

LE TÉMOIGNAGE D'UNE FEMME DE LETTRES

Nicole THATCHER
Université de Westminster (Londres)

Je reviens
d'au-delà de la connaissance
[...]
mieux vaut ne pas y croire
à ces histoires
de revenants
[...]
ces revenants
qui reviennent
sans pouvoir même
expliquer comment¹.

Pour faire connaître cette expérience de « revenante » des camps d'extermination et de concentration nazis – Birkenau, Raisko et Ravensbrück – Charlotte Delbo se tourne vers l'écriture. Par écriture, j'entends non seulement la langue ou le style utilisés mais la philosophie et la pensée révélées par les choix faits au niveau de la structure du texte ou des détails sélectionnés. Tous ces différents éléments s'entremêlent de façon à transmettre le message visé dans l'optique désirée et constituent l'écriture de Delbo. C'est l'écriture telle que la définit Roland Barthes : « Le choix général d'un ton, d'un éthos. [...] la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire². » Les valeurs révélées par cette écriture – l'amour de la liberté, la défense des opprimés, l'idéal esthétique et l'idéal humaniste – se retrouvent dans les autres ouvrages de Delbo, sur des sujets différents, inspirés par des événements contemporains ; je pense par exemple au premier livre qu'elle a publié en 1961, *Les Belles Lettres*, qui concerne la guerre d'Algérie et dénonce les tortures pratiquées. Mais, à son retour en 1945, c'est sur son expérience

d'Auschwitz-Birkenau qu'elle écrit immédiatement, non pour renseigner, mais pour atteindre « une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire plus durable, celle qui ferait sentir la vérité de la tragédie en restituant l'émotion et l'horreur³. »

Certes, elle nous offre un témoignage, mais elle veut l'élever à un plan supérieur, plus général, universel, au plan de la littérature. En fait, c'est en tant qu'écrivaine, et non uniquement en tant que témoin ou rescapée des camps nazis, qu'elle tenait à être connue. Elle revendique ce statut : « J'ai toujours eu envie d'écrire, j'ai commencé à écrire des romans quand j'avais quinze ans. J'ai commencé à écrire des choses qui n'avaient sûrement pas de valeur, [...] mais une vocation d'écrivain, je l'ai toujours eue⁴ ». Il est bien évident que l'expérience concentrationnaire sert de catalyseur qui précipite (au sens chimique) la concrétisation de sa vocation et détermine son écriture : « Je me suis trouvée aux prises avec une réalité très difficile à décrire. J'ai éprouvé qu'elle résistait à la description triviale et banale. [...] Si vous voulez rendre compte de la souffrance, vous ne pouvez pas seulement décrire, il faut transmettre l'émotion, la sensation, la douleur, l'horreur. Il ne faut pas décrire, il faut donner à voir. Donner à sentir⁵. » Pour cela elle se tourne vers le langage de la poésie car, explique-t-elle, « la langue du poète, par sa concision et sa puissance, donne à voir. [...] La langue du poète [...] est chargée de sens, chargée de vie. [...] La poésie est le langage de la vérité⁶. »

C'est une prose poétique qu'elle adopte, avant de se tourner plus tard vers le théâtre. Comment met-elle en forme son témoignage, à quels souvenirs fait-elle appel et quels procédés stylistiques choisit-elle pour donner « à voir et à sentir » ? En d'autres termes, quelle est la singularité de ses représentations et quelles sont les caractéristiques de son écriture ? Pour cette analyse, je m'appuierai sur les textes testimoniaux de Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*⁷, *Une Connaissance inutile* et *Mesure de nos jours*⁸ qui constituent sa trilogie⁹, ainsi que son ouvrage posthume, *La Mémoire et les jours*¹⁰, mais aussi *Le Convoi du 24 janvier*¹¹ et *Spectres, mes compagnons*¹² qui apportent une autre perspective sur sa démarche. Je ne considérerai que très rapidement les deux pièces, *Qui rapportera ces paroles ?* et *une Scène jouée dans la mémoire*¹³ qui sont traitées dans ce dossier.

LA MISE EN FORME DU TÉMOIGNAGE

Contrairement au schéma quasi général suivi par la majorité des témoignages, Delbo ne nous donne pas un récit de vie dans sa trilogie. Le

premier fragment du premier volume n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, un commencement indiquant des dates, un lieu ; cet incipit nous plonge d'emblée dans la description d'un endroit, une gare, qui n'est pas située géographiquement ou dans le temps. Pour connaître les circonstances de l'arrestation de Delbo, de son transport en train jusqu'à Auschwitz, de son arrivée au camp, il faut se référer au *Convoi du 24 janvier*, et à sa lettre *Spectres, mes compagnons*. Delbo se détourne du récit continu et chronologique. Elle commence par parler de Birkenau dans le premier volume, pour passer dans le second à la détention dans les prisons françaises qui avait eu lieu avant. Elle utilise et subvertit les structures narratives. Ses chapitres, si on peut les appeler ainsi, ne suivent aucun ordre visible, séquentiel ou thématique, ce sont des fragments de différentes longueurs, une demi-page ou quelques pages, prose, vers libres, ou encore mélange de prose et de vers dans un même fragment, avec titre ou sans titre.

