

## DEUIL ET DÉSIR

Christiane PAGE  
Université Rennes 2

« Je lui ai dit  
que tu es beau  
[...]  
C'est ce qui le faisait si beau  
D'avoir choisi  
Choisi sa vie, choisi sa mort  
Et d'avoir regardé avant<sup>1</sup> »

C'est ainsi que commence *Une scène jouée dans la mémoire*, écrite en 1967, publiée en 1995. Cette scène est celle du souvenir des adieux de Charlotte Delbo à son mari Georges Dudach, le matin de l'exécution de ce dernier, le 23 mai 1942 sous le régime de Vichy. C'est aussi le texte par lequel j'ai connu son œuvre, grâce à Claude Schumacher, universitaire et metteur en scène aujourd'hui disparu, qui a monté cette pièce et plusieurs autres textes de Charlotte Delbo. L'adieu d'une femme à son mari est donc ce qui m'a bouleversée et ouverte à son œuvre, entre autobiographie et fiction. J'ai ensuite lu tous les textes publiés ainsi que quelques inédits. La situation de l'adieu à l'homme aimé se répète, comme une scène traumatique, aussi bien dans ses écrits autobiographiques que dans ceux traitant de questions débordant sa propre expérience. Dans chaque cas, une femme, des femmes, perdent, impuissantes, leur objet d'amour (fiancé, mari, fils, frère). Cette irruption du réel, bascule irréversible d'une vie, est un motif central de l'œuvre, mais des différences dans le traitement apparaissent qui tiennent aux positionnements des sujets féminins au moment de l'événement traumatique ainsi qu'à la forme choisie (récits de mémoire, écrits dramatiques ou poétiques) et qui permettent de situer l'œuvre, au-delà du témoignage, dans une recherche entre éthique et esthétique.

C'est ce que je propose d'étudier. Étudier est souvent synonyme d'expliquer ou de chercher à comprendre l'œuvre ou l'auteur, la cause de son écriture. Or, il ne s'agira pas ici d'expliquer ni de comprendre, mais de

prendre acte d'un dit qui s'élabore dans l'œuvre. Il est donc nécessaire de ne pas se limiter aux pièces de théâtre et de garder l'ordre chronologique des écrits.

La première mention de l'adieu à son mari se trouve dans *Spectres mes compagnons*, longue lettre à Louis Jouvet dont l'écriture s'achève en 1951 et qui sera publiée en 1977. Dans la narration de la scène des adieux, le personnage de Françoise fusionne avec l'Ondine de Giraudoux. Cette lettre est l'occasion d'une réflexion sur le personnage de théâtre, son rapport à la réalité et à la vérité, question d'autant plus importante qu'il s'agit ici d'une écriture qui prend explicitement pour objet la vie de l'auteur. La scène est écrite à partir de son souvenir, mais le souvenir ne convoque pas le passé tel qu'il a été vécu, il réapparaît « toujours reconstruit en partant du présent<sup>2</sup> ». Si, comme le souligne Claude Schumacher, « [...] sans crainte de trahir, on peut affirmer que Françoise, présente dans toutes les "pièces d'Auschwitz", est clairement le double, le porte-parole de l'auteur<sup>3</sup> », nous garderons présent à l'esprit la position de Charlotte Delbo qui écrit que les « créatures du poète ne sont pas créatures charnelles<sup>4</sup> », elles portent en elles une part d'imaginaire. La vérité devient fiction et garde ainsi son secret car « les personnages de théâtre agissent devant nous et nous laissent le soin de découvrir leurs raisons d'agir » ; ils « paraissent ne rien cacher mais gardent leur secret<sup>5</sup>. » La survie d'un personnage par-delà les siècles tient à « son attitude dans l'action où il est engagé<sup>6</sup> ». C'est ce moment qui est mis en scène : « Le personnage de théâtre est pris au moment de sa vie où il se déclare. Il est pris dans une action dont l'agencement est tel qu'il ne peut y échapper. Il faut que ce soit une action décisive. C'est la vie même du héros qui est en jeu, quelquefois plus que sa vie, l'idéal qu'il incarne. Lorsque le personnage de théâtre entre dans cette action, il y entre tout entier. Il est obligé de se déclarer en tant que caractère et en tant que héros, et c'est dans cette action décisive qu'il se livre<sup>7</sup>. » L'efficace du théâtre<sup>8</sup> tient à l'acte. Dès 1951 cette question est centrale dans les textes de Charlotte Delbo, comme celle de l'impuissance à intervenir dans la décision de vie ou de mort (de soi ou de l'homme qu'on aime), mais aussi la douleur de survivre à l'aimé (tout témoignait « que G. avait existé [...] et que je n'étais pas morte de l'avoir quitté le matin qu'il partait mourir<sup>9</sup> »). En opposition à cette dimension tragique, des personnages frivoles comme Oriane sont « comme un appel à une vie autre et douce, légère et inutile<sup>10</sup> ».

