

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé

**Témoignage dans les marges : vérité, représentation, imaginaire et éternité chez Charlotte
Delbo**

Présenté par

Christine Brosseau

Directeur

Terry Cochran

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts

Février 2021

© Christine Brosseau, 2021

Résumé

Cette recherche, axée sur les témoignages concentrationnaires, vise à montrer comment celui de Charlotte Delbo brise l'espace-temps, qui emprisonne généralement ce type de discours le liant à un moment et un décor dans l'*Histoire*. Plusieurs facettes de son écriture testimoniale seront explorées pour mettre en lumière l'actualisation et l'accessibilité de son témoignage qui évoque l'éternel dans une volonté d'écriture de représenter et faire ressentir l'Innommable.

La première partie de ce travail fixe l'économie discursive à travers deux grandes vagues de témoignages concentrationnaires en se structurant autour d'auteurs-rescapés ayant marqué le genre, soit Primo Levi et Jorge Semprun. La seconde partie s'attache à démontrer l'exemplarité du discours de Charlotte Delbo. Dans une vision historique du discours concentrationnaire féminin, nous mettons de l'avant, à travers la comparaison de témoignages, la voix plus retentissante et troublante que donne Delbo à son témoignage. Ensuite, l'absence de contraintes qu'elle donne à sa parole concentrationnaire confronte nos représentations entourant cet univers ainsi que nos conceptions de la vérité, de la mémoire et du témoignage, amenant alors une reconfiguration de nos schèmes préétablis.

Le dernier chapitre montre le rôle fondamental que Delbo accorde à l'imaginaire dans la réception de son témoignage singulier. De la puissance évocatrice du titre de son premier tome *Aucun de nous ne reviendra* en passant par les silences et les vides qu'elle laisse, ainsi que le décor elle nous amène à imaginer le non-dit. Finalement, l'étude de certaines figures récurrentes dans son œuvre, celles des personnages théâtraux et de la mère mettent en lumière la volonté animant son écriture, soit par le prisme de l'imaginaire de chacun d'exprimer l'Innommable.

Mots-clés : Charlotte Delbo, langage, Vérité, véridique, imaginaire, représentation, camp de concentration, mémoire, témoignage, Innommable.

Abstract

This research on the testimonies of concentration camp survivors shows how Charlotte Delbo's testimony broke the space-time convention that usually links this genre to a time and place in History. Her multifaceted type of writing will be explored to underscore the timeless and accessible aspect of her testimony, its desire to represent and feel the Unspeakable.

The first part of this work examines the discursive prose through two waves of testimonies, structured around two authors who marked the genre, Primo Levi and Jorge Semprun. The second part shows the exemplary nature of Charlotte Delbo's eyewitness account. In a historical point of view of the female's testimonies, we emphasize, through testimony comparisons, that Delbo's voice is louder and more troubling than the others. Her unrestrained speech confronts our representation of this universe, and touches our concepts of truth, memory, and testimony leading us to reorganize our preconceived notions.

The last chapter shows us the pivotal role that Delbo gives to imagination in the reception of her peculiar testimony. From the force of her first title *Aucun de nous ne reviendra*, through the silences, the empty spaces and scenery, she pushes us to imagine the unsaid. Finally, the study of some recurrent figures she uses, the theatrical personae and the mother image shed light on the desire that motivates her writing in which she expresses the Unspeakable through the prism of individual imagination.

Keywords : Charlotte Delbo, speech, truth, truthful, imaginary, representation, concentration camp, memory, testimony, unspeakable.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	p. V
REMERCIEMENTS	p.VII
AVANT-PROPOS	p.VIII

PREMIÈRE PARTIE : SUR LE TÉMOIGNAGE

CHAPITRE 1- REGARD SUR LA PREMIÈRE VAGUE : LEVI COMME FIGURE EXEMPLAIRE

1-1. La première vague de témoignage : laisser des traces	p. 3
1-2. Bases et structures du témoignage : Histoire, vérité et mémoire	p. 7
1-3. Amener le témoignage ailleurs : représentation, éthiques et problèmes de la mémoire chez Levi	p. 11
1-3-1. Devoir représenter l'irreprésentable : l'enfer et l'Enfer chez Levi	p. 11
1-3-2. Question d'éthique à travers le témoignage	p. 15
1-3-3. Les problèmes de la mémoire	p. 18
1-3-4. Les jeux du « maintenant » dans les récits de la première vague	p. 20

CHAPITRE 2 : ET SUR LA DEUXIÈME VAGUE : RÉCIT PERSONNEL ET LITTÉRAIRE, SEMPRUN COMME FIGURE EXEMPLAIRE

2-1. Omniscience narrative à l'intérieur du témoignage	p. 23
2-2. Transformation du discours testimonial	p. 25
2-3. Devoir de témoigner : individualisation du discours	p. 28

2-4. L'art : porte d'accès à la Vérité	p. 34
2-5. Les jeux du « maintenant » dans les récits de la deuxième vague	p. 36

DEUXIÈME PARTIE : LA VOIX PARTICULIÈRE DE CHARLOTTE DELBO

CHAPITRE 3- UNE VOIX EXEMPLAIRE DANS L'ÉMERGENCE DU DISCOURS FÉMININ : CHARLOTTE DELBO

3-1. Transformation de la figure féminine : figure de combattante	p. 40
3-2. Les particularités de l'écriture féminine concentrationnaire : la solidarité comme figure de résistance et de survie aux camps	p. 47
3-3. Fondements du discours de Delbo: échappé aux connaissances	p. 58

CHAPITRE 4- DE NOUVELLES VOIES VERS LA VÉRITÉ, LA SINGULARITÉ DE DELBO

4-1. Nécessité de l'écoulement du temps pour accepter certaines vérités	p. 65
4-2. Un témoignage véridique : s'échapper du vrai pour atteindre certaines vérités	p. 74
4-3. Mise en scène des troubles de la mémoire dans l'acte de témoigner	p. 80
4-4. Transformer les représentations pour atteindre la Vérité : la soif et le regard chez Delbo	p. 86

CHAPITRE 5- TÉMOIGNAGE ÉTERNEL GRÂCE À L'IMAGINAIRE DE CHACUN : ABSENCE, PRÉSENCE ET SILENCE CHEZ DELBO

5-1. L'écriture du retour : la fin du « happy end » chez Levi, Semprun et Delbo	p. 95
5-2. Silence... imaginez!	p. 101
5-3. Jeux d'espace : de l'exigu à l'infini pour « voir » autrement le camp chez Delbo	p. 105
5-3-1. De l'exigu...	p. 108
5-3-2. ... à l'infini	p. 110
5-4. Rôle du « Maintenant » énoncé, les grands personnages théâtraux et la figure de la mère dans la vision de pérennité dans l'écriture de Delbo	p. 114
5-4-1. Les grandes figures du théâtre	p.116
5-4-2. De la figure de la mère à la femme : vers une voix féminine totalisante sur la résilience	p. 119
CONCLUSION	p. 127
ANNEXE : CHARLOTTE DELBO DANS LES GRANDES LIGNES	p. 132
BIBLIOGRAPHIE	p. 134

Liste des abréviations

Charlotte Delbo :

Auschwitz et après, les trois tomes :

I : *Aucun de nous ne reviendra*

II : *Une connaissance inutile*

III : *La mesure de nos jours*

QRCP : *Qui rapportera ces paroles?*

CQAC : *Ceux qui avaient choisi*

MJ : *La mémoire et les jours*

Jean Cayrol :

NB : *Nuit et Brouillard*

Imre Kertész :

ESD : *Être sans destin*

Primo Levi :

SCUH : *Si c'est un homme*

Jorge Semprun :

EOV : *L'écriture ou la vie*

LGV : *Le grand voyage*

QBD : *Quel beau dimanche*

À ma mère,

Remerciements

Je tiens premièrement à remercier mon directeur de recherche, M. Terry Cochran, pour la grande liberté qu'il m'a laissée, pour son temps, sa patience, ses nombreux conseils et commentaires qui m'ont permis de construire et de porter à bien mon mémoire.

Merci aux deux membres du jury pour leur lecture et leurs remarques qu'ils ont apportées pour l'amélioration de mon mémoire.

Je tiens aussi à remercier les membres de ma famille, ma mère, Carole Barlatti, mon père, Jean-Guy Brosseau et ma grande sœur, Guylaine Brosseau, qui, au-delà d'avoir toujours cru en moi, m'ont laissé aller, et ce, même s'ils ne comprenaient pas toujours.

Un énorme, énorme merci, à mon amie, mon acolyte, ma correctrice, Annie Comtois. Merci pour tout le temps qu'elle m'a donné si généreusement, pour les conseils, les discussions, la gestion des paniques et les innombrables lectures qu'elle a faites tant sur ce mémoire qu'en parallèle pour parvenir à mieux comprendre les buts et visées de mon travail. Je dois aussi remercier son conjoint, Éric Chrétien, qui m'a laissé prendre beaucoup d'espace dans leur couple.

Un merci à mon ami Maxime Bordot qui n'a eu de cesse de me rappeler qu'il « faut qu'ça finisse! »

Un autre merci à Vassili « Billy » Vlahogiannis pour toutes les définitions de mots grecs que certains textes ne donnaient pas et toutes les discussions et réflexions qu'elles ont fait naître.

Et finalement, un merci tout spécial à mon grand-père maternel, Jean-Louis Barlatti, qui reste la petite voix dans ma tête m'amenant à toujours me dépasser et à me remettre en question. Il a toujours pris le temps de répondre à mes innombrables questions sur le monde et m'a fait comprendre très tôt l'importance de ne rien prendre pour acquis, sauf l'amour et le dévouement total qu'il m'a toujours prodigué. Je lui dédie ce mémoire, avec tout mon amour et ma reconnaissance, puisque sans lui, je ne serai pas ce que je suis aujourd'hui.

Avant-propos

Le vingtième siècle fut celui où les Hommes ont été capables du meilleur comme du plus terrifiant. Ceux confrontés à l'expérience limite que furent les camps de concentration nazis ont souhaité témoigner sur l'horreur ultime. L'urgence de témoigner, caractérisant généralement le témoignage¹, se transforme chez les anciens concentrationnaires; encore aujourd'hui, les survivants ont toujours quelque chose à dire, à transmettre, la pochette du livre de Ginette Kolinda sorti en mars 2020² reprend une citation de l'auteure-rescapée : « Tant que je tiendrai, je continuerai à témoigner ». De nos jours, ils ne sont plus qu'une centaine à travers le monde et la question se pose quant à la transmission de l'expérience concentrationnaire : que restera-t-il des camps lorsqu'il n'y aura plus de témoins directs? Les abominations commises par le régime national-socialiste sont-elles vouées à disparaître, à être oubliées de tous comme le poème d'Aragon *Strophes pour se souvenir*³, reprise en chanson par Jean Ferrat, le dit : « Le sang sèche vite en entrant dans l'*Histoire* »? L'ampleur de la catastrophe, l'impossible compréhension entourant de tels actes dans une portée éthique, et non événementielle, crée un intérêt perpétuel autour l'événement. Alors la question se transforme; après la disparition des témoins directs, comment l'univers des camps et l'Holocauste conserveront-ils leur légitimité dans les contextes littéraires⁴? En d'autres mots, comment

¹ Ici, nous entendons par le terme "témoignage" le sens très large que lui donne Annette Wieviorka dans l'introduction de *L'ère du témoin*, mais pour le présent travail, nous avons constitué la majorité de notre corpus auprès d'œuvres testimoniales écrites par des résistants déportés dans les camps de concentration nazis et ayant été publiées par une maison d'édition. Une minorité de notre corpus est constituée par des œuvres écrites par des déportés juifs. La liste complète des ouvrages consultés est disponible à la bibliographie.

² « Retour à Birkenau » de Ginette Kolinda et Marion Ruggieri est édité une première fois en 2019 par la maison Grasset et une deuxième fois en 2020 dans leur collection « Le Livre de Poche ».

³ Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956. Accessible en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/louis-aragon/strophes-pour-se-souvenir/>

⁴ Alvin Hirsh Rosenfeld, *A double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p.17 d'après Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de

demeureront-ils pertinents, actuels si de nombreux témoignages, axés sur l'informatif et structurés sur les faits extraordinaires, spectaculaires reliés à leur expérience⁵, accentuent un fossé entre leur expérimentation et nous, leurs contemporains, qui sommes impuissants devant cet espace-temps se creusant inlassablement?