Ainsi, le premier volume commence par une narration en prose intitulée « Rue de l'arrivée, Rue du départ », ensuite nous avons cinq fragments sans titre, en vers libres, suivis d'un texte dialogué intitulé « Dialogue », puis une narration en prose « Les Mannequins », suivie d'un fragment en prose aussi, « Les Hommes ». De même, dans le second volume, elle nous introduit immédiatement dans une prison – nous devinons par certains détails que c'est une prison française –, elle relate des incidents qui y surviennent et qui déclenchent la remémoration de ses adieux à Georges, son mari, sa douleur devant cette mort, la perte de leur amour, souvenirs qui reviennent à la fin du livre, s'entremêlant avec des épisodes des camps d'Auschwitz-Birkenau et de Ravensbrück qui forment la plus grande partie du texte. Nous avons donc un désordre narratif. De plus, dans les trois volumes, le caractère autobiographique est absent : il ne s'agit pas d'une narration personnelle mais collective. La narratrice emploie aussi bien « je » que « nous », et le troisième volume est consacré dans sa plus grande partie à des récits de vie d'autres rescapés à qui Delbo prête sa voix de narratrice. La fragmentation au niveau du discours est renforcée au niveau typographique – des blancs entre des paragraphes, des phrases interrompues qui se continuent sur la ligne suivante.

L'absence de schéma attendu, de récit séquentiel à l'intérieur d'un ouvrage, de chronologie entre les volumes de la trilogie – il n'y a que le troisième qui soit dans un sens à sa place, relatant le retour des rescapées –, la fragmentation du discours et une narration à caractère collectif, tous ces traits participent de la singularité de l'écriture de Delbo et témoignent de la construction du témoignage. Il s'agit là de décisions esthétiques délibérées : ces stratégies littéraires reflètent le choc du traumatisme, la

désorientation des détenues, l'horreur de l'événement. Delbo utilise la structure narrative pour communiquer la réalité concentrationnaire.

Ses choix dans les souvenirs évoqués révèlent également le but qu'elle s'est assigné, celui de faire voir « la plus grande tragédie que l'humanité ait connue¹⁴ » plutôt que de retracer son parcours personnel. Ainsi, à part sa minibiographie dans *Le Convoi du 24 janvier*, elle ne met pas l'accent sur ses activités dans la Résistance; alors que le climat (quand elle écrit *Aucun de nous ne reviendra* en 1946 et quand elle le publie en 1965) est au rappel de la lutte des résistants contre les occupants; toute la France a résisté d'après de Gaulle dans son discours à la Libération de Paris: « Paris libéré par son peuple avec l'appui et le concours de la France tout entière¹⁵. » Elle donne plutôt une place spéciale, dans la trilogie plus particulièrement, mais aussi dans le chapitre d'introduction du *Convoi du 24 janvier*, aux déportés « raciaux », les juifs surtout; et elle le fait alors que la singularité du génocide des juifs est passée sous silence à l'époque. Le choix du fragment initial dans *Aucun de nous ne reviendra* qui ne met en scène que des juifs est lourd de signification. Il est clair que Delbo tient à rappeler leur sort particulier, l'extermination qui les attendait, le fait qu'ils en étaient la cible principale.

Le point de vue adopté est toujours celui des victimes, leur vécu dans les camps ou à leur retour. Ces victimes sont surtout des femmes dont Delbo rappelle non seulement les souffrances inouïes mais aussi le courage devant une mort lente et repoussante¹⁶. Les biographies féminines formant *Le Convoi du 24 janvier* illustrent la lutte des femmes contre l'occupant dans leur vie quotidienne. Delbo donne ainsi aux femmes une place importante dans la littérature de guerre, mettant en lumière leur rôle et leur conduite.

Quelles sont les représentations de cette réalité que Delbo choisit de nous faire voir? Elle re-présente¹⁷ des moments de la vie dans les camps, des scènes récurrentes: l'appel, la sélection, la soif, le travail épuisant. Les mêmes scènes reviennent dans plusieurs fragments. Ses descriptions sont itératives, c'est-à-dire « qu'elles assument ensemble, plusieurs occurrences du même événement en considérant leur analogie¹⁸. » Elle peint des moments d'une journée, qui sont ceux de toutes les journées, rassemblant les éléments similaires, par exemple le froid, la marche aux marais; elle traduit ainsi ce que ressentent les détenues: l'impression d'une existence d'où le temps est aboli, immobile. Ou bien elle fait revivre des moments particulièrement marquants, comme la course forcée au retour du travail, ou encore un dimanche où les détenues sont employées à transporter la terre d'un côté à l'autre du camp, en courant et sous les

coups des gardes. Elle nous présente ces moments comme des tableaux. Elle ne raconte pas, car le récit situe l'action hors du présent du destinataire; mais plutôt elle « dit ». Grâce à ce choix narratif, reprenant ce qui a été écrit à propos de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, « le camp émerge lentement. Il est la boue, puis la faim, puis le froid, puis les coups, la faim encore, les poux, [ainsi] l'univers des camps apparaît pour la première fois sans qu'il nous soit possible de nous y soustraire¹⁹. »