En 1961, pendant la guerre d'Algérie, dans *Les Belles Lettres*<sup>11</sup> qui regroupe les témoignages d'indignation de personnalités du monde littéraire, artistique et politique, elle aborde ce même thème d'une manière détournée, mais qui permet de faire saisir la souffrance infligée à chacun

dans son être en même temps que l'atteinte à la liberté de tous les Algériens. Elle garde l'identité réelle des auteurs des lettres. Elle n'écrit pas l'histoire de manière impersonnelle ou dépersonnalisée, mais en prenant en compte chacun, cas par cas, un par un, comme le souligne Madeleine Chapsal à propos de l'ouvrage *Aucun de nous ne reviendra* : « c'est de l'Histoire, l'Histoire au niveau où elle se fait, à celui de l'individu<sup>12</sup> ».

Et en effet, c'est par deux messages très personnels que l'ouvrage *Les belles Lettres* s'achève. Le premier est la lettre d'une Algérienne à son mari Ahmed, emprisonné depuis deux ans. Elle écrit que depuis l'arrestation elle est « comme morte » ; « je revivrai que quand tu seras libéré et qu'on sera indépendant ». Le suivant est adressé par Hamou Bousetta (qui sera guillotiné à la Santé en 1960) à sa « chère femme » pour lui annoncer la sentence prononcée par la justice française : « Je serai mort sous peu car l'indépendance n'est pas gratuite. Le général De Gaulle m'exécute comme un criminel alors que je meurs *Chahid* [martyr]. Tu peux être fière de moi et dire autour de toi : Vive l'ALN ! Vive l'Algérie ». Chacun écrit pour l'autre, en son absence, l'homme de sa prison, la femme de l'extérieur (mais en pays colonisé), avec la vie qui continue, les enfants dont il faut s'occuper, l'épicier qu'il faut payer, les événements banals et dérisoires de la vie. Ces deux lettres se lisent comme un dialogue. Mais le destinataire à qui s'adresse Yamina n'est pas Bousetta Hamou, qui de son côté écrit à sa femme et non à Yamina. Au-delà de la souffrance de Yamina et Ahmed, de Bousetta Hamou et sa femme, s'écrit leur position respective. Elle écrit son attente, il fait référence à son acte. La juxtaposition de ces deux lettres qui semblent se répondre marque l'universalité de la question de la séparation de deux amants en temps de guerre. Elle rend plus insupportable le fossé déjà creusé par la séparation physique entre la destinataire qui recevra la lettre une fois la chose faite sans pouvoir y répondre, et le condamné qui, anticipant l'événement, est, d'une certaine façon, déjà mort au moment où il écrit. L'adresse du condamné à l'absent au moment de mourir en martyr pour la liberté apparaît comme un acte ultime visant à rester vivant par l'inscription symbolique qui fera trace et mémoire.

Dans *Le Convoi du 24 janvier* écrit et publié en 1965, elle se souvient : « Georges a été fusillé le 23 mai 1942 au Mont Valérien. Je lui ai dit adieu ce matin-là à la Santé. Deux feldwebels m'ont menée près de lui. Il avait vingt-huit ans<sup>13</sup>. » Les faits réels sont énoncés de manière sobre et retenue. La structure temporelle inversée renforce l'effet tragique de la réplique.

