Les mots qui disent les choses simples :

avoir froid

avoir soif

avoir faim

être fatigué

avoir sommeil, avoir peur,

vivre, mourir.

Denise

Si vous ne voyez pas la différence

c'est que nous ne savons plus les prononcer

avec le sens que là-bas ils avaient²³.

Dans l'*Envoi*, l'acte locutoire est présenté comme s'il était sans effet sur le spectateur: « Si vous ne voyez pas la différence ». Le *Prologue* et l'*Envoi* se font donc écho lorsqu'ils doutent de leur efficacité énonciative. Mais

bien évidemment, ce danger est conjuré par le reste de la pièce, car l'action dramatique de *QRCP* est pensée contre cette impuissance énonciative. Les trois actes du texte sont comme le contrepoint du *Prologue* et de l'*Envoi*, parce qu'ils permettent au spectateur de comprendre le « sens », apparemment inaccessible, que les mots avaient dans le camp. Et c'est dans cette entreprise de persuasion, que le pathos joue un rôle central.

En second lieu l'énonciation des personnages interpelle souvent le spectateur très directement. Cette relation théâtrale avive l'effet pathétique, comme dans l'interrogation de Françoise: « Et maintenant, combien en reste-t-il? Peut-on jouer une pièce avec des personnages qui meurent avant qu'on ait eu le temps de les connaître? Moi non plus, je n'ai pas eu le temps de les connaître²⁴. » L'énonciation du personnage englobe ici toute la représentation, car le passé composé repose, très nettement, sur le rapport entre le passé historique de la vie du camp et le présent de la représentation. Cet effet de réel propre à l'énonciation théâtrale met le spectateur en situation de forte tension émotionnelle puisqu'il n'est plus face à la représentation d'un personnage dramatique de survivant mais face à la présentation d'une survivante réelle, Charlotte Delbo. Le pathos est particulièrement exalté par cette forme énonciative.

Enfin, la présence du spectateur à l'intérieur du dialogue structure l'énonciation des personnages. Elle repose sur un topos de la littérature concentrationnaire: les prisonnières, pour résister aux conditions du camp, rêvent qu'elles survivent et qu'elles racontent leur expérience mais qu'elles se trouvent toujours face à un interlocuteur imaginaire incrédule (ami, parent, etc.). Ce topos est présent dès l'*Envoi* de la pièce: « Pourquoi iriez-vous croire/ à ces histoires de revenants/ de revenants qui reviennent/ sans expliquer comment²⁵? » Mais on trouve ce topos également en de multiples autres occasions; par exemple: « Ils penseront que, puisque nous en sommes revenues, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires²⁶ »; et encore: « Mais de quoi sont-elles mortes toutes? Toutes n'ont pas bu d'eau, toutes n'ont pas été égorgées par les chiens, toutes n'ont pas été battues à mort, comme Claire²⁷? »; ou bien: « Nous expliquerons et personne ne comprendra²⁸. » Dans ce topos réitéré, le personnage oriente sa parole en fonction des objections qu'il anticipe chez son interlocuteur. Cette forme de parole constitue une structure énonciative dialogique dans laquelle la présence ou l'absence de pathos est décisive de deux manières. D'abord, l'affect de la survivante est sollicité, puisqu'à l'horreur de ce qu'elle a enduré, s'ajoute l'injustice de n'être pas crue. Mais de plus l'émotion ou l'indifférence du destinataire imaginaire donne sens à son regard sur la victime: en effet, son incrédulité découle forcément de

son insensibilité ou, à tout le moins, de son impassibilité, car nul n'est ému par ce qu'il ne croit pas. Dès lors, a contrario, le pathos du spectateur sera bien une preuve, au sens rhétorique, qu'il est convaincu que la vie dans les camps fut abominable, et que les survivantes s'y sont comportées de manière admirable.

Tout au long des trois actes de la pièce, le dispositif énonciatif conjure donc l'échec de la communication théâtrale, tel qu'il est redouté au Prologue, et apparemment confirmé dans l'*Envoi*. Le pathos et la persuasion du spectateur sont totalement interdépendants dans *QRCP*.