Avant de nous tourner vers le dire du discours, il faut considérer que désordre narratif, fragmentation et répétitions – en d'autres termes, les choix faits par Delbo et la manière dont elle rapporte son expérience – correspondent à ce que l'on sait des effets de chocs traumatiques. Ceux-ci affectent la mémorisation et, par là, la teneur du témoignage. Un traumatisme est caractérisé, entre autres, par la récurrence d'images vivaces et obsessionnelles, récurrences souvent involontaires. Nous constatons ces répétitions dans les textes. Delbo commence par « dire » le traumatisme de Birkenau; elle y revient sans cesse dans les trois volumes de la trilogie, dans sa pièce *Qui rapportera ces paroles?*, dans *Spectres, mes compagnons* et dans son ouvrage posthume *La Mémoire et les jours*. Puis, quand ce traumatisme a pu trouver une forme verbale, le traumatisme causé par la mort de Georges fait surface dans le second volume; nous le retrouvons aussi dans le troisième volume ainsi que dans *Spectres, mes compagnons*, et dans la pièce, *Une Scène jouée dans la mémoire*. Enfin, le caractère répétitif des narrations dans *Mesure de nos jours* où les différents narrateurs soulignent de façon obsessionnelle les problèmes de la réinsertion dans le monde ordinaire, justifie la qualification du retour comme troisième choc traumatique.

Il est indéniable que les traumatismes que représentent la mort de Georges et l'expérience de Birkenau ont accompagné Delbo jusqu'à la fin de sa vie; elle y revient sans cesse, même si elle n'écrit pas que cela. Ne pouvant les incorporer dans les cadres habituels du « moi », sa mémoire les retient sous forme d'images ou de tableaux dans une mémoire à part: elle vit avec une dissociation mémorielle – souvent une autre conséquence de traumatismes –, qui lui permet de faire face au quotidien. Ces images ou tableaux de l'expérience des camps ou de la prison, sont retenus dans « la mémoire des sens²⁰ », qui diffère de ce qu'elle appelle sa « mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée²¹ »; celle-ci lui permet de rappeler ses souvenirs raisonnablement, c'est-à-dire sans émotion, durant des entrevues, par exemple. Dans la mémoire des sens se sont imprimées les sensations, les émotions, la souffrance, qui sont toujours aussi vivaces aujourd'hui et que Delbo nous fait voir et sentir à travers son écriture.

« DIRE » À TRAVERS LE CORPS

Delbo ne reproduit pas la parole : les dialogues sont rares particulièrement dans le premier volume de la trilogie ; mais elle détaille de manière si exacte l'action ou l'événement en cours que l'écriture est entendue comme une parole. Elle décrit le vécu de la réalité non à travers le déroulement d'épisodes, mais à l'aide d'observations des effets de ce vécu sur les autres comme sur elle-même, c'est-à-dire à travers la visibilité corporelle des sensations, de la souffrance, des sentiments, en donnant de l'importance à la gestuelle : le corps parle. « Le physique est si parlant dans son mutisme qu'il ne cesse de se dépasser, de dépasser les limites de son être charnel²². » Il faut rappeler ici l'influence de Louis Jovet auprès duquel Delbo a travaillé en tant que secrétaire de 1936 à 1941.

Durant ces années, Delbo acquiert une façon de percevoir le monde : elle devient sensible au corps comme moyen d'expression. Quelques exemples en donneront une idée. Des notations visuelles rendent le sentiment d'une détenue : « Les pommettes sont violettes, accusées, la bouche gonflée, violette, noire, les orbites avec de l'ombre au fond. Son visage est celui du désespoir nu » (I, 44) ; une description de la démarche des détenus plutôt que des réflexions ou des commentaires peint leur épuisement : « La tête en avant, le cou en avant. La tête et le cou entraînaient le reste du corps » (I, 34-35). Le corps acquiert ainsi le caractère de signe par le maintien, la posture. Delbo traduit par une sensation tactile l'horreur ressentie par les détenues et leur incapacité à intervenir devant l'inhumanité d'un garde SS qui laisse son chien mordre à mort une détenue assoiffée, qui se traîne avec peine : « Le chien bondit sur la femme, lui plante ses crocs dans la gorge. Et nous ne bougeons pas, engluées dans une espèce de visqueux qui nous empêche d'ébaucher même un geste » (I, 48). Dans « Le Jour », l'insistance à décrire minutieusement les pieds plutôt que les sentiments des détenues, et l'utilisation d'une syntaxe qui épouse les mouvements décrits, nous obligent à faire face à la réalité obsédante de la marche et à sentir les souffrances des détenues :

On regarde toujours les pieds qui vont devant soi. [...] ces pieds qui avancent [...] ces pieds que vous évitez [...] ces pieds qui vous fascinent [...]. Il faut marcher. Vous marchez. [...] vous marchez. Vous marchez sur la route lisse comme une patinoire [...]. Vous marchez. Vous marchez vers les marais. [...] Vous marchez sans rien voir. [...] vous marchez. Vous marchez dans la plaine couverte de marais. [...] Vous marchez. Nous marchons depuis le jour (I, 72-73).