Dans *Qui rapportera ces paroles ?* (1966) plusieurs passages font référence à la perte de l'homme aimé (Françoise: « Tous les maris, tous les amants, tous les fiancés ont été fusillés<sup>14</sup>. ») sans que cela soit le thème majeur de la pièce. C'est un événement du passé que les déportées regardent avec le recul de leur expérience du camp (Gina: « moi qui ai tant pleuré quand mon mari a été fusillé, aujourd'hui, je l'envie<sup>15</sup>. ») sans que pour autant le deuil ait pu se faire (Gina: « la maison sans mon mari. Non, je ne vois pas ce que je ferai<sup>16</sup> », puis Françoise: « Je ne peux pas me voir dans les jours de la vie sans mon mari<sup>17</sup>. »)

Lorsqu'elle prend la décision de se suicider, Gina souligne l'inutilité de parler à celui qui va mourir: « Les paroles sont perdues à celui qui va mourir<sup>18</sup>. » Françoise conclut: « Elle est arrivée morte à la mort ». La décision de se battre pour survivre se prolonge par la volonté de laisser une trace symbolique, une preuve de son existence, un message que celui qui va mourir peut inscrire sur le mur de la cellule ou dans la mémoire d'un témoin: « Nos maris ont encore pu écrire un nom sur les murs des casernes où ils passaient leur dernière nuit avant le Mont Valérien. Je n'écrirai que sur ta mémoire<sup>19</sup> ». Par ces mots, comme Paul l'avait fait, elle donne à Françoise une raison de tenir; elle y ajoute la nécessité de veiller sur Denise<sup>20</sup>, leur compagne. Françoise, alors, a quelque chose à faire pour quelqu'un d'autre qu'elle-même.

Le thème de la séparation des époux est ensuite abordé dans *Ceux qui avaient choisi*, pièce inédite écrite en 1967, qui traite de la question du choix et de l'engagement dans le cadre de la montée du nazisme. Le premier acte se divise en deux tableaux. Le premier montre la rencontre des deux personnages en Grèce: Françoise, ancienne déportée, et Werner, historien, ancien soldat de l'armée hitlérienne, spécialiste de la Grèce antique qui a passé le temps de la guerre en Grèce où il a continué ses recherches, peu investi dans les questions d'actualité politique. Sa femme restée en Allemagne a été déportée, vraisemblablement pour avoir aidé des juifs, et n'est pas revenue. Les deux personnages que tout oppose ont à faire un deuil impossible. Leur rencontre est l'occasion, sinon d'essayer de comprendre, du moins de dire leur position respective, vingt ans après. En réponse à Werner, Françoise fait surgir de sa mémoire le moment des adieux entre elle et son mari (deuxième tableau). La scène n'est pas racontée, mais jouée. Moment de théâtre dans le théâtre, cette scène destinée à l'ancien officier allemand et, au-delà de lui, à ceux qui ont choisi (le nazisme ou la lutte), interpelle chacun sur la distinction existant entre la décision intellectuelle qu'on appelle « choix » et la nature de l'acte. Françoise, en adressant la représentation de cette scène à Werner, accomplit un acte entre politique et poésie qui bouleverse Werner.

En 1977, France Culture propose à Charlotte Delbo de diffuser un extrait de cette pièce<sup>21</sup>. La durée de l'émission ne permettait pas de la garder intégralement, et une adaptation reprenant le deuxième tableau donne jour à *Une scène jouée dans la mémoire*. Cette réduction du texte l'a fait, d'une certaine manière, coïncider avec la durée réelle des adieux, ce que note Colette Godard<sup>22</sup> (et ce n'est pas sans renforcer l'effet tragique) mais a introduit d'autres modifications: Dans *Ceux qui avaient choisi*, l'action se déroule après la guerre avec une fenêtre ouverte sur le passé, au moyen d'une scène de théâtre dans le théâtre coupée par des apartés de Françoise à Werner. La relation avec le spectateur est ainsi triangulaire et permet une distance. Dans *Une scène jouée dans la mémoire*, l'action se situe le 23 mai 1942; les apartés de Françoise qui revit cette scène devant les spectateurs induisent une relation duelle avec le public, ainsi davantage interpellé au niveau de l'affect que de l'intellect.