La langue et le pathos

Eu égard au pathos, la langue de *QRCP* a deux grandes caractéristiques.

La première concerne la relation référentielle. Dès lors que, comme on l'a vu, le camp nazi n'est pas figuré, la langue de Charlotte Delbo ne peut référer à l'univers concentrationnaire que si le spectateur-destinataire est déjà informé de la réalité des camps et qu'il partage le domaine cognitif de la pièce. Seule cette connaissance permet au spectateur de saisir l'échange dialogal suivant: « Claire: tu es lâche... » — « Françoise: lâche... encore un mot qui ne veut rien dire ici²⁹ ». Le spectateur ne peut comprendre la désémantisation du lexème « lâche » que s'il est au fait de la déshumanisation de la vie du camp. Et du point de vue linguistique, cette désémantisation révèle que, dans *QRCP*, le pathos s'exprime par des variations qui concernent la langue la plus commune. Le pathos ne naît pas d'une langue inouïe de l'abomination inconcevable, mais des variations sémantiques que la vie des camps attribue au vocabulaire le plus quotidien. Déjà dans l'*Envoi*, la langue ne recourt pas à l'image la plus suggestive ni même à la trouvaille stupéfiante de l'abomination. Au contraire, comme dans les exemples suivants:

avoir froid
avoir soif
avoir faim
être fatigué
avoir sommeil, avoir peur,
vivre, mourir.

Charlotte Delbo crée le pathos dans la langue la plus plate en ôtant aux lexèmes quotidiens leur banalité trop rassurante et en redonnant à leur relation référentielle l'intensité radicale de la pure essence des choses. Toutes ces locutions verbales de la sensation humaine immédiate, « avoir

froid, avoir soif, avoir faim, être fatigué, avoir sommeil, avoir peur » désignent, dans *QRCP*, des enjeux de vie et de mort.

La seconde caractéristique de la langue de Charlotte Delbo concerne le style du pathos. Certes, on trouve certains procédés stylistiques et rhétoriques d'accentuation du pathos, comme par exemple dans l'extrait suivant (avec les images de visions horribles, les amplifications, les accumulations, les redondances, les translations grammaticales, etc.) :

Alors, mourir pour mourir, autant tout de suite, avant d'avoir souffert cette souffrance qu'on voit sur les mortes, là dans la neige, là-bas sur le tas où corbeaux et rats se rassemblent, ces cadavres nus, enchevêtrés en un tas, et même sur les encore vivantes qui sont arrivées une semaine avant nous³⁰.

Mais, conformément à ce que nous venons de dire sur la langue commune, cette rhétorique de l'intense est extrêmement circonscrite. De plus, elle a surtout une fonction logique: dans le cas présent, en effet, la vision des cadavres ne produit pas une contemplation fascinée mais sert d'argument à la prisonnière en faveur du suicide. Nous reviendrons d'ailleurs sur l'argumentation dans le dialogue. Plus généralement, la langue de *QRCP* frappe surtout par le fait qu'elle est très écrite et qu'elle ne mime jamais la souffrance, comme elle pourrait le faire en utilisant par exemple des marques littéraires de l'oralité. On a déjà vu d'ailleurs que dans les didascalies les cris sont exclus de la scène. De même, Charlotte Delbo utilise très peu d'interjections, n'emploie pas de mots réduits à des bribes phonétiques et évite les phrases inachevées et les monosyllabes, etc. En clair, l'acte même de parler ne porte aucune des traces de la dégradation physique des personnages et ceux-ci parlent au-dessus des conditions référentielles dans lesquelles ils se trouvent. La langue de *QRCP* n'est donc pas l'expression naturaliste du camp. D'ailleurs, le lexique utilisé confirme ce choix linguistique. En effet, on ne retrouve absolument pas le jargon du camp tel qu'il est décrit dans les témoignages; de plus aucun mot allemand n'est employé et le babélisme, si important chez Primo Levi³¹, est totalement absent de la pièce. La langue de *QRCP* persuade donc le spectateur-destinataire par l'intermédiaire d'un pathos raisonné; elle n'offre pas la restitution brutale et crue d'un vécu effroyable mais la réélaboration de ce vécu à des fins cognitives. La représentation de l'émotion est donnée dans la langue d'une émotion pensée.