L'emploi de répétitions qui structurent tout le fragment à la manière d'une incantation, nous indique qu'il s'agit d'un procédé littéraire, fortement poétique.

À côté de ces évocations de l'horreur des camps – et ceci est un aspect de l'originalité de son témoignage –, Delbo ne manque pas de rappeler la beauté du corps, rappel particulièrement poignant car il constitue une réponse, un défi à la dégradation de la personne humaine à Birkenau et à la mort avilissante qui s'ensuivait. Se remémorant l'adieu à Sylviane qui agonise sur une planche à Birkenau, elle fait dire à sa camarade, Carmen, penchée sur la mourante : « Je n'ai jamais vu des yeux d'un bleu pareil. Regardez comme ils sont encore beaux. Et ses cheveux... Tu te rappelles, Charlotte, ces cheveux qu'elle avait d'un blond doré qui allait si bien avec ses yeux ? » (III, 147). Delbo souligne à l'aide de notations physiques l'importance de l'amitié, de la solidarité qui naît dans son petit groupe : Viva qui l'empêche de se laisser glisser dans la torpeur engendrée par le froid en la giflant avec force et en l'enjoignant, avec la voix de sa mère dit Delbo, de se lever (I, 106) ; Lulu qui lui offre son dos pour la dérober à la vue des gardes, lorsque dans un moment plus désespéré que d'autres, elle ne peut retenir ses larmes (I, 167). Elle rappelle aussi l'aide que les détenues se témoignent dans le froid de l'appel, se frottant le dos réciproquement, ou lors d'une sélection, dissimulant celles qui ont les jambes enflées ou couvertes de plaies au milieu des rangées de détenues ; là aussi ces sentiments de solidarité sont exprimés à travers la gestuelle ou les sensations physiques.

Plusieurs témoins-écrivains utilisent la littérature pour faire comprendre la réalité concentrationnaire. Pour Delbo, à Birkenau, au début, aucune réminiscence littéraire ne surgit pour « dire » son expérience, lui donner sens ou forme. Si certains personnages l'ont accompagnée auparavant, comme Fabrice dans sa cellule à la Santé, ou Alceste dans le transport en train jusqu'à Auschwitz, ils disparaissent à l'arrivée au camp : « Dans ce climat de l'inhumain, dans cette lumière cruelle, rien ne pouvait vivre. [...] Ici meurent et se dissolvent les personnages, parce que la lumière de l'atroce les boit²³. » À travers cette disparition, Delbo exprime sa difficulté à intégrer ses perceptions dans sa mémoire, à les relier à des objets mémoriels, révélant ainsi de manière indirecte l'horreur inassimilable. Cependant, après quelque temps, alors que « les jours succédaient aux jours et chaque minute était une victoire²⁴ », Delbo revient à la littérature :

Quand je récitais un poème, quand je racontais un livre ou une pièce de théâtre à mes camarades autour de moi, tout en bêchant la boue du marais, c'était pour me garder en vie, pour garder ma mémoire, pour

demeurer moi-même, m'en assurer. Cela ne réussissait jamais à annuler, même une seconde, le moment que je vivais. [...] La réalité était là, mortelle²⁵.

Les détenues ne peuvent s'évader par l'imagination : « On peut faire d'un être humain un squelette où gargouille la diarrhée, lui ôter le temps de penser, la force de penser. [...] À Auschwitz, on ne rêvait pas, on délirait » (II, 90). Cependant, les souvenirs littéraires de Delbo lui permettent d'interpréter l'expérience subie. Les personnages du théâtre de Jean Giraudoux et de Molière lui servent de repère et l'aident à affronter les traumatismes du moment en traçant des correspondances avec les expériences vécues. Electre avec son intransigeance est une inspiration qui l'encourage à résister, à survivre : « Parfois j'avais l'espoir de revenir et cet espoir me torturait : à quoi bon, si je dois rentrer seule ? Et dans cette solitude si écrasante, si mortelle, qui aurait bien pu se hasarder ? Moi, dit Electre²⁶. » Dom Juan, qui relève tous les défis, la conforte dans celui que représente la survie à Birkenau : « Dom Juan qui parle contre le ciel était là pour parier contre l'enfer, [...] le pari intenable qu'il nous fallait faire contre tout espoir, toute chance²⁷. » La place que tiennent les pièces de Giraudoux dans la mémoire de Delbo est visible : elle se compare à Ondine, et compare Georges à Hans lorsqu'ils se disent adieu (II, 155-7) et se réfère explicitement à *Electre*, dans l'envoi qui clôt *Mesure de nos jours*, en apostrophant Le Mendiant.