La pièce commence par un poème à son mari, à la mémoire de sa beauté qu'elle associe à son acte politique: « c'est ce qui le faisait si beau d'avoir choisi ». Il avait choisi de combattre pour la liberté. En prison, il choisit la mort plutôt que de renier ses convictions; enfin, comme dernière volonté, il choisit de revoir sa femme une dernière fois et la charge d'un devoir de mémoire au nom de l'idéal avec lequel, ensemble, ils s'identifiaient.

Les prénoms des camarades de Paul sont ceux du groupe Politzer (auquel appartenait Georges Dudach) qui ont été fusillés ce jour-là, dans ce lieu. À l'aube du 23 mai 1942 (date de l'exécution réelle), deux soldats viennent chercher Françoise et l'emmènent près de Paul pour lui dire adieu. Cet adieu est une déclaration d'amour de son mari: « Chaque minute de ma vie avec toi, je l'ai vécue dans la joie, dans l'enthousiasme. Je n'ai pas le regret d'avoir rien raté. J'ai été comblé<sup>23</sup>. » Tous ses mots disent son engagement pour une cause qui lui paraît plus importante que sa vie. Ponctuant le dialogue entre les époux, les apartés de Françoise témoignent de son vacillement, de ce qu'elle ressent et ne peut ni ne veut dire à son époux qui va mourir.

Au moment où son époux meurt pour ses idées, elle souffre de la perte qu'elle va subir dans son corps, dans son être. Les idées manquent à celui qui perd un être chéri. Elle aurait aimé le « garder à n'importe quel prix ». Leur dernière étreinte fait ressurgir leur intimité révolue: « je mesurais combien de coups son cœur avait encore à battre. Chaque battement dévorait les minutes et c'est ainsi que j'ai su la mesure de ma vie et de mon amour. » Elle fait l'expérience que celui qui ne meurt pas doit traverser quand, de savoir l'autre condamné, on comprend qu'il est déjà mort pour soi, que, d'une certaine manière, il n'existe déjà plus et que lui

parler est vain désormais : « J'avais peur qu'il voie que je le regardais déjà comme on regarde celui qui meurt ». Elle veut l'entendre et comprend ce que cela signifie : « ce qu'il me dirait à moi servirait puisque je restais le maillon qui transmettrait et j'ai manqué défaillir en apprenant ainsi que moi je continuerai à vivre. » À chaque réplique de Paul montrant sa résolution, un aparté révèle la modification qui s'opère en elle : « J'ai pensé que le savoir sauvé, sortir, sortir avec lui, même pour un seul jour, même pour une seule nuit et m'endormir une seule fois encore près de lui, le sentir chaud et vivant contre moi, j'ai pensé que cela valait n'importe quel prix et j'ai eu honte ». Si elle avait imaginé mourir avec lui, elle n'avait jamais pensé qu'il paierait seul leur engagement. Elle ne peut plus être en accord avec ce qui a pour conséquence de lui prendre son mari, de la priver de son amour.

Du point de vue dramatique, ces apartés, adressés au public comme une explication a posteriori de son ressenti, montrent la séparation déjà accomplie et la modification à l'œuvre chez Françoise et dans sa relation avec son mari. Les époux ne pensent plus la même chose et sont déjà séparés. Le mot adressé au public par Françoise est « honte » ; il marque la chute de l'idéal qu'ils partageaient et la division qui s'opère en elle. À la place du théâtre dans le théâtre (*Ceux qui avaient choisi*) les commentaires de Françoise semblent garantir la véracité des faits. Mais, ainsi qu'elle l'écrit en exergue à *Aucun de nous ne reviendra* : « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique », marquant la différence entre vérité documentaire et vérité subjective.