Situations dramatiques et dialogues³²

Les situations dramatiques dans *QRCP* se développent à deux niveaux, qui s'avèrent être dans un rapport de tension: d'une part, les situations

montrent la vie quotidienne de l'univers concentrationnaire (l'appel, la nuit dans les baraques, le lever etc.) ; d'autre part, dans ces situations se déploient des dialogues à visée pragmatique, entre les prisonnières. En effet les internées veulent surtout s'entraider, se convaincre, se rassurer, se consoler, se confier, s'encourager pour préserver leur dignité. Le pathos qui vise le destinataire-spectateur ne dépend donc pas principalement de l'horreur de la situation concentrationnaire ; il provient beaucoup plus de la pragmatique des dialogues et par conséquent des qualités humaines et des sentiments exprimés par les personnages. De plus, du fait que les personnages de *QRCP* appartiennent tous exclusivement à la catégorie des victimes, le pathos du dégoût, ou de la haine, que provoquerait la présence scénique des bourreaux, n'atteint pratiquement jamais le destinataire-spectateur.

La nature des principaux effets pathémiques qui visent le destinataire-spectateur dépend de deux attitudes dominantes, et apparemment opposées, des victimes. Dans certains cas, les déportées sont prêtes à lutter pour rester vivantes dans le camp et, dans d'autres cas, elles se laissent sombrer dans la mort. Du coup la réaction émotive du spectateur semble sollicitée en deux sens contradictoires. Ainsi, dans la première scène de la pièce, le suicide est critiqué au nom de la lutte contre la déshumanisation et de la nécessité de témoigner. En revanche, dans la dernière scène, la pièce suggère au destinataire-spectateur d'estimer le suicide, car il permet ici d'éviter la complicité avec le système concentrationnaire. La contradiction n'est qu'apparente. Le suicide est rejeté ou valorisé, non pas selon son hypothétique valeur absolue mais selon qu'il permet, ou qu'il ne permet pas, de résister au système concentrationnaire. En conséquence, l'effet de pathos sur le destinataire-spectateur de *QRCP*, est une relation sémantico-pragmatique qui dépend en permanence, du combat des déportées contre le système concentrationnaire.

Le pathos des caractères supplante donc le pathos des situations abominables.

LE PATHOS ET LES FORMES DISCURSIVES

Dans *QRCP*, le pathos se manifeste à travers deux formes discursives préférentielles : le dialogue argumentatif et le récit.

Le dialogue argumentatif

Le dialogue argumentatif domine la pièce. Ceci n'est pas surprenant puisque le pathos comme on l'a déjà vu, participe à l'art de persuader le

destinataire-spectateur de la vérité des camps. Dans le passage suivant, le personnage de Claire cherche à convaincre Françoise, – la survivante qui incarne Charlotte Delbo –, de ne pas se suicider :

Françoise

Je n'ai pas de vocation pour le courage perdu.

Claire

Veux-tu m'écouter ?

[...]

Claire

Je répète que tu [Françoise] n'as pas le droit. Tu n'as pas le droit parce que tu n'es pas seule. Il y a les autres. Et surtout, il y a les petites : Mounette, Denise et sa sœur, Rosette, la grande Hélène, Aurore, Rosie qui n'a pas seize ans, toutes les petites à qui tu faisais réciter des poèmes, à qui tu faisais jouer la comédie avant le départ, quand nous inventions des passe-temps en attendant le départ. Elles t'admiraient parce que tu es grande. Elles t'écoutent, elles te suivent. Si tu te suicides, elles te suivent. Si tu te suicides, elles ou certaines d'entre elles t'imiteront. Suppose que parmi elles, il y en ait une qui ait une chance de rentrer, une seule, et qu'à cause de toi elle perde cette chance³³.