« DIRE » À TRAVERS L'ESPACE ET LE TEMPS

L'influence du théâtre se fait sentir dans l'importance accordée par Delbo à l'espace dans ses écrits pour « dire » la réalité vécue. Le premier fragment d'*Aucun de nous ne reviendra* en est un exemple frappant. J'ai indiqué plus haut que sa position souligne la place de l'extermination des juifs dans le plan nazi ; mais il marque aussi l'endroit où le traumatisme de Delbo et de ses compagnes a commencé. Il donne une dimension théâtrale à la tragédie de l'extermination que Delbo va re-présenter dans les pages qui suivent : il résume l'essence de cette tragédie et lui sert d'ouverture. C'est une scène de théâtre stylisée dans le sens où elle peint, telle une grande fresque, toutes les arrivées dans cette gare, tous les convois qui y sont parvenus, de tous les coins d'Europe, des groupes innombrables, typés selon leur âge ou leur statut social. Scène stylisée aussi dans la sobre description de la destination finale des voyageurs, culminant dans la litote « tous les jours et toutes les nuits les cheminées fument avec ce combustible de tous les pays d'Europe » (I, 18).

Les descriptions de Delbo génèrent des évocations qui prennent la place du décor, de l'éclairage et de la gestuelle de la représentation théâtrale. Cette spatialité constitue un aspect dramaturgique essentiel du « dire » dans la re-création de la réalité. Décrivant la nature en hiver durant l'appel des détenues au petit matin, elle nous fait « voir » une souffrance extrême ; l'espace devient le signe métonymique de l'oppression :

Le jour est clair et froid, clair et froid jusqu'à l'intolérable. [...] Devant nous la plaine étincelle : la mer. Nous suivons. [...] Nous avançons dans la lumière solidifiée par le froid. [...] Les colonnes s'enfoncent dans la mer, toujours plus loin dans la lumière de glace. [...] / Alors les colonnes se forment en carrés. [...] Un damier gris sur la neige étincelante. [...] La neige étincelle dans une lumière réfractée. Il n'y a pas de rayons, seulement de la lumière, une lumière dure et glaciale où tout s'inscrit en arêtes coupantes. [...] Nous sommes prises dans un bloc de glace dure, coupante, aussi transparent qu'un bloc de cristal. [...] Nous remuons nos pieds dans nos souliers, essayons de battre la semelle. Quinze mille femmes tapent du pied et cela ne fait aucun bruit. Nous ne savons pas si nous sommes, seulement la glace, la lumière, la neige aveuglante, et nous, dans cette glace, dans cette lumière, dans ce silence (51-53).

Comme sur une scène, cette gestuelle de masse qui construit un espace de souffrance collective devient un arrière-plan sur lequel se détache un premier plan créé par une spatialité individuelle re-présentant la souffrance individuelle :

Une femme se love dans la neige pour y mourir, « elle s'y creuse une place. [...] La face dans la neige, elle gémit doucement. Ses mains se desserrent. Elle se tait (I, 53-54) ».

L'espace évoqué dans la trilogie présente des parallèles avec celui de *Qui rapportera ces paroles ?* Dans sa prose, Delbo n'évoque, par rapport à l'espace, que des détails chargés de signification : la lucarne de la soupente qu'elle partage avec ses camarades d'où l'on peut voir le block 25, « l'antichambre du crématoire » (II, 107) ; ou les barbelés qui passent près du chemin menant au crématoire ; ou encore la route des marais. De même, dans sa pièce, Delbo demande l'absence de décor, de maquillage – des visages gris uniquement –, et de costume rayé ; seuls les jeux de lumière et les mouvements des comédiennes dessinent l'espace. Dans les deux cas, les détails retenus donnent de l'espace concentrationnaire une image presque mythique d'un lieu irréel. L'absence de caractérisation des détenues dans la prose – nous ne les connaissons que par leurs prénoms

– leur confère un caractère universel, l'apanage du personnage de théâtre dans la pensée de Delbo: « Le personnage de théâtre est d'emblée universel. [...] C'est le héros. [...] Il est pris au moment de sa vie où il se déclare. [...] C'est la vie même du héros qui est en jeu, quelquefois plus que sa vie, l'idéal qu'il incarne²⁸. »

L'ordre temporel participe de façon significative à la re-présentation de la réalité mortelle du camp. Pour traduire la lenteur du passage du temps à Birkenau, Delbo utilise la description « parce que [celle-ci] envisage[ant] les procès comme des spectacles semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace²⁹ ». Pour combler la distance entre passé et présent, elle identifie le présent narratif et le présent de l'écriture. Cette identification traduit le désir de la narratrice d'abolir le récit. Le présent devient celui de l'expérience en train d'être subie et non un présent historique, il nous plonge dans le moment dont il est question dans le discours. Il possède des valeurs d'actualité et d'itération traduisant les souffrances des détenues qui se répètent au quotidien. Près de la moitié des fragments du premier volume n'utilisent que le présent. Cette stratégie narrative devient une stratégie émotionnelle grâce à la combinaison du présent avec de courtes instances aux temps passés, le présent soulignant les moments dramatiques:

Depuis le matin nous étions au fond de ce fossé. [...] Les kapos ne poussaient une pointe vers nous que de temps à autre, voir où nous en étions de ce fossé que nous recreusions. [...] Il ne faisait pas froid [...] Le soleil nous chauffait aux épaules. Nous étions tranquilles.
Une kapo survient. Elle crie. Elle fait remonter mes deux compagnes et les emmène. [...] Je reste seule au fond de ce fossé et je suis prise de désespoir. La présence des autres, leurs paroles faisaient possible le retour. Elles s'en vont et j'ai peur. Je ne crois pas au retour quand je suis seule (I, 162 et 164).