Sur le chemin du retour à sa cellule, elle réalise que Paul ne l'a pas appelée « fillette », comme il le faisait chaque matin. Voulant retourner vers lui, elle est retenue par les soldats et s'évanouit. « Il ne m'avait pas appelée fillette » : ce n'est pas l'absence dans le futur mais le manque dans le passé qui provoque son évanouissement. Le mot « fillette » (avec ce qu'il induit comme regard sur leur relation), non prononcé, fait surgir le signifiant du manque impossible à combler car cela n'a pas eu lieu et n'aura plus lieu (mais, est-elle encore cette fillette?). Reprenant conscience, elle se maîtrise. La pièce se termine par des chants d'oiseaux, qu'elle entend de sa cellule, réalisant la fusion de l'horreur et de la beauté. Dans ces moments, les choix intellectuels ne sont plus possibles ; l'affect et le sensible dominant comme Charlotte Delbo continuera à en faire l'expérience plus tard dans les camps : « – J'étais une jeune communiste ardente, mais Marx ? la politique ? je dois dire que ça ne m'est jamais arrivé d'y songer ! Non, le mieux, c'était la poésie. » Elle n'adhérera jamais au PC, mais écrira.

Dans cette pièce, l'auteur fait autre chose qu'un devoir de mémoire. En 1966 déjà, elle avait dit à Madeleine Chapsal qu'elle avait écrit tout ce qu'elle avait à dire sur la réalité d'Auschwitz telle qu'elle l'avait ressentie dans *Aucun de nous ne reviendra*<sup>24</sup>. Dans la suite de son œuvre, si Auschwitz reste présent, prégnant, elle met au travail d'autres dimensions de l'expérience humaine qu'elle a eu à affronter. Elle se met en scène au moment où elle perd l'homme qu'elle aime et qu'elle doute de ce qui a jusque-là été la cause de son engagement. Au moment où lui apparaît ce qui, pour elle, est l'essentiel : la vie, la chaleur du corps de son mari, la sensualité, le sensible. D'elle et de son mari, elle fait des personnages de théâtre pour qui la question de l'acte est centrale. L'acte intellectuel et politique que Paul, au moment de mourir, assume pleinement et dont Françoise ne veut plus. Dans cette scène, Françoise n'agit pas ; elle est agie : on vient la chercher ; son mari lui annonce son exécution prochaine ; les soldats la reconduisent dans sa cellule ; elle s'évanouit.

La pièce suivante, *La Sentence*, écrite entre le 16 et le 21 décembre 1970 au moment du procès de Burgos, met en scène, sous forme d'un poème dramatique, des femmes qui attendent le jugement par la justice de Franco de leurs hommes, militants antifranquistes. Là aussi, les femmes sont impuissantes. En dernier recours, elles ont interpellé le Pape dont elles escomptaient l'intervention (on est en pays catholique), puis se sont tournées vers l'opinion internationale. Mais rien n'a fléchi le tyran et elles restent, débordantes de colère, face à la force qui leur enlève leurs hommes et les laisse sans espoir, ni dans les représentants de Dieu sur terre, ni dans la justice des hommes ou le soutien international. La pièce se termine par l'annonce de la sentence : les hommes entonnent un chant révolutionnaire. Dans une didascalie, Charlotte Delbo précise : « on sait que les condamnés politiques ou révolutionnaires entonnent toujours un chant patriotique ou révolutionnaire quand la sentence de mort est prononcée. »

Ce texte reprend les thèmes présents dans *Une scène jouée dans la mémoire* et les traite à partir de personnages différents : les épouses, les sœurs et les mères. La pièce commence par de longs poèmes, véritables hymnes à la vie, dans lesquels les femmes revendiquent leur être de chair et de femmes vivantes, célébrant le plaisir et le désir qui les unissent à leurs hommes.

Mercedes, épouse d'un condamné, forte et déterminée, ne flanche pas. Quoi qu'il en coûte, elle soutient avec ferveur l'engagement à mort dans la lutte : « Ils avaient choisi le sacrifice/ils avaient choisi de risquer leur vie/ils sont prêts à la perdre/et s'ils la perdent/ c'est alors que leur sang répandu/ se transformera en torches ardentes/ qui embraseront le pays<sup>25</sup>. »