Claire mêle les arguments de sentiments et les convictions éthiques. En effet, d'une part elle fait appel à l'orgueil de Françoise, en valorisant son importance pour les autres prisonnières : « elles t'admiraient, elles t'écoutent, elles te suivent » ; mais d'autre part elle sollicite aussi son sens du devoir, comme le soulignent en particulier les expressions : « Tu n'as pas le droit » et « à cause de toi ». Le discours de Claire se fonde donc sur le présumé de la solidarité et de la responsabilité de chaque prisonnière vis-à-vis de toutes les autres. Pour contester ce discours, Françoise devrait lui répondre que les autres prisonnières l'indiffèrent. Connaissant l'attachement de Françoise aux autres déportées, Claire ne lui demande pas de sauver sa propre vie, mais de réfléchir à l'exemplarité de son suicide. Elle tend donc à la culpabiliser en lui présentant la conséquence éventuelle de ses actes. Pour le spectateur, ce pathos moralisant est contrebalancé, en retour, par un pathos d'admiration, tant pour Françoise que pour Claire. Cet échange dialogal articule, de manière exemplaire, la logique, l'éthique et le pathos.

Le récit

Le récit est utilisé, comme dans la dramaturgie classique, pour rendre visible, exclusivement par la parole, les horreurs qui se déroulent hors

scène et qui ne doivent pas être montrées, conformément aux principes éthiques énoncés précédemment. Ce type de récit n'élimine donc pas le pathos, mais le contrôle, comme le montre ici la mort de Claire :

(À Agnès qui ne voit pas la scène) Yvonne : Une surveillante s'est jetée sur Sylvie qui était sortie du rang pour faire dans le fossé, s'est ruée sur elle à coups de bâton et Claire a couru pour lui arracher Sylvie, la ramener dans le rang. L'autre a laissé Sylvie et s'est tournée sur Claire. Elle lui assène des coups sur la tête, sur la nuque, sur les yeux. Oh ! Claire est dévorée de rage. Elle rend coup pour coup, avec ses poings, avec ses pieds. Mais l'autre ne la lâche pas. Je n'aurais pas cru Claire aussi forte. En voilà une qui arrive en renfort... Claire est à terre. Les deux furies la piétinent. (Un cri). C'est Claire qui a crié. Elles lui ont fracassé la tête. Elles s'en vont. C'est fait³⁴.

Ce récit commente, en direct, l'action en train de se dérouler³⁵. Le présent transforme le récit en un reportage dans lequel la locutrice devrait difficilement contrôler ses émotions, puisqu'elle parle tout en assistant à l'événement. Or, à part un « Oh », certes très rare chez Charlotte Delbo, la locutrice maîtrise tout à fait ses affects et sa parole, au point d'introduire un commentaire raisonné au milieu de la description : « Je n'aurais pas cru Claire aussi forte ». Une succession de phrases indépendantes et brèves décrit exclusivement les actions par des verbes et des substantifs, en évitant les adjectifs et les adverbes intensifs. La langue écarte les détails macabres à l'exception de l'unique participe, « fracassé », qui décrit la tête de Claire. Ce récit bref donne à voir une exécution sans pitié, mais selon des procédés linguistiques qui limitent l'horreur.

Le pathos est donc contrôlé à deux niveaux par l'énonciation de Charlotte Delbo. Premièrement, la mort de Claire n'est pas montrée en scène mais elle est seulement racontée. Deuxièmement, la langue de ce récit, très contrainte, limite considérablement les effets de pathos horrible. En outre, la clôture sèche du récit, sans prolongements émotifs de la part de la locutrice, laisse le spectateur sous l'emprise du fait lui-même et non pas sous l'effet d'un commentaire larmoyant. La visée pragmatique du récit est moins le pathos de la monstruosité que, encore une fois, le sentiment d'admiration suggéré d'ailleurs par le commentaire : « Je n'aurais pas cru Claire aussi forte ». La mort de Claire entre, sans emphase rhétorique, dans la catégorie très classique des morts exemplaires.

Dans *QRCP*, le récit aussi limite l'horreur et impose l'admiration.

CONCLUSION

Notre étude met en évidence que la représentation théâtrale du camp nazi impose la présence du pathos. Celui-ci est à la fois une mesure obligée de l'expérience humaine et un effet indispensable de la représentation sur le spectateur.