Pour évoquer la mort de Franco, le siège de Varsovie ou les mères des disparus en Argentine, dans *La Mémoire et les jours*, c'est également le présent qui est chargé de rendre actuels ces moments du passé. L'entremêlement des temps peut être envisagé comme une stratégie nécessaire: il reflète les émotions contradictoires qui agitent la narratrice et lui permet aussi de se distancer, ainsi que ses lectrices et lecteurs, de l'expérience vécue lorsque le présent rend celle-ci insoutenable. Un exemple frappant est celui du fragment « Le lendemain » qui évoque les détenues debout dans le froid depuis l'aube jusqu'au soir, inertes, solidifiées, et devant lesquelles passe un camion transportant des femmes à la

chambre à gaz; commencé au présent, le fragment se termine à l'imparfait:

C'est un camion découvert [...]. Il est chargé de femmes. Elles sont debout, têtes nues. Petites têtes rasées de garçonnets, têtes maigres, serrées les unes contre les autres. [...]
Les femmes passent près de nous. Elles crient. Elles crient et nous n'entendons rien. [...] Leurs bouches crient, leurs bras tendus vers nous crient, et tout d'elles. Chaque corps est un cri. [...] Chacune est un cri matérialisé, un hurlement – qu'on n'entend pas. [...]
Les hurlements restent écrits sur le bleu du ciel. [...]
Elles hurlaient parce qu'elles savaient mais les cordes vocales s'étaient brisées dans leur gorge.
Et nous, nous étions murées dans la glace, dans la lumière, dans le silence. (I, 55-57).

Lorsque l'horreur et la terreur s'éloignent, à Ravensbrück et au retour, dans le second volume et le troisième, les dialogues et les récits apparaissent et, sauf dans le rappel d'épisodes de Birkenau, les temps passés prédominent. C'est à l'imparfait que Delbo a recours quand le discours devient plus personnel, par exemple pour exprimer son amour pour son mari; il est le temps lyrique par excellence qui confère à ses fragments en vers libres – poèmes par la forme déjà – le caractère d'un chant:

Je l'appelais
mon amoureux du mois de mai
mes jours qu'il était enfant
heureux tellement
je le laissais
quand personne ne voyait
être
mon amoureux du mois de mai
même en décembre
enfant et tendre
quand nous marchions enlacés
la forêt était toujours
la forêt de notre enfance
nous n'avions pas de souvenirs séparés (II, 20-21).

LA LANGUE ET LE STYLE DU « DIRE »

Pour Delbo, le langage poétique est le seul capable de toucher, d'être entendu pour assurer la transmission de la réalité vécue. Car « le style poétique fige l'horreur au lieu de la transfigurer, fascinant le regard du lecteur mais n'offrant aucun refuge contre la crainte et la répulsion que de

telles images suscitent³⁰. » L'importance de la poésie pour Delbo est déjà visible au niveau de la forme donnée à son témoignage dans l'utilisation de vers libres s'entremêlant au discours en prose, ou de poèmes en vers libres alternant avec des fragments en prose. La typographie – la disposition des signes sur la page, les espaces blancs, la ponctuation en général – comme des exemples cités plus haut le montrent, est particulièrement signifiante. Le blanc transcrit une pause qui opère une mise en évidence et, pour ainsi dire, cristallise le non-dit, les sensations et les sentiments éprouvés par locutrice, lectrices et lecteurs. Mais l'expression de la réalité, des émotions et des sentiments, s'appuie aussi sur la langue et la syntaxe qui transmettent l'expérience grâce aux choix des mots, des phrases, et de leurs enchaînements.

La simplicité de la langue qui frôle la banalité est une des sources du caractère poignant du témoignage de Delbo. Cette simplicité souligne par contraste l'horreur qui est décrite. Dans le premier fragment du premier volume, le style est simple, même ordinaire dans le choix des mots : « Il y a les gens qui arrivent. [...] il y a les gens qui partent. [...] Il y a une rue [...]. Il y a un café [...]. Il y a des gens qui arrivent et il y a des gens qui partent » (I, 9). Cette simplicité est démentie par les procédés stylistiques, comme les répétitions de mots et de structures syntaxiques. Elle s'accompagne d'une impression d'étrangeté produite par la typographie – les espaces blancs indiquant des non-dits, les coupures de phrases – et par la notation de détails et de sous-entendus qui suggèrent une menace latente et effrayante culminant dans le superlatif « le pire », lui-même repoussé vers un au-delà inconnu, « inconcevable » :

Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent.