Concha, épouse d'un autre condamné, ne songe qu'à « le revoir et le garder vivant<sup>26</sup> » ; désespérée par un combat « trop inégal », par l'angoisse de l'effacement de la mémoire et de la disparition des illusions, elle n'est pas prête à le perdre. Elle croyait l'être et ne l'est pas ; elle avoue sa faiblesse : elle l'a vu au procès, « si jeune si beau si fort/ et sa bouche intelligente/ maintenant je n'ai plus le courage d'accepter » dit-elle. Elle ne supporte pas les paroles de ses compagnes (« Vous parlez comme s'ils étaient morts déjà/ et déjà vous prenez vos dispositions<sup>27</sup>. ») Se reconnaissant à la fois fière et lâche, elle ne peut s'empêcher de penser « que s'il n'était pas si courageux/ il serait encore près d'elle [de moi]<sup>28</sup> » et qu'ils seraient « heureux tous deux ensemble ». Au moment où le chant retentit, elle s'affaisse ; une jeune fille la soutient : « Il ne faut pas pleurer devant tout le monde ».

Augusta, une fiancée, envie celles de ses compagnes qui ont un fils, qui ont vécu l'amour.

Aurora, veuve depuis la Guerre d'Espagne, va perdre son fils et l'a déjà accepté : « que tu pries ou que tu espères/ le résultat ne sera pas changé » ; mais si tout est perdu, « il faut perdre avec arrogance ».

Chacune d'elles illustre un des états ressentis par Françoise dans *Une scène jouée dans la mémoire*. Mais, bien que désespérées, elles se revendiquent femmes/amantes, en lutte aux côtés de leurs maris. Leurs moments de fléchissement ne sont pas une renonciation, mais un cri de désir et de volonté de vivre. Une autre lutte. La poésie et l'horreur sont à nouveau liées, non pas juxtaposées comme dans *Une scène jouée dans la mémoire*, mais fondues dans l'écriture qui est devenue très poétique et que Charlotte Delbo ponctue de moments musicaux.

Dans *Mesure de nos jours*, écrit en 1971, Charlotte Delbo revient sur les adieux à son mari par le truchement du personnage de Françoise qui raconte ce qui s'est passé, pour elle, ce matin-là : quelque chose en elle s'est arrêté que « rien ne peut [le] remettre en marche, comme la montre qui s'arrête quand celui qui la porte s'arrête de vivre<sup>29</sup> ». Les différents temps de la scène jouée dans la mémoire sont revus par le personnage qui analyse ce qu'elle ressentait alors. Elle évoque ce qu'un personnage de théâtre livre rarement dans le théâtre classique au contraire des personnages de romans qui eux, « nous disent leurs secrets<sup>30</sup>. »

*Les Hommes* (1978), dernière pièce autobiographique de Charlotte Delbo, met en scène des femmes, détenues en attente d'être déportées, comme elle l'a été. Pour oublier le présent, Françoise raconte des pièces à ses

compagnes. Elle les initie au théâtre qui devient un moyen de résistance et de survie dans ce contexte de barbarie.

La pièce commence par une réflexion sur l'acte d'écrire, de mettre en forme, en mots, le réel au moment même de l'événement douloureux. Françoise explique qu'elle n'a pas pu écrire la pièce promise. Les circonstances sont trop difficiles. Les femmes sont dans l'incertitude de ce qui va leur arriver. « Mettre en scène notre situation présente : des femmes qui sont enfermées dans un fort en attendant d'être déportées, [...] Non, cela ne faisait pas une pièce pour nous en ce moment [...] Aucune n'aurait pu jouer son propre rôle. C'était trop dur<sup>31</sup>. » La catharsis du spectateur et/ou de l'acteur est impossible. Dans ce contexte, le théâtre doit permettre aux femmes de penser à autre chose qu'au présent pour ne pas céder au désespoir. Françoise leur propose donc de monter *Un caprice* de Musset, texte léger qui témoigne de préoccupations d'un autre temps, d'un autre monde, avec des personnages frivoles, qui, dans le moment que les détenues vivent, apparaissent comme dérisoires mais nécessaires, comme elle l'évoquait dans *Spectres mes compagnons*. Le jour de la représentation, alors que les spectatrices vont arriver, un soldat vient chercher quatre d'entre elles : Les hommes partent. Françoise murmure : « L'après-midi. Moi, c'était le matin. Il faisait à peine jour<sup>32</sup>. » Les femmes reviennent, « droites, raides ». L'une d'elles prend la parole : « Camarades, il faut jouer la pièce. Se recroqueviller dans son coin ne sert à rien. Les nuits seront assez longues pour cela. Quand peut-on commencer ?<sup>33</sup> »