Si leurs récits appartiennent à l'*Histoire*, ils deviennent avec le temps qui passe le fait d'une autre époque. Le témoignage s'allie alors à la science historique; bâti sur les événements et non sur la souffrance humaine, il se voit comme une source à transmettre, porteuse de l'événement. Le problème se pose alors; la proximité à l'événement, dépeinte par le témoin, ancre le témoignage dans un espace-temps bien précis, les lecteurs posthumes s'en dissocient, puisque plus un événement se détache dans le temps, plus il est difficile pour le lecteur de se lier à celui-ci, l'événement en question n'appartient pas à son époque, à sa culture, etc. À l'intérieur des grandes tragédies de l'histoire de l'humanité (esclavage, génocide, etc.), les contemporains s'y soustraient sur différents principes; elles appartiennent à une autre génération, une autre époque, bien que ces réalités persistent toujours dans le monde. L'*Histoire*, en tant que rassemblement de connaissances, a collaboré à l'élaboration des grands symboles et nous permet d'observer les faits, mais ces derniers deviennent trop grand pour que nos esprits, notre imaginaire puissent en saisir la portée dans le réel (six millions de Juifs restent encore une représentation inimaginable et une expérimentation inaccessible au lecteur).

En comparant divers témoignages écrits par des auteurs-rescapés, nous nous proposons d'observer les différentes stratégies employées par Charlotte Delbo qui rendent son discours impérissable. Les transformations du langage et des représentations ainsi que les figures qu'elle (re)crée permettent à son récit concentrationnaire une transmission interminable, puisque son discours se modifie, se déforme à travers le regard

déportation », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.111

⁵ Nous soulignons les paroles de Perec : « les faits ne parlent pas d'eux-mêmes; c'est une erreur de le croire. Ou s'ils parlent [...] on les entend pas [...] on les entend mal » [PEREC, AVENTURE, p.93].

de chaque génération; il ne s'ancre pas dans l'événement, mais dans les sensations vécues et dans le « faire voir ». Cette voix particulière que propose Delbo dans *Auschwitz et après*, œuvre que Cynthia Haft qualifie comme une représentation « perhaps the purest and most *Chants Tragiques* about concentration camps »⁶ nous conduit à mettre en lumière son exemplarité puisqu'elle reste peu connue, peu lue et moins encore citée malgré, paradoxalement, la grande estime littéraire et, pour ainsi dire, commémorative qui lui est vouée ». Pour nous, l'écriture de Charlotte Delbo donne une pérennité aux camps dans la mesure où elle transmet son expérimentation par les voies de l'imaginaire. Cette écriture testimoniale unique en son genre nous souhaitons la faire connaître, participer à sa reconnaissance en tant qu'œuvre magistrale sur l'enfer concentrationnaire en la comparant à des œuvres plus connues, plus lues, plus citées et tout aussi exceptionnelles.

Paul Ricœur, dans son troisième tome de *Temps et récits*⁷, offre un cadre pour notre étude quand il fait référence à : « « Comment le “maintenant” reproduit en vient à représenter un passé », mais en un autre sens de mot « représenter » qui correspond à ce qu'on appellerait aujourd'hui « prétention à la vérité » » [RICOEUR, TEMPS III, p.67]. Dans cet extrait, trois éléments attirent notre attention et nous permettent d'expliquer comment le discours marginal de Delbo devient exemplaire et intemporel. Tout d'abord, Ricœur interroge l'importance du présent de l'écriture dans l'articulation du passé (« « maintenant » reproduit »). Le témoignage s'appuie sur un acte de mémoire dans lequel le témoin choisit de marquer ou non une distanciation entre les faits relatés et le moment de rédaction. Comme nous le verrons dans le premier chapitre, les témoignages n'articulent généralement pas cet espace, puisqu'ils cherchent à transmettre une vérité de faits. Pour sa part, Delbo souligne à maintes reprises l'importance du moment de rédaction dans l'articulation de sa mémoire concentrationnaire. Elle pose l'acte mémoriel

⁶ Cynthia Haft, *The Theme of Nazi Concentration Camps in French Literature*, The Hague, Mouton, 1973, p.190, d'après Renée A. Kingcaid, « Charlotte Delbo's *Auschwitz et après* : the Struggle for Signification », *French Forum*, p.98

⁷ Le travail du philosophe s'est surtout articulé autour de l'*Histoire* et la mise en récit de celle-ci. Considérant que le témoignage écrit a longtemps relevé de la discipline historique nous croyons que cet extrait de Ricœur sort légèrement de son contexte tout en y restant lié.

dans l'articulation de sa mémoire soulignant la part de subjectivité créatrice dans l'intention de transmettre une réalité vécue. Pour nous, c'est l'une des facettes de son discours qui lui permet de s'articuler dans la longévité, puisque son lecteur doit, comme le fait l'auteure-rescapée, s'ancrer dans son temps, celui de la lecture.

Le deuxième intérêt soulevé par cet extrait concerne l'idée de représentation parce que comme le souligne Coquio lorsque nous sommes exposés aux représentations d'Auschwitz le constat s'impose de reconnaître que nous ne connaissons pas Auschwitz⁸. La médiation se pose alors dans la ou les (re)présentation de l'univers concentrationnaire. Alors, il s'agit de voir comment les différents témoignages permettent au lecteur un accès à ces événements autres que par le prisme des images véhiculées par les différentes formes médiatiques qui se transforment à travers les époques (documentaires, films, articles, etc.). Certes, Delbo n'a pas participé à l'élaboration des *eidos* liées au système concentrationnaire⁹ parce qu'elle sait ou veut que son discours soit différent qu'il se lie avec le « faire voir ». Dans cette volonté de montrer, son écriture testimoniale transforme nos perceptions et nos représentations sur cet univers, puisque chez elle, la mise en scène des sensations éprouvées au camp porte à la lumière les métamorphoses du langage et des représentations.

Finalement, les derniers mots de Ricœur nous interpellent lorsqu'il parle de la « prétention à la vérité ». Cette notion, essentielle au témoignage, ne porte pas ici sur l'idée de mettre en doute les récits concentrationnaires, mais relève de la manière dont le témoignage devient une vérité pour son lecteur. Différentes vérités sont à l'œuvre dans

⁸ Catherine Coquio, « La vérité du témoin comme schisme littéraire », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.114

⁹ Comme elle le mentionne dans un entretien avec Claude Prévost « nombre de déportés ont écrit des livres informatifs : on se levait à telle heure, on se couchait à telle heure, on faisait tel ou tel travail [...]. Toutes ces informations étaient extrêmement utiles, mais moi, je n'éprouvais pas le besoin d'y contribuer ». Claude Prévost, « La déportation dans la littérature et l'art: Entretien avec Charlotte Delbo », *La Nouvelle Critique*, No 167, p.41, dans Laurence Corbel, « Le statut du témoignage dans Auschwitz et après : vérité, véridicité et fiction », p. 102 dans Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvres et engagements*, Rennes, PUR, 2014. Sachant que d'autres transmettraient ce que Delbo nomme « l'information », elle écrit rapidement son témoignage, mais attend plus de vingt ans avant de publier *Auschwitz et après*.

les témoignages : il y a celle de faits, liée aux connaissances relevant des actions et celles qui touchent à la nature humaine, qui transcendent le temps. Les témoignages relevant de cette dernière vont au-delà de l'événement spectaculaire ou sensationnel, ils touchent à l'essence de l'humain. C'est à l'intérieur de ces témoignages exceptionnels¹⁰, ceux qui réussissent à questionner et articuler des vérités et des représentations animant l'espèce humaine, que se trouve la pérennité concentrationnaire. Selon nous, l'essence de vérité que ces témoignages ont réussi à transmettre dépasse l'horreur des camps de concentration nazis et pousse le lecteur à remettre en cause sa façon d'appréhender le monde (concentrationnaire et actuel). Encore une fois, le récit de Delbo reste exceptionnel puisque les vérités qu'elle apporte à l'intérieur de son témoignage concentrationnaire poussent son lecteur à confronter ses propres vérités entourant les constructions liées à l'acte mémoriel (collectives et personnelles) et ses propres représentations du monde. Les vérités de Delbo, portées par le langage et l'imaginaire, deviennent les garants de sa mémoire; elle remet son expérience du camp entre les mains de son lecteur, elle en fait son légataire. Ainsi, son écriture testimoniale transcende l'enfer concentrationnaire puisque ses mots et ses représentations appartiennent au présent de l'énonciation créant une mémoire multidirectionnelle¹¹; le jeu croisé entre les différents souvenirs (ceux émergeant de la lecture et ceux appartenant au lecteur) crée une interférence, une superposition conduisant à la constitution soit d'une nouvelle mémoire ou encore la naissance d'une nouvelle représentation. Comme son récit parvient à

¹⁰ Notre définition du témoignage exceptionnel s'appuie sur la critique que donne Perec à propos de *L'espèce humaine* d'Antelme dans les pages: « il n'est pas un fait qui ne se dépasse, ne se transforme, ne s'intègre à une perspective plus vaste. [...] Le monde concentrationnaire s'élargit et se dévoile. Il n'est pas un fait qui ne devienne exemplaire. [...] détaché de ses significations les plus conventionnelles, interrogé et mis en question, éparpillé, dévoilé de proche en proche par une série de médiations qui plongent au cœur même de notre sensibilité, l'univers des camps apparaît pour la première fois sans qu'il nous soit possible de nous y soustraire » [PEREC, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *AVENTURE*, p.93-98]

¹¹ Terme emprunté à Michael Rothberg. Bien que l'auteur définisse la mémoire multidirectionnelle comme faisant appel à des mémoires collectives, nous croyons que cela se pose aussi bien pour celles individuelles puisqu'à l'intérieur du discours testimonial, l'individu se positionne « Entre Auschwitz et Algérie. Une mémoire multidirectionnelle », dans Philippe Mesnard (coord.), *Dossier : Charlotte Delbo. Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Paris, Éd. Kimé, 2009. p.108.

dépasser les limites propres de l'expérimentation, il devient un discours appartenant à l'innommable.

Cartographie du mémoire

Dans les deux premiers chapitres, nous nous proposons d'exposer les grands traits du témoignage pour constituer leurs assises. Nous avons fait le choix de séparer le témoignage des auteurs-rescapés en deux vagues parce qu'à leur lecture se distinguent deux courants, deux articulations pour rendre leur trajectoire dans l'enfer concentrationnaire¹². La première vague s'élabore dans une tentative de prouver l'existence des camps (écriture rapide et souvent informative, liée à une mémoire sans failles et sans artifices). La deuxième vague choisit d'axer son discours sur les traumatismes que l'expérience a laissés à jamais en eux (individualisation du discours, l'importance de l'oubli dans l'acte de témoigner, récit déclaré autobiographique ou romanesque). À l'intérieur de ces vagues, nous avons choisi des auteurs-rescapés dont les témoignages sont à la fois représentatifs et relevant de l'exceptionnel. Nous observerons la singularité des œuvres de Primo Levi (*Si c'est un homme* publié en 1947¹³) et celle de Jorge

¹² Nous avons bien conscience que pour chacune de ces vagues il y a des exceptions, pensons à Antelme, mais nous considérons qu'un énorme bloc de témoignages paraît dans les quinze premières années suivant la libération des camps de concentration et nous observons que dans les grandes lignes ces témoignages s'articulent sensiblement sous une même forme. Mais comme le souligne Annette Wieviorka dans *L'ère du témoin*, [Paris, Pluriel, 2013] ces deux vagues se lient aussi avec le contexte historique. Ainsi, elle montre que le procès Eichmann fit renaître l'engouement du public au sujet des camps de concentration nazis et entraîna la publication d'une seconde vague de témoins ou la republication des premiers.

¹³ Le choix de Levi s'entrevient surtout dans l'universalisation que porte son témoignage aux yeux des autres anciens déportés comme Mesnard et Thanassekos l'écrivent: « On sait que plusieurs survivants ont renoncé à rédiger leur témoignage après la lecture de [Se questo è un uomo](#) [ce livre leur paraissait tout à la fois résumer leur expérience propre et l'universaliser] [MESNARD et THANASSEKOS, p.445]. Le nombre d'œuvres qu'il a rédigées le rend aussi différent au sein de cette première vague, puisque les auteurs-rescapés que nous avons étudiés pour cette étude ont généralement écrit et publié qu'un seul témoignage (sauf David Rousset qui a fait deux ouvrages).