[...]

ils y arrivent avec les enfants même les petits qui ne devaient pas être du voyage.

Et quand ils arrivent

ils croient qu'ils sont arrivés

en enfer

possible. Pourtant ils n'y croyaient pas.

[...]

Ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas.

Ils attendent le pire – ils n'attendent pas l'inconcevable (I, 9-10).

Derrière la simplicité de la langue et de la syntaxe, nous découvrons une signification cachée ; les mots, avoir faim, soif, peur, une gare, la fumée, la

sélection, n'ont plus le même sens : il y a décalage entre le code du sens commun et la réalité du camp. Ainsi la soif n'est pas celle des explorateurs perdus dans un désert que nos lectures nous ont fait connaître, nous dit Delbo. Pour nous faire sentir ce qu'était la soif des détenues, elle utilise la répétition des syntagmes « soif » et « boire » dans tout un fragment, reflétant le caractère obsédant de cette soif. Le discours est structuré par un refrain incantatoire :

Il y a la soif du matin et la soif du soir [...]. Il y a la soif du jour et la soif de la nuit [...]. Il y a la soif du matin et la soif du jour [...]. Il y a la soif du jour et la soif du soir [...]. Il y a la soif du soir et la soif de la nuit (I, 114-122).

Dans « Mado » (III, 47-66), la répétition de « je ne suis pas vivante » scandée, à la façon d'une lamentation poétique, ce que Mado ressent au retour, dans la vie « normale », entourée de gens qui ne comprennent pas parce qu'ils n'ont pas connu les camps.

L'emploi d'images, comparaisons ou métaphores, frappantes et parfois grotesques, bouscule la simplicité de la langue. Décrivant la façon dont elle étanche sa soif dans un seau d'eau que ses camarades lui ont procuré, Delbo est à la fois précise et hallucinante de vérité : « Je me suis agenouillée près du seau et j'ai bu comme boit un cheval, en mettant ma tête dans l'eau, en y mettant toute la figure. [...] Je buvais, je buvais à en perdre la respiration et j'étais obligée de sortir mes narines de l'eau de temps en temps pour prendre de l'air. Je le faisais sans cesser de boire » (II, 46-47). L'apparence physique des détenues est particulièrement saisissante, avec leurs « visages qui avaient couleur de cendre ou de terre, taillées dans des souches pourrissantes [...] – têtes de hiboux à l'arcade sourcilière disproportionnée, [...] leur cou [...] n'était plus que nœuds et cordes. [...] Toutes les femmes étaient assises dans la poussière de boue séchée en un troupeau misérable qui faisaient penser à des mouches sur un fumier. Sans doute à cause de l'odeur » (I, 175, 176, 178). Le regard porté sur ces femmes dont Delbo fait partie est plein de compassion malgré la dureté des images, les multiples sens que recouvre « misérable » dénotant aussi bien dénuement, répulsion et pitié. Des métaphores rendent l'intensité du froid : « Les poumons claquent dans le vent de glace. Du linge sur une corde (I, 108) », ou les effets de la cruauté sur une détenue poussée de force, à moitié dévêtue, vers le block 25 « une grenouille dépouillée » (I, 76), ou encore la terreur des femmes qui attendent d'être emmenées à la chambre à gaz : « Ce n'étaient plus que des bouches qui hurlaient, hurlaient au ciel. Un parterre de bouches tordues. [...] Ce n'étaient plus que des yeux creux. Un parterre d'yeux creux » (I, 81).

Ponctuation et majuscules sont souvent absentes dans les vers libres et aussi dans quelques fragments en prose, favorisant un rythme fluide semblable à une lamentation :

Et quand le sifflet siffle le réveil, ce n'est pas que la nuit s'achève
car la nuit ne s'achève qu'avec les étoiles qui se décolorent et le ciel qui se colore,
ce n'est pas que la nuit s'achève
car la nuit ne s'achève qu'avec le jour,
quand le sifflet siffle le réveil il y a tout un détroit d'éternité à traverser
entre la nuit et le jour (I, 93).

Un rythme sans coupure traduit l'état de transe des détenues :

Toutes
des milliers
dehors dans la nuit
debout dans le froid de la nuit
bleues de froid
la poitrine serrée à faire mal
insensibles à force d'avoir mal
insensibles à la mort
qui nous enserre de sa poigne glacée³¹.

Ou encore, répétitions, typographie et choix des mots concourent pour exprimer à travers le rythme saccadé, l'angoisse des femmes argentines pleurant leurs disparus :

Elles tournent elles tournent
les folles
elles tournent sur la place
les folles de mai
elles tournent
les folles d'inquiétude
les folles d'angoisse
les folles de douleur
elles tournent sur la place de mai
les folles de mai³².

UNE ÉCRITURE SPÉCIFIQUE POUR TÉMOIGNER DE L'ATROCITÉ ?