La représentation se fait sur le mode muet. La didascalie précise : « Les actrices joueront sans parler. [...] C'est que personne ne les entend. Toutes sont enfermées en elles-mêmes<sup>34</sup> ». Le spectateur des *Hommes* n'entend pas les répliques d'*Un Caprice*, mais les discours intérieurs de deux femmes qui viennent de dire adieu à un mari, un frère, puis de Françoise : « Elles me rejoignent dans une douleur que chacune est seule à porter ». Là encore, Charlotte Delbo aborde le surgissement du choc en le traitant au cas par cas et non de manière générale. Cette douleur, chacune la ressent ; elles sont plusieurs, sujets uniques, et non masse, victimes de la barbarie. Françoise analyse le choix qu'elle avait fait avant de savoir (mais « dire et savoir, quelle différence » disait déjà ce personnage dans *Une scène jouée dans la mémoire*<sup>35</sup>) : « Nous décidons toujours en fonction du raisonnable, et le cœur ne le supporte pas. Que fallait-il donc faire ?<sup>36</sup> » Le spectacle se termine, petite victoire sur le réel. Jouer, faire du théâtre, apparaît ici comme un acte qui modifie la situation de ces femmes, car elles se montrent plus fortes que la barbarie et font du théâtre un « moyen de survie » comme le dit le titre de l'article de Claude Schumacher<sup>37</sup>.

Enfin, dans le long poème, *Kalavrita des mille Antigone*, l'action se passe en Grèce à la fin de la guerre au moment où les nazis battent en retraite. Les femmes, les enfants et les vieillards sont enfermés dans l'église du village de Kalavrita, et les hommes emmenés sur la montagne sont massacrés. Au départ des nazis, les femmes vont à la recherche des hommes, trouvent les corps. L'adieu n'a pas eu lieu. Mais, à la différence des autres textes, les femmes peuvent agir, elles donnent aux hommes une sépulture.

Dans chaque texte, le point de vue est celui des femmes. Les hommes, objets de leurs pensées, sont absents, hors scène, marqués par la mort. Où qu'elles soient, quand une porte s'ouvre, c'est sur la mort des hommes<sup>38</sup> : dans *Une scène jouée dans la mémoire*, la porte de la cellule, dans *La Sentence*, la porte du tribunal et dans *Kalavrita des mille Antigone*, la porte de l'église. Armée, justice, église sont les formes que prend la barbarie. Ces femmes sont, comme Charlotte Delbo l'a été, privées de toute possibilité d'agir, d'accomplir un acte qui leur permettrait de survivre au traumatisme. L'acte, c'est les hommes qui le font au prix de leur vie. Dans chaque cas, elles n'accompagnent pas les hommes dans leurs derniers instants ; elles ne voient pas les corps ; il n'y a pas de corps. Il n'y a pas d'enterrement ; elles sont privées, y compris de la possibilité d'accomplir l'acte rituel de séparation (sauf dans *Kalavrita des mille Antigone*) que constitue le fait de donner une sépulture à l'être aimé.

Progressivement, Charlotte Delbo met en scène des femmes acharnées à ne pas céder devant la force brute soutenue par ces appareils idéologiques que sont l'armée, la justice, et l'église, et qui tente de leur ôter toute humanité. Peu à peu le théâtre devient le lieu de cet acte qui consiste à mettre en mots pour la scène ce désir de vie, car « c'est à la scène qu'on entend la parole proférée. Dans la lecture, on est seul, on relit, on peut être touché par des mots, on est moins atteint semble-t-il, c'est-à-dire que dans la lecture, on a des mots et à la scène on a des paroles<sup>39</sup>. » L'écriture du traumatisme devient un acte poétique, mais aussi éthique par sa dimension de revendication et d'affirmation d'un désir non pas guidé par la pulsion de mort ni par une morale surmoïque mais par une force de vie. Pour Hervé Castanet, « Le style d'un écrivain, d'un poète, est inséparable d'un point spécifié de réel – soit ce qui échappe à toute prise du mot, de l'image, de la représentation ou du concept. Précisément, la fonction (et l'usage) du mot, de l'image, de la représentation, du concept est, non point de réduire ce réel, mais de l'épurer, de le mettre aux commandes de l'acte – de l'acte de théorie, d'écriture, de poésie. Ce réel est CAUSE<sup>40</sup>. »