Semprun (premier roman *Le grand voyage* publié en 1963). L'exemplarité que nous attribuons à leur témoignage nous permettra de mettre en lumière celle plus intimiste que l'œuvre de Charlotte Delbo propose à son lecteur où, bien souvent, elle l'interpelle, le faisant quitter sa position distante de spectateur qui sait déjà.¹⁴

Soutenu par les images filmiques et photographiques, les témoignages de la première vague (1945-1960) participent à la création des camps de concentration dans nos représentations mentales et à la formation des symboles. Nous lierons leur rédaction rapide sans place pour l'imaginaire où la lecture entraîne à une reconstruction mentale de l'expérimentation montrant l'exceptionnel, le spectaculaire se basant autour d'une mémoire qui a vu. Bien que les auteurs-rescapés ont eu recours à des représentations liées à la mort et à l'enfer pour que s'appréhende l'univers concentrationnaire, Primo Levi pousse plus loin cette tentative de représentation à l'intérieur de *Si c'est un homme* (1947) et il pose les premières questions éthiques autour de l'humain et sur la mémoire à travers son témoignage.

Pour ceux de la deuxième vague (après 1960) qui bénéficient de la constitution d'un système cognitif existant pour les camps, nous soulignerons comment leur écriture accède à la création de nouvelles figures littéraires où certains mots qui ont absorbé l'espace concentrationnaire, ont connu une mutation (ex. : flamme, cheminée). Nous verrons comment nous sortons du terme témoignage dans une définition classique, puisque ces auteurs-rescapés recourent au terme de roman pour qualifier leurs œuvres, revendiquant ainsi le droit de raconter différemment leur histoire et le poids du trauma à jamais en eux. Chez eux, le témoignage doit passer par l'artifice de l'art pour permettre l'accession à d'autres vérités tout aussi cruelles. Nous observerons plus particulièrement les jeux que Semprun crée avec sa mémoire, l'art littéraire et la vérité pour amener vers de nouveaux horizons du concept même de témoignage.

¹⁴ Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de la langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 114-115

Dans le deuxième chapitre, nous commencerons par observer le discours féminin concentrationnaire, puisque les femmes déportées ont voulu souligner leur présence dans les camps pour transformer l'image féminine traditionnelle et tracer une démarcation dans leur façon de mettre en scène ce nouvel univers. Nous montrerons comment le discours de Delbo est exemplaire; alors que plusieurs résistantes françaises veulent souligner par leur témoignage la participation de leurs codétenues dans ce conflit, transmettre une figure de combattante, chez Delbo, cette figure de combattante se lie à la destruction de la « mort héroïque » dans l'univers concentrationnaire. Bien que le discours concentrationnaire de Delbo relève du discours féminin dans sa façon de dépeindre les interactions entre les détenues au sein de l'espace concentrationnaire, elle pousse plus loin les liens de coercition animant le discours féminin. L'originalité de Delbo consiste à « donner à voir », nous soulèverons les mises en garde qu'elle donne à l'intérieur de deux poèmes pour exprimer au lecteur où se trouve son témoignage et sur qu'elle forme de savoir s'exprime son discours.

Dans les deux derniers chapitres, nous nous proposons de réfléchir sur certaines modalités du discours de Charlotte Delbo, puisque pour nous, cette auteure-rescapée a réussi à rendre une œuvre qui s'actualise dans le présent de la lecture faisant appel à l'imaginaire de son lecteur tout en lui présentant « une vision de la réalité qui lui est propre [...] [en se référant] aux souvenirs encodés dans sa mémoire » [THATCHER, VOIX, p.95]. Son discours testimonial, très marginal dans sa construction¹⁵ nous pousse à remettre en question nos conceptions liées au témoignage, à l'exercice de la mémoire et à la notion de vérité. Elle pousse son lecteur dans les retranchements de ses propres schèmes de représentations et dans son imaginaire. Grâce à elle, son lecteur prend conscience qu'il s'agit de mises en scène créées par Delbo pour atteindre un autre but que la reconstruction mémorielle. Son témoignage s'axe non sur le lieu, mais sur l'individu confronté à l'Innommable. Nous ne sommes pas dans le « voir », mais dans le « à voir ». Comme le souligne Nicole Thatcher, la réalité des camps qu'elle dépeint possède un

¹⁵ Les deux premiers tomes d'*Auschwitz et Après* sont construits autour de bulles de mémoire sans lien chronologique entre elles, entrecoupées de poèmes et d'autres textes relevant de son expérience concentrationnaire ont été écrits sous forme théâtral, entre autre *Qui rapportera ces paroles?*

caractère universel, et les destinataires de son message appartiennent à tous les temps, à toutes les cultures¹⁶.

¹⁶ Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2003, p.186.

PREMIÈRE PARTIE : SUR LE TÉMOIGNAGE

Nous allons esquisser dans cette première partie les grands traits structurant les récits concentrationnaires des auteurs-rescapés que nous avons définis comme étant de la première (chapitre 1) et de la deuxième vague (chapitre 2) d'écriture testimoniale. Dans les pages qui suivent, nous aborderons l'importance de laisser des traces pour chacune de ces deux vagues successives; quelles seront leurs motivations et comment chacune d'elles participe-t-elle à l'élaboration d'une mémoire des camps de concentration nazis? Pour les auteurs-rescapés de la première vague, la peur de ne pas être entendus et le fait que cette expérience à laquelle ils ont survécu, alors que tant d'autres sont morts, disparaisse à tout jamais à travers les affres de la Deuxième Guerre mondiale, les pousse à rédiger rapidement leur témoignage. Nous sentons chez cette première vague les difficultés que pose la représentation de ce tout nouvel univers, mais aussi une ambivalence face à l'*Histoire*, certains s'en distancient et d'autres s'associent à elle. À l'intérieur de cette vague certains auteurs-rescapés, dont Levi¹, vont articuler les premières grandes réflexions éthiques que posent les camps de concentration nazis autour de la part d'humanité dans la façon de percevoir l'Autre. Pour ceux de la deuxième vague, l'expérience concentrationnaire s'exprime à travers le trauma² individuel, celui que le temps n'arrive pas à effacer. Message à la première personne, identifié comme roman avec une part plus ou moins grande d'autobiographie, les grands auteurs de cette

¹ En considérant le nombre et la diversité de ses ouvrages et comme Levi fut une figure emblématique de la première vague de témoignages, qu'il fut considéré de son vivant comme un témoin exemplaire par les autres déportés [MESNARD et THANASSEKOS, PASSAGE, p.63] et comme le souligne Wieviorka, l'imposante littérature scientifique que son œuvre a engendré [WIEVIORKA, p.40-41], c'est par le prisme de son témoignage, Si c'est un homme, que nous observerons cette première vague.

² Définition de « Trauma » : Terme de médecine, est employé en psychanalyse (1913) en parlant d'un choc modifiant la personnalité (Alain Rey, « Trauma », DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, p.3734). Ici, le choc fait référence à la situation vécue dans les camps de concentration nazis.

deuxième vague assument la part du littéraire dans leurs différents témoignages³, ils voient leur expérience comme étant singulière, mais surtout individuelle. La transformation que leur écriture donne au témoignage, dans leur façon de vivre et survivre au camp, met en lumière l'importance du silence dans leur rédaction pour parvenir à des récits complètement différents de ceux de la première vague. Les grandes lignes que nous constituons ont aussi comme portée de mettre en lumière la façon dont chacune de ces vagues utilise ou non son « maintenant » de l'écriture. Si ces auteurs-rescapés assument ou non l'espace-temps séparant les événements du moment de rédaction et comment celle-ci joue-t-elle dans la réception de leur œuvre chez les lecteurs contemporains aux événements?

³ Pour souligner les auteurs-rescapés de la deuxième vague, Semprun s'est imposé parce qu'il fut arrêté et déporté pour sa participation dans la résistance française (Wiesel et Kertész furent déportés parce qu'ils étaient juifs), tout comme Delbo et Levi (même s'il était juif, Levi fut d'abord arrêté pour acte de résistance, non parce qu'il était juif).

CHAPITRE 1- REGARD SUR LA PREMIÈRE VAGUE : LEVI COMME FIGURE EXEMPLAIRE

1-1. La première vague de témoignages : laisser des traces

Les premières années après la guerre furent des années cruciales de rédaction pour les survivants, Annette Wieviorka dénombre, pour la France seulement, 104 ouvrages testimoniaux rédigés entre 1945 et 1948⁴. La profusion des témoignages démontre à quel point l'expérience concentrationnaire fut une épreuve abominable, inimaginable pour tous ceux et celles qui ne l'ont pas expérimentée et même pour ceux y ayant survécu. Levi expose dans *Si c'est un homme* l'incrédulité qui peut habiter le lecteur devant les événements qui lui sont narrés : « Aujourd'hui encore, à l'heure où j'écris, assis à ma table, j'hésite à croire que ces événements ont réellement eu lieu » [LEVI, p.160]. Levi transpose par son doute, celui du lecteur, parce que de tels événements semblent incroyables, mais les différentes formes de récits (oraux et écrits) viennent se soutenir, s'appuyer les uns les autres pour que ces expériences ne puissent être niées. Il faut aussi se rappeler que la « découverte » des camps de concentration avait été largement diffusée par les différents médias, mais les images filmées ou photographiées montraient ce que les alliés avaient découvert, mais pas ce qu'avait été la vie à l'intérieur de ces camps. L'écriture devait mettre en lumière l'expérimentation de l'enfer concentrationnaire, le témoignage des rescapés voulait le rendre accessible à tous.

Cette résolution de porter leur expérience s'enracine aussi dans l'espoir que leur vécu soit amené en pleine lumière et que leur récit ne sombre jamais dans l'oubli. La peur de tous les rescapés c'est de se retrouver muré dans le silence, que personne n'écoute l'horreur de leur déportation, parce qu'ils ont conscience de l'ampleur des catastrophes, physiques et psychiques, que cette guerre a causé auprès des populations. Avec la Deuxième Guerre mondiale, on parle d'une guerre totale, où aucune population n'a été

⁴ Annette Wieviorka, *Déportation et Génocide*, Plon, 1992, p.168, d'après: Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p.15

épargnée⁵. Après, c'est un second Déluge; l'Europe est en ruines, envahie par d'énormes mouvements de population (40 millions d'Européens se retrouvent sur les routes). En plus, la paix n'a pas mis fin à cette guerre fortement idéologique, les vainqueurs peuvent enfin se venger des collaborateurs. Les auteurs-rescapés ne peuvent pas ignorer les atrocités que cette guerre a produites auprès des civils. La barbarie de cette guerre en elle-même pourrait reléguer leur destin dans les camps de concentration à un second plan ou tout simplement être oubliée malgré le nombre de témoignages. Levi a ce passage célèbre où il rêve, toujours incarcéré au camp, qu'il est rentré chez lui et que personne ne l'écoute et que pire sa sœur se détourne de lui :

Voici ma sœur, quelques amis que je ne distingue pas très bien et beaucoup d'autres personnes. Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais : le sifflement sur trois notes, [...]. J'évoque en détail notre faim, le contrôle des poux, le Kapo qui m'a frappé sur le nez et m'a ensuite envoyé me laver parce que je saignais. C'est une jouissance intense, physique inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine perdue, j'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont complètement indifférents : ils parlent confusément d'autre chose entre eux, comme si je n'étais pas là. Ma sœur me regarde, se lève et s'en va sans un mot [LEVI, SCUH, 89-90].

Levi élabore cette peur du déporté de se retrouver muré dans le silence où personne n'écoute, pas seulement à cause des limites du langage pour transmettre cette expérience, mais parce que toute guerre entraîne des souffrances et qu'après il faut passer à autre chose⁶, qu'il ne peut rester éternellement une victime. Plus loin, lorsque la sœur de Levi lui tourne littéralement le dos, elle ne met pas seulement fin au discours de son frère, elle met aussi en lumière sa propre souffrance. L'*Histoire* regorge de conflits armés et, bien que nous l'oublions souvent, de victimes collatérales, les civils subissent toujours, et

⁵ La première tentative pour ébranler le sentiment de sécurité et détruire la population civile fut mise en œuvre pendant la Guerre d'Espagne (1936-1939) dans la ville de Guernica, en 1937. Cette première attaque massive des civils a laissé le monde sans voix et a inspiré Picasso avec sa fameuse toile éponyme.