Mais, notre étude met tout autant en évidence que la nature et la mise en œuvre du pathos sont également un problème crucial. À cet égard, le camp d'extermination impose aussi que sa représentation dramatique soit fondée sur un pathos éthique.

Le pathos, dans *QRCP*, est donc mis en œuvre dans le cadre d'une scénographie et d'un jeu théâtral exempts de toutes les émotions larmoyantes et affectées³⁶.

Charlotte Delbo introduit le pathos en irriguant toutes les structures textuelles. Le pathos possède donc cette double caractéristique sémantique et fonctionnelle : il se comporte comme un fluide qui traverse simultanément plusieurs structures textuelles et recèle des changements d'intensité et de signification. On a pu remarquer l'extrême variété des formes, des positions et des niveaux auxquels le pathos s'attache.

Le pathos participe très fortement à la réalisation de la visée pragmatique de la pièce, telle qu'elle est problématisée dans le *Prologue* et l'*Envoi* de *QRCP*. Par conséquent, il convainc le spectateur de « croire à ces histoires de revenants ». Il contribue donc fortement, selon une conception de la persuasion propre à la rhétorique aristotélicienne, au dépassement du doute qui menace en permanence la communication théâtrale lorsqu'elle représente des camps nazis. De ce point de vue, les limites sémiotiques et linguistiques fixées par Charlotte Delbo permettent aux émotions d'acquiescer leur efficacité pragmatique. Ce faisant, cette pièce justifie le pathos et le réhabilite dans son origine, rompant avec les commentaires dépréciatifs ou les connotations péjoratives, dont il est l'objet.

NOTES

¹ Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles*, Aigues-Vive, HB éditions, 2001. Dorénavant, désignée par *QRCP* dans la suite de notre article. La pièce fut écrite en 1966, et la première représentation eut lieu en 1974.

² Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

³ Marcelo Dascal, « L'ethos dans l'argumentation : une approche pragma-rhétorique », in R. Amossy, (dir.), *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 61.

⁴ On se reportera à P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Les éditions sociales, 1980, p. 287.

⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin SUP, 1977.

⁶ Cécile Godard, « Postface », in Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles*, *op. cit.*, p. 141-142. C'est nous qui soulignons.

⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 287 : « Pathos aujourd'hui un sens souvent péjoratif : c'est un pathétique trop affecté ».

⁸ Charlotte Delbo, *op. cit.*, p. 48.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », in *L'art et la mémoire des camps*, J.-L. Nancy (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 13-39.

¹⁵ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi, Torino, Einaudi, 1966, p. 8.

¹⁶ Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, Paris, Théâtre de l'école des loisirs, 2000.

¹⁷ Liliane Atlan, « Rendre la vérité vivante », in *La Sho'ah tra interpretazione e memoria*, Napoli, Vivarium Napoli, MCMXCIC, 1998, p. 197.

¹⁸ Sur ce point nous partageons tout à fait les analyses de François Rastier, in *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Édition du Cerf, 2005.

¹⁹ Charlotte Delbo, *op. cit.*, p. 122.

²⁰ Primo Levi, *I Sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986, « La zona grigia », p. 24-52.

²¹ Aron Kibedi Varga, *Rhétorique et Littérature*, Paris, Librairie Klincksieck, 2002, p. 22-32.

²² Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles*, *op. cit.*, p. 51.

²³ C'est nous qui soulignons.

²⁴ Charlotte Delbo, *op. cit.*, p. 111.

²⁵ *Ibid.*, p. 137.

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁸ *Ibid.*, p. 124.

²⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁰ Charlotte Delbo, *op. cit.*, p. 51.

³¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, *op. cit.*, p. 68-82.

³² Ekkehard Eggs, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », in Ruth Amossy, (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 31-59.

³³ Charlotte Delbo, *op. cit.*, p. 56-57.

³⁴ Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles*, *op. cit.*, p. 69-70.

³⁵ Le récit classique était plus volontiers au passé.

³⁶ Le seul *cri* que nous ayons rencontré dans le récit de *La mort de Claire* est produit hors scène.