Le réel, cause de l'écriture de Charlotte Delbo pourrait bien être le choc subi au moment des adieux à son mari. Choc, fait de la nouvelle terrifiante qu'elle apprenait et de la chute ainsi provoquée d'un idéal qui conduisait à la mort celui qu'elle aimait. Les mots qu'elle choisit pour dire ce choc, leur musicalité et l'évolution de son écriture vers une forme de poésie de plus en plus épurée, son style, témoignent de « ce pouvoir à la fois merveilleux et tragique qui transforme la douleur en beauté<sup>41</sup> ».

## NOTES

- <sup>1</sup> Charlotte Delbo, *Une scène jouée dans la mémoire*, suivi de *Qui rapportera ces paroles ?*, Langlade, HB éditions, 2001, p. 10-11.
- <sup>2</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994, p. VIII.
- <sup>3</sup> Claude Schumacher, « Charlotte Delbo, Le théâtre comme moyen de survie : *Les Hommes*, et *Un caprice*. » site : <http://www.sens-public.org/>, 2006.
- <sup>4</sup> Charlotte Delbo, (10 octobre 1972), Citation en exergue à *Spectres mes compagnons*, (1977), Berg international, Paris, 1995.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.
- <sup>8</sup> Dans le théâtre postdramatique, cette question se pose différemment, mais ce n'est pas ici le lieu de la traiter.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 50.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 40.
- <sup>11</sup> Charlotte Delbo, *Les belles Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 148-150.
- <sup>12</sup> Madeleine Chapsal, *L'Express*, 14 février 1966.
- <sup>13</sup> Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, [1946], Éditions de Minuit, 1965, p. 102.
- <sup>14</sup> Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, [1966], P. J. Oswald, 1974, p. 78
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 74.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 119.
- <sup>17</sup> *Ibid.*
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 134.
- <sup>19</sup> *Ibid.*
- <sup>20</sup> *Ibid.*
- <sup>21</sup> Charlotte Delbo, *Une scène jouée dans la mémoire*, n° R-22533, réalisation Alain Barroux, 23/11/1977.
- <sup>22</sup> Colette Godard, *Une scène jouée dans la mémoire*, préface, *op. cit.*, p. 10.
- <sup>23</sup> Charlotte Delbo, *Une scène jouée dans la mémoire*, *op. cit.*, p. 34.
- <sup>24</sup> Madeleine Chapsal, *L'Express*, *op. cit.*
- <sup>25</sup> Charlotte Delbo, *Une scène jouée dans la mémoire*, *op. cit.*, p. 30.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 57.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 67.
- <sup>29</sup> Charlotte Delbo, « Françoise », in *Mesure de nos jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 206.
- <sup>30</sup> Charlotte Delbo, *Spectres mes compagnons*, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>31</sup> Charlotte Delbo, *Les Hommes*, tapuscrit inédit, 1978, p. 4-5.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 38.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 40.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 41.
- <sup>35</sup> Charlotte Delbo, *Une scène jouée dans la mémoire*, *op. cit.*, p. 38
- <sup>36</sup> Charlotte Delbo, *Les Hommes*, *op. cit.*, p. 47.
- <sup>37</sup> Cf. le premier article cité.
- <sup>38</sup> Je dois cette remarque à un étudiant de Master II ; je la cite ici car elle paraît ouvrir des pistes intéressantes.
- <sup>39</sup> Cécile Godard, Postface de Charlotte Delbo, *Une scène jouée dans la mémoire*, *op. cit.*, p. 157.
- <sup>40</sup> Hervé Castanet, « Politique, symptôme et écriture. Jean Genet romancier », in Alain Merlet, Hervé Castanet, *Le choix de l'écriture*, La Rochelle, Himeros/Rumeurs des Âges, 2004, p. 61.
- <sup>41</sup> Martin Page, *Un garçon de toutes les couleurs*, Paris, École des loisirs, 2007, p. 92.