⁶ Primo Levi mentionne en appendice de *Si c'est un homme* les différents refus que son témoignage a rencontrés auprès de quelques éditeurs importants. C'est finalement une petite maison d'édition qui tira 2500 exemplaires en 1947. Ce n'est qu'en 1958 lorsqu'il fut réédité par Einaudi que le livre prit réellement son envol. Il souligne aussi que le public au lendemain de la guerre n'avait pas envie de revivre ces années douloureuses [LEVI, p.275-276].

malgré eux, les contrecoups lors des guerres; Elsa Morante l'exprime bien dans son roman *La Storia*⁷ dans lequel les protagonistes (une femme et un enfant) supportent, tant bien que mal, les affres de la guerre. Ainsi l'indifférence des auditeurs, Levi l'exprime comme le rejet de son discours, mais il expose aussi par le départ silencieux de sa sœur, les grands oubliés de l'*Histoire*, ceux qu'elle laisse dans l'ombre, ceux qui subissent et survivent à toutes les douleurs commises par les exactions des *Grands Hommes* depuis des millénaires.

La précédente grande vague de témoignages écrite et publiée a été celle des *Poilus*. Ces anciens combattants de la Première Guerre mondiale avaient ressenti le besoin de raconter les affres et les souffrances endurées pendant le grand conflit⁸. Peu importe, ici, leur rôle plus ou moins actif dans le cataclysme, c'est surtout leur appartenance à la classe guerrière qui nous importe, puisque c'est une distinction fondamentale différenciant leur témoignage de celui des auteurs-rescapés. Le témoignage de ces soldats se lie, malgré les horreurs, à l'héroïsme de guerre (surtout chez les vainqueurs) et il s'entrevoit comme le poids du sacrifice consenti pour la nation. Il en va tout autrement chez les auteurs-rescapés des camps de concentration nazis, puisque leur témoignage ne peut pas mettre en scène d'actes liés à l'héroïsme « classique » à l'intérieur des camps ni articuler leur survie ou comme le dit Thatcher ce qu'ils évoquent se voit comme des humains essayant de survivre, ce n'est pas de l'héroïsme ni de la résistance [THATCHER, VOICE, p.43]⁹ et plus loin : « The vision of war presented by

⁷ La traduction française a malheureusement perdu une grande partie du titre original italien : *La Storia. Una scandalo che dura da diecimila anni*. Morante exprime bien ainsi le conflit qui oppose l'*Histoire* officielle, donc celle des vainqueurs par rapport à celle des vaincus.

⁸ Bensoussan écrit au sujet de la Première Guerre mondiale qu'elle constitue le « début de la mort de masse programmée [...] les soldats, broyés par la raison d'État. Sur plus de quatre années, des états modernes, soutenus par l'opinion publique, ont mené une politique d'abattoir industriel » [BENSOUSSAN, p.87].

⁹ Dans *Se taire est impossible* (entretien, proposé par ARTE le 1er mars 1995 pour souligner la célébration du cinquantenaire de la libération des camps, entre Jorge Semprun et Elie Wiesel. Semprun (résistant déporté à Buchenwald) dit à Wiesel (Juif déporté à Auschwitz) : « parce que vous (les Juifs) ne faisiez pas partie des héros de l'Histoire » et Wiesel répond : « On ne voulait pas nous écouter. Parce qu'on faisait honte à l'humanité » [p.13-14]. Ici, Semprun souligne les raisons purement raciales ayant conduit les Juifs dans les camps de concentration et ceux d'extermination, tandis que Wiesel exprime les sentiments

Delbo [et les autres témoignages] is that of closed universe abandoned by the « normal » world, where death is the habitual » [THATCHER, VOICE, p.46]. L'acte héroïque dans l'univers concentrationnaire ne se construit pas selon l'articulation traditionnelle parce que ce lieu appartient à un autre monde où partager, saboter et « organiser¹⁰ » deviennent les représentations des actes les plus audacieux réalisables dans cet univers. Dans *Si c'est un homme*, Levi illustre ce détachement entre le témoignage classique et le sien à travers la pendaison de celui qu'il qualifie du dernier homme auquel il ne donne pas de nom [LEVI, p.233]. Dans cet extrait, à travers la représentation de la destruction de l'homme, s'expose toute possibilité de lier leur destinée à l'héroïsme comme nous la concevons dans nos sociétés occidentales. Michael Pollak l'écrit dans *L'expérience concentrationnaire* :

les survivants, sauvés par la fin de la guerre et des camps, ne sont coupés des morts que par les quelques jours ou les quelques semaines séparant le moment de la libération de celui, tout proche, de l'anéantissement inscrit dans la logique du camp, qui ne laissait aucune possibilité d'espoir, aucune possibilité d'héroïsme [POLLAK, p.256].

L'acte narratif de leur discours ne s'enchaîne pas autour de leur survie (la somme de mes actes a permis ma survie). Le but, la quête qui actionne habituellement le discours est rompu puisque l'héroïsme, comme nous la percevons dans nos sociétés, n'actionne pas la trame narrative des témoignages; les survivants ne se voient pas comme des héros, ce que Levi exprime dans un entretien : « le fait d'avoir survécu ne prouve rien : je suis un survivant, mais je n'ai nullement l'impression d'être un héros ou un résistant » [LEVI, CONVERSATIONS, p.217]. Ainsi, l'extrait où Levi met en scène la disparition du héros (le dernier homme) distancie tout rapprochement entre le visage héroïque et le rescapé

d'embarras, de malaise auxquels étaient confrontés les non-juifs devant le témoignage des Juifs revenus des camps.

¹⁰ Un vocabulaire particulier émerge dans le régime national-socialiste (Voir Klemperer) et le mot « organiser » est employé pour désigner l'action de voler quelque chose.

1-2. Bases et structures du témoignage : *Histoire*, vérité et mémoire

L'*Histoire* se constituait, se construisait toujours selon les mêmes paramètres, soit autour des liens de causalités entraînant un événement grâce aux sources disponibles qu'elle définit, selon ses barèmes propres, comme vraies, ensuite, il ne lui restait plus qu'à les interpréter. Dans cette façon de faire l'*Histoire*, où la question d'appartenance à une époque n'est pas encore véritablement soulevée (l'*Histoire* ne s'écrit pas dans le passé, mais bien au présent), c'est celle des vainqueurs et non des vaincus qui s'inscrit. Témoigner suppose l'envie de porter un discours en marge de celui des vainqueurs, parce que leur témoignage n'appartient pas nécessairement à la guerre, puisque nous ne connaissons pas les raisons de leur arrestation ni de leur incarcération¹¹. Nous pouvons alors appréhender ces récits comme une histoire parallèle qui s'inscrit à côté des grands faits et événements que l'*Histoire* traite. Dans *Si c'est un homme*, Levi souligne à peine la libération de son camp, il écrit simplement : « Les Russes arrivèrent... » [SCUH, p.271], il marque ainsi délibérément une distance entre son témoignage et l'*Histoire*, il comprend ou délimite les sphères propres à chacun. Il y a un espace dans lequel s'inscrit le témoignage pour Levi; là où l'*Histoire* n'a pas accès; l'expérience limite. Cette rupture entre l'*Histoire* et le témoignage, Levi la poursuit quelques lignes plus loin : « Dorget (...), Sertelet, Cagnolati, Towarowski et Lakmaker, sont morts quelques semaines plus tard à l'infirmerie russe provisoire d'Auschwitz ». Ces dernières lignes créent, elles aussi, une rupture entre témoignage et *Histoire*, puisque la date liée historiquement à l'événement ne correspond pas à la réalité vécue des détenus, laissant ainsi concevoir au lecteur que la libération ne met pas fin à la mort dans les camps de concentration nazis.

Pourtant, nous pouvons aussi appréhender ces premiers témoignages comme un désir d'apporter sa voix à l'histoire qui va s'écrire; parce que sans leur témoignage, nous ne pourrions avoir accès directement à ces sources. Par leur écriture, ils laissent des traces

¹¹ Bien que Levi ait été déporté pour acte de résistance (comme beaucoup d'autres Juifs), des millions d'Européens furent déportés pour le seul motif d'être de confession juive, ce qui ne les relie pas de près ou de loin à la guerre.

permanentes, des sources accessibles, puisque plusieurs tentent de s'exprimer dans un discours qui se veut neutre pour parvenir à donner une vision réelle, juste et vraie de leur déportation. Pour mieux illustrer leurs propos, pour les rendre plus accessibles, ils ordonnent leurs souvenirs, ils rendent leur témoignage de manière linéaire en se structurant sur des faits, parce que c'est ce à quoi sert leur témoignage : attester¹². Il y a, dans plusieurs œuvres de cette première époque que nous avons consultées, une tentative de se livrer comme si les auteurs-rescapés s'appuyaient seulement sur une mémoire brute, qui se reconstruit autour de ce qu'ils ont vu et expérimenté à l'intérieur des camps. Leur témoignage s'établit alors comme une communication entre eux et nous (un « je » qui s'adresse à un « tu ») où toute leur vérité est portée à la lumière, parce qu'ils nous donnent un accès direct aux vraies sources, celles que leur mémoire a enregistrées. Leur souhait, dans cette façon de livrer leur discours, est que leur voix et celle des morts qu'ils portent soient entendues et qu'elles puissent devenir la nôtre. Témoigner revêt une importance capitale pour les auteurs-rescapés et dans cet acte nous sentons le souci qu'ils portent à la vérité; elle porte leur récit, elle l'anime comme l'écrit à propos du témoignage Shoshana Felman :

Témoigner [...] implique tout à la fois un « j'en appelle » et un « je dis vrai ». Témoigner ce n'est pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres; *se faire responsable*- par sa parole- de l'histoire ou de la vérité d'un événement, de quelque chose qui, par essence, excède ce qui est personnel, possède une validité et des conséquences générales¹³

Il n'y a pas de temps à perdre, il est compté avant que les souvenirs s'amenuisent. Levi exprime cette nécessité de témoigner rapidement pour que leurs propos se lient à la vérité aux yeux du public : « ... Le chant d'Ulysse. À savoir comment et pourquoi cela m'est venu à l'esprit : mais nous n'avons pas le temps de choisir, cette heure n'est déjà plus une heure » [SCUH, p.173]. Il y a une urgence de témoigner, de tout raconter parce que dans

¹² Pollak et Heinich mentionnent, dans leur article « Le témoignage », qu'un tiers des témoignages écrits durant les quatre années après la fin de la guerre sont de type factuel [POLLAK, HEINICH, p.14]

¹³ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », dans *Au sujet de la Shoah*, Paris, Belin, 1990, p.55-56 d'après Catherine Dana, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.59.

nos sociétés occidentales, le temps est l'élément primordial qui distingue mémoire et imagination, plus la proximité entre les événements et leur remémoration est courte, plus la reconstruction mémorielle devient crédible, tangible auprès des auditeurs et donc acceptable comme acte de foi, parce que le temps n'a pas pu altérer ou déformer leurs souvenirs¹⁴. Ce lien entre temps et vérité explique probablement pourquoi Levi a longtemps laissé croire qu'il avait écrit *Si c'est un homme* d'un jet, puisqu'il veut que son témoignage exprime le vrai et qu'il soit perçu comme tel¹⁵. Pour articuler leur discours comme des actes de vérité, les auteurs-rescapés inscrivent ce besoin de témoigner à l'intérieur même de leur récit (« je voulais raconter », « je voulais me rappeler de tout »). Au-delà de l'image créant une prédestination (je témoignerai, donc je survivrai) et une justification¹⁶ à leur survie que donne le témoignage et les auteurs-rescapés produisent surtout un lien fort entre témoignage et vérité, puisqu'ils soutiennent ainsi qu'ils avaient conscience, pendant leur incarcération, qu'ils devraient en témoigner un jour. Avec cette conscience, leur mémoire enregistrera tout ce qu'ils y verront et y vivront, parce que la mémoire est perçue alors comme un vaste entrepôt où tout est emmagasiné et il n'y a qu'à invoquer un souvenir pour qu'il ressurgisse. Cette perception de la mémoire est profondément ancrée dans notre culture; Saint Augustin, dans ses *Confessions*, exposait déjà la mémoire comme un lieu où tous les éléments et les événements de nos vies propres sont enregistrés et qu'ils peuvent ressurgir chronologiquement sur demande : « D'autres fois, c'est sur demande un déroulement aisé de rappels sans confusion : le début fait place à la suite et, à mesure qu'un trait s'en va, il se gare pour sortir derechef quand je voudrai » [AUGUSTIN, p.267]. Avec cette perception culturellement héritée de

¹⁴ Cela se voit comme un « témoin judiciaire » où le terme « témoin » se lie avec sa définition latine de *testis* soit « personne qui peut certifier une chose » [Alain Rey, « témoin », p.3611].