Chez Delbo, l'évocation de son expérience ne s'accompagne d'aucune explication historique ou philosophique et présente très peu de commentaires ou de jugements explicites. Pour comprendre ce qui guide sa pensée et son écriture, on peut se référer au premier fragment de son livre posthume qui dévoile le dédoublement de sa mémoire et surtout à *Spectres, mes compagnons* où elle explique le rôle joué par la littérature dans son témoignage.

Parmi ses ouvrages testimoniaux, *Le Convoi du 24 janvier* est le seul qui utilise un discours informatif, presque administratif : ces minirécits de vie des 230 femmes de ce convoi présentent des faits précis, datés. Delbo considère que ce livre est une « contribution à l'Histoire et à la sociologie³³. » Mais c'est aussi une commémoration, un genre de mémorial : ces raccourcis émouvants et tragiques de la vie de chacune de ces femmes leur donnent une place dans la mémoire de la nation.

Ses autres écrits testimoniaux présentent une écriture caractéristique. Une langue simple trouée d'images, comparaisons ou métaphores, l'emploi de répétitions, une typographie irrégulière, l'absence de ponctuation, le recours aux notations physiques combiné à un rythme syntaxique reflétant celui du corps, ainsi que l'inscription de la réalité de l'expérience dans des évocations dramatiques et théâtrales constituent des aspects originaux de l'écriture de Delbo. Ils indiquent qu'il s'agit d'une écriture littéraire et poétique c'est-à-dire d'une écriture qui recèle plusieurs niveaux : « Est "littéraire" le langage qui fait entendre autre chose que ce qu'il dit³⁴. »

L'expérience que Delbo nous révèle fait partie de notre histoire, de l'histoire de l'humanité, une histoire atroce qui demeure, en dépit de nos connaissances, difficilement compréhensible. Son écriture « ne peut donner au lecteur [et à la lectrice] l'expérience vécue de ceux qui ont subi Auschwitz [mais permet] [...] d'en parvenir à une connaissance susceptible de nous interpeller³⁵. » Elle nous offre la possibilité de ressentir à travers notre sensibilité ce qu'était la réalité de cette histoire.

NOTES

- ¹ Charlotte Delbo, *Une Connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970, p. 191.
- ² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 14.
- ³ Claude Prévost, «Entretien avec Charlotte Delbo», *La Nouvelle Critique*, n° 167, juin 1965, p. 41-44.
- ⁴ «Charlotte Delbo en conversation avec Jacques Chancel», *Radioscopie*, France Inter, 2 avril 1974, Archives INA (Institut National de l'Audiovisuel).
- ⁵ Claude Prévost, *La Nouvelle Critique*, op.cit., p. 42.
- ⁶ Charlotte Delbo, «Après la lecture de *Spectres, mes fidèles* [sic] » Causerie inédite, New York, 10 octobre 1972.
- ⁷ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, [Gonthier 1965], 1970.
- ⁸ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971.
- ⁹ Les trois volumes seront désignés par les chiffres romains I, II et III dans les citations qui en seront tirées.
- ¹⁰ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985.
- ¹¹ Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 1966.
- ¹² Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Lausanne, Maurice Bridel, 1977.
- ¹³ Charlotte Delbo, *Une Scène jouée dans la mémoire suivie de Qui rapportera ces paroles?*, Aigues-Vives, HB Éditions, 2001.
- ¹⁴ Claude Prévost, *La Nouvelle Critique*, op.cit., p. 41.
- ¹⁵ Cité in Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, 1987, p. 26-27.
- ¹⁶ Cf. Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo: une voix singulière*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 36-38.
- ¹⁷ Les syntagmes re-présentation et re-présenter écrits avec séparation du préfixe seront utilisés quand ils assument le sens de «rendre présent» et non de «présenter de nouveau».
- ¹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 148.
- ¹⁹ Georges Pérec, *LG: une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 95.
- ²⁰ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, op. cit., p. 14.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² Rosette C. Lamont, «Charlotte Delbo. Une littérature de la conscience», *Créer pour survivre*, Paris, FNDIRP (La Fédération nationale des déportés et internés résistants et patriotes), 1996, (145-153), p. 146.
- ²³ Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons*, op. cit., p. 27, 28.
- ²⁴ *Ibid.* p. 28.
- ²⁵ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, op. cit., p. 12.
- ²⁶ Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons*, op. cit. p. 28.
- ²⁷ *Ibid.* p. 28-29.
- ²⁸ Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons*, op. cit. p. 10.
- ²⁹ Gérard Genette, «Les frontières du récit», *Communications* 8, 1966, (152-163), p. 158.
- ³⁰ Laurence L. Langer, *The Age of Atrocity, Death in Modern Literature*, Boston: Beacon Press, 1978, p. 203 (ma traduction).
- ³¹ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, op. cit., p. 40.
- ³² *Ibid.* p. 95.
- ³³ Madeleine Chapsal, «Rien que des femmes», *L'Express* n° 765, février 1966, 74-76.
- ³⁴ Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 177.
- ³⁵ Nathan Bracher, « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo: une écriture d'Auschwitz», *French Forum* Vol. 19, n° 1, 1994, (81-93), p. 83.