¹⁵ Mesnard citant un extrait de *Conversations et entretiens* : « Durant quarante années, j'ai construit une sorte de légende autour de lui [Si c'est un homme]. En racontant que j'avais écrit sans plan, d'un jet, sans préméditation » Primo Levi, *Conversations et entretiens*, Paris, Laffont, 1998, p.82 [MESNARD, PASSAGE, p.145].

¹⁶ Parce que témoigner devient une justification à leur survie, parler pour les morts c'est devenir leur voix, c'est se déculpabiliser d'avoir survécu [DOBBELS ET MONCOND'HUY, p.241].

la mémoire, il ne peut y avoir de failles dans leur témoignage, tout ce qu'ils rapportent est de l'ordre de la Vérité, parce que les auteurs-rescapés invoquent seulement leur mémoire. Ces extraits servent à repousser tous doutes possibles; « vouloir raconter » certifie que leur récit est, certes, inimaginable, mais vrai.

Accéder au vrai pousse plusieurs narrateurs à éliminer les artifices de la littérature, parce qu'ils peuvent brouiller la vérité qu'ils tentent d'inscrire. Ces récits se constituent alors comme si leur auteur se livrait devant une cour de justice; où les lecteurs sont tour à tour les juges et les jurés. Il n'y a pas de place pour le littéraire, l'imaginaire et l'esthétisme¹⁷, le « je » se doit de livrer un discours de l'ordre du réel, du tangible. En ce sens, Grierson rappelle que « dans les années de l'immédiat après-guerre, la volonté chez les rescapés-écrivains de faire connaître une expérience dépassant tout ce qui était alors connu semble mener dans beaucoup de cas à la revendication d'une écriture vérité et au rejet explicite de l'esthétisme »¹⁸. Micheline Maurel transpose bien cette idée dans *Un camp très ordinaire* lorsqu'elle récite à son amie un poème dans lequel elle évoque le bonheur simple des bourgeois de Lyon qui rentrent chez eux le soir pour manger différents mets « Chaudement habillés/ Pansus, rassasiés... », mais aux dernières strophes, plus idéalistes, son amie est déçue par le changement de ton du poème :

« -Oh! Non Micheline! Ça ne va plus. Pourquoi n'as-tu pas continué sur le même ton?

-mais c'est mieux...c'est pour les autres, tu comprends?

-Alors écoute, laisse cette fin pour les carnets; mais écris-en une autre, pour nous toutes seules, une vraiment sincère...parce que celle-ci, ma vieille, c'est de la littérature. » [p.114-115]

¹⁷ Wieviorka remarque qu'un certain nombre de témoins opposent l'ambition de la vérité à la littérature. Annette Wieviorka, *Déportation et Génocide*, Paris, Plon, 1992, p.186 d'après Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2003, p.80. Le témoignage de type *déposition* définit par François Rastier s'exprime selon la tradition judiciaire, où l'auteur-rescapé s'exprime comme un témoin à charge; il décrit, donne un point de vue sur les faits et se garde du sentimental, tous en s'adressant implicitement au jugement moral des lecteurs. [RASTIER, p.115].

¹⁸ Karla Grierson, « indicible et incompréhensible dans les récits de déportation », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.114

Après la guerre, nous sommes à l'aire de l'explication, de la compréhension; les auteurs-rescapés écrivent pour répondre aux questions (pour tenter peut-être d'y échapper?). Le témoignage se veut alors comme un acte spontané qui décrit le réel sans artifice, ils veulent confier le pur et le vrai. L'intention des auteurs-rescapés est de livrer aux lecteurs des faits et c'est sur ceux-ci que « réside l'intérêt premier du lecteur ¹⁹». Ainsi, plusieurs des premiers récits s'inscrivent autant comme des autobiographies²⁰, que comme des sources disponibles pour tous, comme une mémoire brute qui s'expose où l'esthétisme et la poésie n'ont pas leur place, parce qu'elles ne semblent pas crédibles pour supporter un discours qui se fonde seulement sur la vérité, une vérité que nous dirons exacte où le langage, malgré les limites qu'il pose selon plusieurs, ne sert qu'à atteindre l'authenticité du vécu.

1-3. Amener le témoignage ailleurs : représentation, éthique et problèmes de la mémoire chez Levi

1-3-1. Devoir représenter l'irreprésentable : L'enfer et l'Enfer de Levi

Les problèmes liés à la représentation des camps de concentration et leur mise en image sont au cœur de l'indicible. Les auteurs-rescapés avaient conscience que leurs expériences dans les camps de concentration avaient pu être non seulement horribles, mais inimaginables et pour parvenir à les représenter, ils doivent relier leur déportation à des images fortes participant déjà à des représentations collectives très puissantes dans leur société. Le but est de parvenir par le langage à exprimer l'horreur des camps, rendre, comprendre l'incompréhensible et faire imaginer s'avèrera une tâche colossale, tant pour

¹⁹ Susan Rubin Suleiman, *Crises de mémoire. Récits individuels et collectifs de la Deuxième Guerre mondiale*, p.168.

²⁰ Selon la définition qu'en donne Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, p.14.

ceux qui l'ont vécu que pour ceux qui ne l'ont pas expérimenté. Jean Cayrol l'écrit bien dans *Nuit et Brouillard* : « ..., aucune description, aucune image ne peuvent rendre leur vraie dimension : celle d'une peur ininterrompue » [CAYROL, NB, EEMPL.3]. Les premiers auteurs-rescapés ont conscience que tout ne peut pas être livré par leur témoignage, mais s'ils veulent rendre un tant soit peu leur récit accessible, ils doivent rechercher non seulement des représentations fortes, mais celles-ci doivent déjà être présentes dans l'univers mental du plus grand nombre possible. Ainsi comme le souligne Dana : « au sujet du mot « peste », il « a seulement le mérite d'être le terme le plus effrayant possible. Le nom est une représentation et, [...], on ne peut représenter l'inimaginable » [DANA, p.55]. Alors, les œuvres littéraires, auxquelles ils se réfèrent, doivent contribuer à donner un sens à leur expérience concentrationnaire; Charlotte Delbo échange sa ration quotidienne de pain contre *Le Misanthrope* de Molière. En passant par un classique de la littérature française, Delbo donne une représentation, une figure au monde concentrationnaire; celle qui déteste le genre humain. Denise Dufournier choisit *La maison des mortes* comme titre de son récit testimonial, ainsi elle crée un lien immédiat de représentation avec Dostoïevski et *Souvenirs de la maison des morts*²¹. David Rousset, quant à lui, fait appel tant aux images de la littérature comme Kafka et Dostoïevski, mais aussi aux œuvres plastiques pour illustrer ce monde qu'il est incapable de définir pour son lectorat : « Je ne sais rien qui puisse rendre, avec une égale intensité, plastiquement, la vie intime des concentrationnaires que la Porte d'Enfer et les personnages qui en sont issus » [ROUSSET, L'UNIVERS CONCENTRATIONNAIRE, p.70]. Les auteurs-rescapés tentent ainsi de permettre aux lecteurs de mieux se représenter ce que fut leur incarcération par le biais des classiques sombres de la littérature et de l'art. Il n'y a pas, selon nous, que l'importance de se rattacher à une tradition, à une culture vivante que recherchent les auteurs-rescapés, ils veulent créer, grâce à des représentations fortes et connues, des images pour entourer la représentation des camps de concentration nazis. Ainsi des représentations entourant la mort (spectres,

²¹ Dans cet ouvrage, l'auteur relate la vie d'un détenu en Sibérie, jugé criminel d'État. Dans l'introduction, Dostoïevski feint qu'il ne s'agit pas de lui, qu'il a trouvé le journal, ce que nous savons depuis longtemps être faux.

Lazare, squelettes, cadavres, revenants, etc.) vont servir de point d'appui pour exprimer leur expérience, mais aussi leur retour.

Ici, le premier témoignage de Levi s'expose comme marginal et exceptionnel, parce que l'auteur appuie son discours sur l'*Enfer* de Dante. Dans cette œuvre majeure du XIVe siècle, l'auteur élaborait, fixait les structures représentatives et symboliques du royaume des morts encore présentes dans nos sociétés actuelles. À l'époque, Dante a recouru à plusieurs stratagèmes pour articuler son discours, pour le rendre tangible, véridique; il entoure son récit de figures mythiques de la littérature médiévale, de la mythologie, de l'Ancien Testament et de personnalités italiennes importantes de son époque. Avec ce déploiement de connaissances qui lie « la remémoration des figures exemplaires, la mémorisation des enseignements majeurs de la tradition et la commémoration des événements fondateurs de la culture chrétienne » [RICOEUR, MÉMOIRE, p.77], Dante articulait, pour le XIVe siècle, un récit vraisemblable dans lequel il pouvait exposer sa représentation de l'Enfer, il lui donne corps, façonne l'univers des morts jusqu'alors irreprésentable, inimaginable.

Si l'*Enfer* de Dante n'avait pas eu d'aussi puissantes représentations, une symbolique aussi forte, elle n'aurait jamais traversé le temps, parce que ce qui porte une œuvre à travers différentes époques c'est sa maniabilité, la façon qu'elle a de s'adapter pour répondre aux questions ou pour élaborer des schèmes à travers les générations. Si pour Levi, Dante appartient à un univers fort de représentation pour dépeindre le camp, c'est parce qu'il réussit à représenter par le langage le monde des morts, mais aussi parce que l'Enfer reste encore à cette époque une figure représentative importante dans les sociétés marquées par l'univers religieux. L'emploi de l'image de l'Enfer est récurrent dans les récits concentrationnaires, ce qui montre que cet univers est déjà solidement ancré dans l'imaginaire, mais si le terme est employé, il n'est jamais aussi bien défini que par le témoignage de Levi. Celui-ci ne fait pas seulement référence à l'Enfer comme le royaume des damnés, il exploite « la métaphore bien plus en profondeur que ne l'ont fait les auteurs russes ou français » [JURGENSON, INDICIBLE, p.244] et il structure *Si*

c'est un homme comme la nouvelle représentation de l'enfer, celle du XXe siècle ou comme l'écrit Coquio « Levi redit et réécrit L'Enfer de Dante »²² :

C'est cela, l'enfer. Aujourd'hui, dans le monde actuel, l'enfer, ce doit être cela : une grande salle vide, et nous qui n'en pouvons plus d'être debout, et il y a un robinet qui goutte avec de l'eau qu'on ne peut pas boire, ..., et nous qui attendons quelque chose qui ne peut être que terrible, et il ne se passe rien, il continue à ne rien se passer, c'est comme si on était déjà mort [LEVI, SCUH, p.26-27]

L'Enfer que nous montre Levi n'est plus de l'ordre du divin, il est celui de l'humain, comme l'écrit Hannah Arendt : « Les camps de concentration sont les laboratoires d'une expérience de domination totale, [...] cet objectif ne peut être atteint que dans les circonstances extrêmes d'un enfer de fabrication humaine », [Arendt, AUSCHWITZ, p.212]. Il n'y a pas que le lien que Levi tisse entre son entrée au camp (« Arbeit macht frei » [LEVI, p.26]) et celle de Dante en enfer (« Vous qui entrez laissez toute espérance » [DANTE, chant III, ligne 9]), il crée une similitude profonde dans sa tentative d'exprimer son expérience dans le camp de Monowitz; il nous le montre, nous le dépeint. À la différence de Dante qui chemine à l'intérieur des neuf cercles de l'enfer, Levi habite ce monde où les damnés du XXe siècle sont ceux que d'autres hommes jugent indignes de vivre, c'est ainsi que Levi peut représenter tous les hommes qui souffrent. Ses observations, comme celles de Dante, deviennent l'une des pierres angulaires de son discours. En structurant si fortement *Si c'est un homme* sur l'*Enfer* de Dante, en créant ces parallèles continuels, Levi place son récit au-delà du simple témoignage; les images qu'il invoque renvoient constamment le lecteur dans l'univers dantesque, donc dans une symbolique universelle.

²² Catherine Coquio, « La « vérité » du témoin comme schisme littéraire », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006. p.71

1-3-2. Question d'éthique à travers le témoignage

Ce n'est pas seulement dans sa façon de représenter le camp de concentration qui donne une valeur différente au témoignage de Levi, la structure même de *Si c'est un homme* nous amène à penser qu'il tente de porter son témoignage au-delà de la simple narration de faits et d'événements. Il relate, certes, les abominations commises par le régime national-socialiste, mais ces informations servent à structurer son récit, à mettre en lumière une question fondamentale sur l'humanité et la déshumanisation. *Si c'est un homme* devient alors un plaidoyer, un essai sur la capacité de destruction des hommes par des hommes. L'impossibilité de nos langages à transmettre cette expérience, l'indicible, Levi le surmonte en basant son témoignage sur la simple question que son titre évoque : « Si c'est un homme » qui pourrait se transposer par « est-ce un homme? ». Dès son arrivée au camp de Monowitz, Levi fait le premier constat terrifiant de la destruction de l'homme : « Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme » [SCUH, p.34] et tout au long de son récit, chapitre après chapitre, mot après mot, il illustre sa thèse et expose comment le régime concentrationnaire réussit graduellement à détruire les hommes qui y entrent. Dans ses dernières lignes, Levi arrive à la fin de sa réflexion et son constat est terrifiant: « Détruire un homme est difficile, presque autant que le créer : cela n'a pas été ni aisé ni rapide, mais vous y êtes arrivés, Allemands » [LEVI, p.233] et il pousse sa réflexion encore plus loin en nous définissant qu'est-ce que la déshumanisation, quels sont les traits qui font qu'un homme est détruit : « Les Russes peuvent venir : ils ne trouveront plus que des hommes domptés, éteints, dignes désormais de la mort passive qui les attend » [LEVI, p.233]. Donc, le constat de Levi n'est pas seulement terrifiant puisque la destruction d'un homme est possible; le système concentrationnaire y est parvenu, mais il exprime, au-delà de ce simple constat de la destruction humaine, comment se définit un homme qui n'en est plus un.

Pour Levi, il n'y a pas que les concentrationnaires qui perdent leur humanité, les gardiens sont aussi, à travers *Si c'est un homme*, des figures tout aussi puissantes de perte

d'humanité. Du gardien qui brise le glaçon à celui qui s'essuie la main avec dédain sur lui, à ceux qui même isolés et sachant la guerre perdue choisissent d'assassiner les dix-huit Français [LEVI, p.259]²³; ces hommes ont été conditionnés, façonnés pour haïr, peu importe, la forme que revêt l'Autre. À travers la figure de ces gardiens et l'évolution de leur comportement (du glaçon coupé à l'assassinat), Levi ne tente pas de créer un monde manichéen où il diabolise les gardiens, il expose plutôt les dangers pouvant s'exercer dans nos sociétés modernes lorsque les individus acceptent sans se poser de questions la propagande des régimes totalitaires qui s'appuient sur la négation de l'humanité des Autres. Alors, Levi ne perçoit pas les gardiens comme des monstres, mais bien comme des hommes ordinaires ayant accepté de collaborer avec un régime raciste. Levi, au contraire de plusieurs auteurs-rescapés, n'érige pas un monde radical où s'opposent le Bien et le Mal, soit les détenus, le « nous » des récits, versus les gardiens, « eux », *Si c'est un homme* tente d'articuler une réflexion autour de l'homme, tant la victime que le bourreau comme le suggère Marguerite Duras au sujet de *L'espèce humaine* de Robert Antelme: « Robert L. n'a accusé personne, aucune race, aucun peuple, il a accusé l'homme. » [DURAS, LA DOULEUR, p.63]. Le monde dépeint par Levi et Antelme n'est pas scindé en deux, entre les dominants et les dominés, entre blanc et noir; à travers ce qu'ils ont vécu, ils concentrent leur réflexion sur la capacité humaine de détruire un homme. Le constat de Levi est plus pessimiste que celui d'Antelme, parce que le XXe siècle aura réussi, sera parvenu à détruire l'homme physiquement et mentalement tout aussi bien les détenus que les gardiens. Tandis que dans *L'espèce humaine*, malgré toutes les tactiques mises en branle par le régime national-socialiste pour détruire leur humanité, il est impossible de leur nier leur appartenance à l'espèce humaine :

Il n'y a pas d'ambiguïté, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes. La distance qui nous sépare d'une autre espèce reste intacte, [...] Il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine [ANTELME, p.239-240]

²³ Il y a ici une escalade de déshumanisation à travers la figure du soldat.

« Il [le SS] peut tuer un homme, mais ne peut pas le changer en autre chose » [ANTELME, p.241]

Il y a là, deux visions qui s'opposent, pour Levi, les camps de concentration sont parvenus à déshumaniser tant les détenus que les gardiens, donc ils ont réussi à créer un univers propre, à l'extérieur duquel il existe toujours un autre monde. Tandis que pour Antelme, il reste toujours cette dualité, cette lutte qui n'est pas dans les camps ni une lutte des classes, mais plutôt pour l'appartenance à l'espèce humaine et pour lui même la mort ne peut nier cette appartenance.

Le récit de Levi n'est pas porté exclusivement sur les faits extraordinaires et sensationnels arrivés dans les camps, il y a, dans sa façon de témoigner, une volonté d'expliquer et de montrer les structures entourant la déshumanisation des hommes par d'autres. Par deux fois et dès le début, Levi fixe son objectif, la quête qui animera son discours à savoir *Si c'est un homme*. Ainsi le titre et la strophe de son poème « demandez-vous si c'est un homme » sont les éléments déclencheurs, ils portent le récit de Levi et ce qu'il veut nous représenter. Ses observations et son vécu dans le camp servent à l'illustrer, à le mettre en scène; comment l'homme cesse, dans l'univers concentrationnaire, d'en être un. Faire voir physiquement Monowitz²⁴, son fonctionnement et ses structures servent à nous fixer les représentations spatiales de ce tout nouvel univers créé par l'homme pour en détruire d'autres, c'est semblable à la tentative de David Rousset dans *L'univers concentrationnaire*, où l'auteur s'emploie à nous expliquer les camps de concentration. Reconstruire des représentations mentales du camp en lui-même ainsi que dans son témoignage sur ce qu'il y a vécu à Monowitz-Buna sont pour Levi des supports au texte qu'il veut mettre en œuvre. Ce que tend à faire son témoignage n'est pas seulement de raconter sa vie dans le camp, il tend à nous le montrer, à nous le décrire, parce que pour lui, les camps de concentration sont un nouvel univers qui ont comme mission fondamentale la destruction des hommes et *Si c'est un homme* tente d'expliquer et d'exprimer le fonctionnement de cet abominable univers. Ainsi, en

²⁴ Monowitz, mis en activité à la fin de 1942, est l'un des complexes concentrationnaires et de mise à mort lié à Auschwitz, appelé aussi Auschwitz III. Buna fait référence à l'usine IG Farben construite en 1941 pour la fabrication de caoutchouc synthétique.

choisissant de structurer son récit testimonial sur des fondements liés aussi à l'éthique, Levi parvient à dépasser les simples limites du témoignage qui souvent le rendent seulement autobiographique ou descriptif²⁵. Ce n'est pas seulement dans l'écriture que réside l'indicible, selon nous, mais aussi dans les tentatives de reconstruction mentale que tenteront de faire les lecteurs, puisque le monde concentrationnaire n'appartient, de près ou de loin, à aucune représentation jusqu'alors (et encore aujourd'hui) connue. En choisissant le style informatif, basé sur l'événement extraordinaire, plusieurs déportés ont, malgré eux, coupé le lien de représentations possibles, puisque personne ne peut réellement s'imaginer ce que fut l'enfer concentrationnaire, comme l'écrit Coquio au sujet d'Auschwitz, mais pouvant s'appliquer à tous les camps de concentration nazis : « M'exposant aux représentations d'Auschwitz, je ne connais pas Auschwitz : j'apprends seulement que je ne veux [ni ne peux] pas le connaître »²⁶. Problèmes de représentations et problèmes du langage pour exprimer l'inexprimable; les récits qui ont su, dès cette époque, dépasser le simple témoignage sont encore des œuvres que nous lisons et étudions pour tenter de mieux nous représenter ce monde, mais aussi pour tenter de nous comprendre dans notre humanité.

1-3-3. Les problèmes de la mémoire

Primo Levi est le seul, à notre connaissance²⁷, qui met en doute, qui expose dès cette époque les problèmes de la mémoire. L'écriture testimoniale qui s'inscrit alors se

²⁵ Dans leur article « Le témoignage », Pollak et Heinich soulignent : « C'est dans les quatre premières années après la guerre que paraissent les récits les plus factuels, un récit «juridique» et une réflexion «scientifique» », p.14.

²⁶ Catherine Coquio, « La « vérité » du témoin comme schisme littéraire », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.114.

²⁷ Ka Tzetnik 135633 illustrera cette idée de mémoire fragmentaire dans son livre *Les visions d'un rescapé ou le syndrome d'Auschwitz*, œuvre parue en 1978 (1990, Paris, Hachette, traduit de l'hébreu par E. Spatz et M. Kriegel). Pour tenter d'atteindre ses souvenirs liés à sa déportation, il suivra une thérapie (quatre

structure généralement sur des événements anecdotiques vécus à l'intérieur des camps que le narrateur articule de façon chronologique, laissant ainsi penser que le récit est complet, total. Pourtant aucun témoignage ne peut être global, certains moments se sont imprimés plus durablement que d'autres. Donc dans tout acte mémoriel, celui qui fait appel à nos souvenirs, il y a des moments qui nous échappent, qui peuvent être troubles, décalés, ou encore complètement hermétiques. À son retour du camp, David Rousset dit qu'il avait tout oublié²⁸ [ROUSSET, p.12], qu'il ne se souvenait de rien; il y a une paroi qui se crée dans l'esprit humain l'empêchant de retrouver et surtout de revivre des événements bouleversants, trop douloureux. Ces différentes figures de l'oubli mémoriel, de l'inaccessibilité aux souvenirs et de la mémoire fragmentaire, Levi les aborde et les met en scène, dans le chapitre 11 de *Si c'est un homme*, en créant une analogie entre sa mémoire lacunaire et anecdotique sur sa détention et sa recherche des lignes du chant d'Ulysse. Levi part avec Jean le Pikolo pour chercher la soupe et pendant leur marche, il tente de lui apprendre l'italien par l'entremise du chant d'Ulysse. Il cherche les lignes qu'il connaît depuis sa jeunesse :

Et après « Quando »? Rien. Un trou de mémoire. « Prima che si Enea la nominasse. » Nouveau blanc. Un autre fragment inutilisable me revient à l'esprit : « ...; a pieta Del vecchio padre, né'l debito amore Che Doveva Penelope far lieta... », mais est-ce bien ça? [LEVI, SCUH, p.174]

Il y a tout d'abord le trou de mémoire, il a oublié certains moments de son incarcération, ils restent inaccessibles à sa mémoire, un autre moment surgit et ensuite encore un oubli (« nouveau blanc » dans le texte) et pour finir les lacunes de la mémoire (« est-ce bien ça? »). Ce que tente d'illustrer Levi dans cet extrait c'est que la mémoire humaine est fragmentaire et lacunaire, qu'elle ne suit pas nécessairement un fil; il y a des moments qui sont à jamais perdus et d'autres qui y sont gravés pour toujours. Cette analogie que Levi construit montre l'impossibilité de reconstituer l'entièreté d'une déportation et que dans chacun des récits, il y a et aura nécessairement des omissions, des

séances) basée sur l'absorption de LSD. Ce livre raconte ses quatre traitements où il réussira à se remémorer des moments précis, mais non la totalité de sa déportation.

²⁸ Ce n'est que lorsqu'il commencera à reprendre du poids que la mémoire lui reviendra.

oublis. Ce que reconstruisent les auteurs-rescapés à travers leur témoignage doit être perçu par le lecteur comme des anecdotes, des moments phares ou clés qui structurent leur récit. Bien que leur témoignage s'appuie sur une idée de globalité, de totalité du discours, ils ne peuvent que livrer certains moments, certains événements et cela, « Philippe Lejeune l'a amplement démontré dans ses ouvrages sur l'autobiographie, un récit n'est jamais un morceau de vie brute » [WIEVIORKA, P.88]. Il y a, pour Levi, des segments de sa détention qui sont plus présents que d'autres, plus fortement enracinés dans sa mémoire et c'est autour d'eux qu'il peut (re)construire son témoignage, qu'il articule la structure de celui-ci.

1-4. Les jeux du « maintenant » chez les premiers auteurs-rescapés

Nous avons esquissé dans cette première partie les structures générales liées aux premiers témoignages; la rapidité avec laquelle ils ont choisi de témoigner, l'unité sensiblement chronologique de leur récit ainsi que leur rejet de tout discours littéraire montrent l'importance que ces auteurs-rescapés accordent à leur témoignage pour que celui-ci s'inscrive comme un acte de mémoire pur. La volonté portant leur récit est celle de faire connaître les abominations qu'ils ont vécues dans les camps du régime national-socialiste et qu'à travers celui-ci se crée, se fixe dans l'imaginaire du lecteur des représentations de cet espace (l'analogie que fait Levi entre le camp et l'Enfer de Dante). La volonté de mettre en lumière leur Vérité a amené les premiers auteurs-rescapés à cacher, masquer la part du « maintenant » dans l'élaboration de leur récit de déportation. Ils ont articulé leur discours dans une telle volonté d'échapper à l'espace expérience/écriture que leur récit ne s'articule qu'autour de cet univers, il devient alors impossible de l'extraire du moment donné/exprimé. C'est un « maintenant » niant littéralement celui de l'écriture, puisque dans la conception du témoignage d'alors l'espace-temps joue un rôle majeur dans la vérité qu'elle transmet. Ainsi, écrits rapidement après les faits, ces premiers témoignages ne peuvent être taxés de mensongers, d'inexactes. Mais, avec cette rapidité, leur texte ne peut se concevoir que comme un premier jet, où les mots sont

détachés d'un double sens, ils représentent purement et simplement ce qu'ils doivent représenter.

Ces récits deviennent des représentations, certes, pures de l'univers concentrationnaire, mais ils ne peuvent y échapper, puisqu'ils ne s'appuient que sur leur mémoire pour reconstruire cet espace appartenant déjà à leur passé. Ainsi leur « maintenant » de l'écriture en dépeint un qui n'existe déjà plus, mais autour duquel se construit un univers de représentations où le « maintenant » s'ancre dans le passé, articulant alors un temps qui marque le récit et la narration; c'est un « maintenant » latent (non-inscrit), s'appuyant sur leur mémoire comme gage de Vérité, puisque leur récit se constitue tout autant autour d'observations sur le fonctionnement des camps que sur leur figure d'acteur dans celui-ci où leurs actions donnent un rythme, un temps à leur témoignage (action A,B,C, ...). Cette forme de « maintenant » est fortement sous-entendue dans tous les récits concentrationnaires : « Sa toilette terminée, le voilà maintenant en train de s'essuyer... » [LEVI, SCUH, p.57]. Le « maintenant » du texte enclenche chez le lecteur la transformation de l'action (je fais X et maintenant je fais Y), il marque une coupure entre les événements décrits; le premier cesse lorsque le deuxième commence. C'est à l'intérieur de cette séparation que ce « maintenant » devient un marqueur de vérité historique, parce qu'il suggère que la mémoire du rescapé est entière, indemne. Marqueur de temporalité entre les actions, il devient porteur de vérité, parce qu'il certifie le déroulement des actions racontées par le témoin. Il place le lecteur dans un « maintenant » qui actionne le présent du texte (la déportation) et non celui de l'écriture.

Ainsi avec cette forme de « maintenant », si présente dans l'écriture testimoniale de cette première vague, ces récits appartiennent à un « maintenant » historique pour le lecteur. Un « maintenant » qui n'existe déjà plus, puisqu'il s'ancre dans un temps ayant pris fin avec la Deuxième Guerre mondiale; il est donc voué à appartenir à une époque révolue. Le lecteur postérieur aux événements parvient à comprendre l'univers que ces premiers auteurs-rescapés lui dépeignent, mais ce type de discours ne lui permet pas d'appréhender cet univers à travers ses propres expériences. L'importance de la vérité,

actionnant leur témoignage sur des faits et des événements, masque l'individualité (les sensations, les émotions, etc.) du témoin à l'intérieur de l'expérience. Il y a un fossé que le temps creuse toujours plus profondément entre leur témoignage et le lecteur; celui-ci peut ressentir une gamme d'émotions à l'encontre de ces auteurs-rescapés, pourtant leur récit ne parvient pas à dépasser la frontière de l'espace-temps dépeint, ne pouvant ainsi appartenir au lecteur postérieur. Le lecteur peut développer une empathie pour l'auteur-rescapé, mais il conçoit que l'expérimentation vécue appartient à l'époque donnée, celle des camps de concentration nazis. Ces récits deviennent alors une représentation d'un moment historique bien précis qui s'éloigne toujours de plus en plus du lecteur.

CHAPITRE 2- ET SUR LA DEUXIÈME VAGUE : SEMPRUN COMME FIGURE EXEMPLAIRE

2-1. Omniscience narrative à l'intérieur du témoignage

Comme nous l'avons exposé dans la première partie, les premiers témoignages avaient comme ambition de créer un discours vrai entourant leur expérience dans les camps de concentration. Pour ce faire, ils avaient accepté de livrer leur témoignage sur les structures traditionnelles du discours testimonial, où le « je » s'affirme en tant que témoin. Leur récit a servi à l'élaboration des mémoires collectives avec les centaines de commémorations et l'élévation de multiples mémoriaux. Pour échapper aux mémoires collectives et pour livrer de façon différente leur témoignage, les auteurs-rescapés de la deuxième vague décident de ne pas livrer un récit en leur nom propre; dans leur témoignage qu'ils choisissent de livrer sous l'appellation « roman », les protagonistes ne sont pas les scripteurs, ils marquent ainsi une double séparation entre eux (leur vécu) et la possibilité que leurs récits²⁹ soient repris au nom d'une mémoire collective ou encore utilisée comme une source, parce que comme l'écrit Todorov dans *Les abus de la mémoire* :

pour l'individu, l'expérience est forcément singulière, et, du reste, la plus intense de toutes. Il y a l'arrogance de la raison, insupportable à l'individu, qui se voit dépossédé de son expérience et du sens qu'il lui accordait au nom de considérations qui lui sont étrangères [TODOROV, p.35].

Cette deuxième vague utilise la distanciation (entre le « je » du narrateur et celui de l'auteur) pour s'éloigner de son témoignage, mais surtout pour articuler différemment son expérience. Ils ont recours à l'imaginaire, puisqu'ils ne prétendent pas accéder à une vérité de faits, d'événements, mais à une vérité plus humaine. Alors le lecteur n'a pas à se

²⁹ Les grands représentants de cette seconde vague ont écrit plusieurs ouvrages autour de leur déportation et d'autres textes liés de près ou de loin à leur propre vécu, pensons à Jorge Semprun, Imre Kertész et Elie Wiesel.

questionner sur la véracité du récit, puisqu'il ne s'agit pas d'œuvres se voulant des témoignages bruts (« ce que je dis n'est que pure vérité »), mais bien des romans autobiographiques voulant accéder à une vérité, tout aussi juste, mais différente. La vérité passe alors par l'emploi des différentes stratégies romanesques pour atteindre une vérité plus personnelle, plus intimiste échappant ainsi à tous types de mémoires institutionnalisées; elle crée aussi une délimitation protectrice, salvatrice entre les souvenirs entourant leur déportation et la rédaction. Pour y parvenir, Semprun se cache derrière la protection du « il » pour créer une démarcation étanche entre le narrateur (lui) et le « je » qui porte le récit (Manuel, Gérard et Federico Sanchez), ainsi lorsque celui-ci devient trop réaliste, trop vrai, il n'est alors plus porté par le « je », mais bien par le « il », créant ainsi une séparation voulue et entretenue entre l'auteur, le protagoniste et le personnage. Alors que la première partie du récit *Le grand voyage* (1963) s'élabore autour du dernier jour devant mener Manuel (le protagoniste s'exprimant au « je ») au camp, la seconde partie raconte l'arrivée au camp de Gérard et s'articule sur le « il ». Ce « il » semble mieux protéger Semprun à l'intérieur de sa propre mémoire et face au monde, qui ne peut lui apposer l'étiquette de témoin. La distanciation qu'opère Semprun à l'intérieur du *Le grand voyage*, à travers un protagoniste autre et le recours au « il », lui permet de se distancier de sa propre expérience, mais aussi, et surtout de pouvoir livrer un récit qui se veut fictif, n'étant alors plus porté par les voies habituelles, traditionnelles du témoignage. À travers ce premier récit, Semprun va jeter les bases de son écriture testimoniale, puisque ses œuvres sont fortement liées par l'intertextualité et graduellement la barrière narrative se modifie, elle s'effrite. Dans *Quel beau dimanche* (1980), il y a un segment, entre les pages 291 à 305, où le narrateur utilise le « tu » qui vient brouiller les pistes de la communication : « Jamais tu n'oublieras les Juifs de Czestochowa » et « Tu t'es souvenu des Juifs de Czestochowa » [SEMPRUN, QBD, p.291 et 305]. Cette parenthèse, s'ouvrant et se fermant sur une énonciation analogue, s'articule entre le narrateur non pas omniscient, mais qui s'empare du « je » puisqu'il s'adresse au « tu » (ici, la deuxième personne ne fait pas référence au lecteur, puisque les souvenirs évoqués ne le concernent pas), Semprun devient à la fois le « je » écrivant et le « tu » se souvenant, c'est alors qu'il commence à accepter son rôle de témoin des camps,

un rôle qu'il n'avait jamais totalement assumé, puisque ces deux premières œuvres (*Le grand voyage* et *L'évanouissement*) étaient portées par un « je » qui n'est pas celui du narrateur. C'est, selon nous, autour de *Quel beau dimanche* que se posent les premiers jalons qui permettront à Semprun d'endosser le poids de ses souvenirs concentrationnaires dans *L'écriture ou la vie*.

2-2. Transformation du discours testimonial

Ces auteurs-rescapés ont conscience que personne ne pourra jamais réellement comprendre l'expérience concentrationnaire et c'est pourquoi ils expriment à travers leurs œuvres, non pas le spectaculaire, mais les sensations, les émotions qu'ils relient à leur déportation et où le lecteur constate la déchirure qui s'opère entre le protagoniste d'avant et d'après la déportation. Dans *La nuit* de Wiesel, les premières pages dépeignent, un enfant pieux, aimant et à la toute fin, il ne reste plus qu'un adolescent espérant la mort de son père pour se sentir enfin délivré du fardeau qu'il représente à ses yeux. Au-delà des similitudes bibliques que cet extrait peut exposer (Abraham et le sacrifice de son fils Isaac), Wiesel s'attaque principalement aux liens affectifs et structurels de toutes les traditions. Il démontre, à travers le souvenir, le poids que l'univers concentrationnaire a joué sur l'individu et comment le camp a détruit l'humanité de chacun, à travers l'image qu'il crée autour du père agonisant et du fils qui souhaite s'en libérer.

Nous avons souligné au premier chapitre que la mort et son univers sont des images récurrentes pour décrire les camps de concentration et elles restent tout aussi présentes chez les auteurs-rescapés de la deuxième vague. Pourtant, l'image se modifie; elle ne sert plus à articuler le camp en lui-même, mais l'expérience entière. Semprun ne qualifie pas, dans son écriture, les survivants comme des rescapés, mais comme des revenants, des êtres ayant connu la mort, parce qu'elle représente le mieux pour lui l'expérience du camp de concentration. Tous ceux ayant survécu à l'enfer concentrationnaire, Semprun les associe à l'image du revenant, celle du *Nouveau*

Testament, l'image de Lazare, non dans une volonté divine qu'une chance³⁰ ayant ramené ces hommes vers la vie. Tout comme l'histoire de Lazare reste silencieuse autour de ce qu'il a expérimenté et vu pendant sa mort, Semprun n'exprime pas réellement ce que fut sa vie à Buchenwald (même dans *Quel beau dimanche* qui relate un dimanche, heure par heure, dans le camp), parce que cela a déjà été fait, mais aussi, il sait, il a conscience que tous ceux qui ne l'ont pas expérimenté ne pourront jamais comprendre :

...cette expérience du Mal, l'essentiel est qu'elle aura été vécue comme expérience de la mort... Je dis bien « expérience »...Car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sorti indemne. Nous l'avons vécue... Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants... Ceci, bien sûr, n'est dicible qu'abstraitement (...). Car ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrions jamais faire l'expérience individuelle... (...) Et pourtant, nous aurons vécu l'expérience de la mort comme une expérience collective, fraternelle de surcroît... [SEMPRUN, EO, p.121]

Lier son expérience à celle de la mort montre que Semprun avait conscience de l'incompréhension qui entoure l'univers concentrationnaire pour ceux qui ne l'ont pas vécu et pour comprendre une œuvre, il faut réussir à relier celle-ci à une expérience personnelle³¹. Or, la vie dans les camps de concentration ne peut se concevoir pour le lecteur comme l'avaient espéré les premiers auteurs-rescapés. Ainsi, Semprun ne tente pas de nous faire voir sa vie à Buchenwald, mais bien comment cette expérience remonte, rejaillit, à travers les objets, les images et la musique, que l'effort ne réside pas dans la recherche d'un souvenir, mais bien en tentant de les reléguer dans le passé :

Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd'hui. Il suffirait non pas d'un effort, bien au contraire, d'une distraction de la mémoire remplie à ras bord [...] instant non-désir, de quiétude d'en deçà de la vie, où pourrait affleurer la vérité de cet événement ancien, originaire, où flotterait l'odeur étrange sur la colline de l'Ettersberg, patrie étrangère où je reviens toujours [SEMPRUN, EO, p.17].

³⁰ Pour Semprun la survie est due à l'homme qui inscrit « Stukkateur » au lieu de « Student » lors de son admission à Buchenwald [SEMPRUN, EO, p.385].

³¹ Michael Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Paris, Éd. Delachaux et Niestlé, 1998, p.52.

Les souvenirs remontent, envahissant l'ancien déporté, ils sont de l'ordre du présent. Jurgenson lie bien cette importance du présent de l'événement dans sa transposition en récit :

la seule manière d'en rendre compte au-delà du factuel est de tenir ce passé à la manière du présent. Ce qui a été est toujours : penser l'événement, c'est y être tout en sachant que l'on n'y est pas et le fixer comme image, un présent qui ne veut pas, qui ne peut pas passer [JURGENSON, INDICIBLE, p.335]

Parce que les camps sont à jamais en lui³², les souvenirs, nombreux, l'assaillent. Ce que construit Semprun n'articule pas l'horreur physique comme l'époque l'associait aux camps de concentration par le sensationnel montré (documents filmés) et représenté (les témoignages), mais bien dans une représentation langagière qu'il donne aux images traumatiques (« l'odeur étrange sur la colline de l'Ettersberg »). Puisque le temps a passé³³, le lecteur, à travers ses connaissances³⁴ de l'univers concentrationnaire, comprend toute l'horreur à laquelle cette image de Semprun renvoie (les corps brûlant dans le crématoire).

Cet espacement dans le temps permet à cette nouvelle vague de témoins d'amener son discours sur une autre réalité, sur une vérité du monde, découverte à l'intérieur des camps, qui prend aussi la figure du bonheur :

là-bas aussi, parmi les cheminées, dans les intervalles de la souffrance, il y a quelque chose qui ressemblait au bonheur. Tout le monde me pose des questions à propos des vicissitudes, des « horreurs » : pourtant en ce qui me concerne, c'est peut-être ce sentiment-là qui restera le plus mémorable. Oui, c'est de cela, du bonheur des camps de concentration, que je devrais parler la prochaine fois qu'on me posera des questions [KERTÉSZ, ESD, p.359]

Lier camp de concentration et bonheur ne peut s'entrevoir dans les discours d'avant, où il fallait construire, décrire et reproduire l'horreur. Cette nouvelle vague d'auteurs-rescapés

³² Jean Cayrol a écrit : les « camps [sont] inaltérables malgré le temps, les saisons, l'espoir » [CAYROL, NB, empl. 315].

³³ Les gens connaissent l'existence des camps, ils en ont vu des images (filmées ou photographiques).

³⁴ Pour bien cerner les images fortes des récits concentrationnaires de la deuxième vague, le lecteur doit posséder une certaine connaissance des camps de concentration et d'extermination nazis.

peut maintenant amener un nouveau type de discours (probablement tout aussi déroutant pour le lecteur que l'avait été les premiers témoignages) autour de la vérité et du bonheur à l'intérieur des camps et ces nouveaux discours ont pour objectif de détruire les images stéréotypées autour de leur déportation, parce qu'à l'intérieur des camps, ce n'était pas continuellement que la terreur et le spectaculaire qui régnaient. Pour cette vague, au-delà de l'horreur, il subsiste la « vérité du monde » que les auteurs-rescapés ont connue à l'intérieur du camp. Pour eux tout semblait plus vrai, plus authentique, puisque la nature réelle de chaque homme se libérait, s'étalait au grand jour, il se dégage de leur écriture que les camps de concentration jetaient une lumière crue sur l'espèce humaine.

2-3. Devoir de témoigner : individualisation du discours

En décrivant leur déportation, les premiers auteurs-rescapés avaient eu comme objectif d'inscrire rapidement leur vérité dans les normes du témoignage où l'expression de l'expérience limite doit servir à l'ancrer dans l'espace-temps³⁵. Chez la deuxième vague, nous sentons cette volonté de témoigner dès leur retour, pourtant leur témoignage ne s'inscrivait pas dans le mouvement d'alors. Chez Semprun, il y a une confrontation constante, récurrente entre témoigner et la manière de le faire. Il bâtit à l'intérieur de différentes œuvres cette incapacité qui l'anime de témoigner de façon conventionnelle. Dans *L'écriture ou la vie*, c'est lorsqu'il discute avec le jeune officier français sur sa volonté de raconter sa détention avec la musique des dimanches à Buchenwald et l'image de la chanteuse Pola Negri :

Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d'horreur auquel il s'attendait. Il ne m'a posé aucune question, n'a demandé aucune précision. À la fin, il est resté plongé dans un silence embarrassé. Embarrassant, aussi. Mon premier récit sur les dimanches à Buchenwald était un bide complet [SEMPRUN, EO, p.102].

³⁵ Beaucoup de témoignages sont ainsi constitués, comme l'on souligné Pollak et Heinich, mais certains y échappent.

Semprun met en scène dans cet extrait, son incapacité personnelle à raconter dans les structures voulues par l'époque, qui lie fortement témoignage et horreur; son récit diffère beaucoup trop des structures habituelles, établies du « bon » témoignage, mais aussi l'incapacité de l'époque de comprendre son discours. Dans d'autres œuvres, il évoque sa déportation qu'il ne peut envisager selon les composantes traditionnelles du discours où l'autobiographie, l'expérience à l'intérieur d'une vie, se construit autour d'anecdotes:

- Sans blague, à Fresne, une fois...

- Raconte pas ta vie, tu nous emmerdes [SEMPRUN, LGV, p.249]

j'écoute les récits de Barizon, hoche la tête et ne dis rien. Je fais semblant de m'y intéresser, mais je suis plutôt déçu. Il ne raconte pas bien sa vie, Fernand. Les souvenirs s'accrochent les uns aux autres, à la queue leu leu, dans la confusion la plus totale. Il n'y a pas de relief dans son récit. Et puis, il oublie des choses essentielles [SEMPRUN, QBD, p.66].

Dans les œuvres entourant sa déportation, ce n'est pas un rejet catégorique des discours conventionnels entourant les témoignages des anciens déportés que Semprun élabore, puisqu'ils sont nécessaires pour que son propre discours puisse être un jour entendu et surtout compris, mais plutôt son incapacité à trouver à l'intérieur de ceux-ci une représentation de sa propre déportation, qu'il n'entrevoit pas (et n'évoque pas) comme un récit chronologique où ne subsiste que l'horreur. Jean Cayrol voyait déjà, en 1949, l'impossible compréhension dans les premiers témoignages, ainsi qu'une limite à leur diffusion dans l'espace-temps :

nous avons plus que jamais besoin d'écrivains des *salut publics*, de ceux qui n'ont pas peur de se salir les doigts, de descendre dans les âmes même les plus dévoyées : l'illustre maison de l'homme. Nous n'avons connu et lu jusqu'ici sur les camps que des témoignages pathétiques, certes, mais qui ne montraient qu'un visage des camps, le plus spectaculaire, le plus digne de foi, le plus hideux, ... [CAYROL, NB, empl.302]

Ainsi, pour Cayrol, les premiers témoignages sont importants; ils sont parvenus à créer une véracité autour des camps de concentration, personne ne peut, alors, nier leur existence ni les conditions atroces dans lesquelles les déportés ont vécu, mais il conçoit

que le témoignage doit se modifier. Les auteurs-rescapés doivent maintenant aller plus loin, accéder à une autre forme de discours, de récit, s'ils ne veulent pas disparaître comme ce fut le cas autour des témoignages de nombreux soldats³⁶ de la Première Guerre mondiale, puisqu'en structurant leur discours sur la description de l'horreur qu'ils avaient connu dans les tranchées, ils n'expriment rien, selon Cayrol, sur la nature intrinsèque de l'homme à travers leur expérience³⁷.

En choisissant de raconter leur témoignage plus tardivement, le discours des auteurs-rescapés de la deuxième vague s'articule autour des traumatismes laissés par la déportation; ce qui s'inscrit alors ne concerne pas les coups, la faim, le froid, parce qu'ils ont disparu (ils les ont laissés s'évanouir) de leur mémoire, mais bien le poids mémoriel que le camp a laissé en eux comme l'écrivent Pollak et Heinich : « écrire le passé ne répond alors plus à une volonté de fixer le souvenir, mais au besoin de surmonter des traumatismes » [POLLAK, HEINICH, p.14]. À travers leurs œuvres, ils mettent en lumière, soit sous forme du roman ou d'essai, qu'ils ne pourront jamais totalement échapper au camp, il est en eux, il les habite, les hante. Semprun expose cette nécessité de l'oubli dans son besoin viscéral d'écrire, de témoigner : « Seul l'oubli pourrait me sauver » [SEMPRUN, EO, p.212]. En ayant laissé le temps s'écouler entre les faits et la rédaction de leur témoignage, ils ont permis à celui-ci de s'articuler sur les bases qu'ils souhaitent, parce que cette expérience, ce destin, leur appartient en propre et non aux mémoires collectives ni à l'*Histoire*. Imre Kertész met en scène cette appartenance dans les dernières pages d'*Être sans destin* lorsqu'il discute à son retour du camp avec les deux vieux messieurs :

Moi aussi, j'ai vécu un destin donné. Ce n'était pas mon destin, mais c'est moi qui l'ai vécu jusqu'au bout, et j'étais incapable de comprendre que cela ne leur rentre pas dans la tête : que

³⁶ Jean Norton Cru a étudié près de 250 ouvrages testimoniaux publiés concernant les mémoires de guerre de soldat de 14-18. Jean Norton Cru, *Du témoignage*, Internet, Éd. l'aaargh, en ligne : <http://vho.org/aaargh/fran/livres2/cru.pdf>. Pour lui, le témoignage doit se lier à l'Histoire, servir de sources aux historiens. Ceux liés de trop près aux émotions, aux sensations du soldat sont inutilisables. Il pose une démarcation entre Histoire et littérature à travers le témoignage.

³⁷ Cayrol évoque Antelme et Rousset qui sont pour lui les témoignages les plus authentiques parce qu'ils vont au-delà de la simple description de leur captivité.

désormais je devais en faire quelque chose, qu'il fallait l'adapter à quelque chose, maintenant, je pouvais ne pas m'accommoder de l'idée que ce n'était qu'une erreur, un accident, une espèce de dérapage, ou que peut-être rien de ne s'était passé. Je voyais, je voyais très bien qu'ils ne comprenaient pas trop, mes paroles n'étaient pas vraiment à leur goût, l'une et l'autre semblait même les irriter [KERTÉSZ, ESD, p.354-355].

À son retour du camp, le protagoniste³⁸ ressent le besoin de témoigner, mais il est incapable de le faire selon les normes de l'époque (comme la première vague le faisait), son discours reste incompréhensible pour les deux vieux hommes. Il y a une barrière entre la vision qu'il se fait de son témoignage et celle que l'époque exige. Pourtant, l'importance qu'il accorde à l'envie de faire quelque chose de cette expérience, dont il est le seul juge à savoir comment l'utiliser, peut s'envisager comme le silence nécessaire pour que s'élabore une nouvelle dimension des camps, une nouvelle façon de témoigner se voulant tout aussi vraie, où la volonté est d'exposer une vision plus intimiste, individuelle, pour détacher leurs souvenirs à l'histoire des camps de concentration.

Cette individualité du témoignage, les auteurs-rescapés de la deuxième vague la constituent en inscrivant leur déportation non pas comme une seule et même parenthèse autour de laquelle doit s'articuler tout leur discours. Le choix qu'ils font d'introduire dans leurs récits un avant et un après démontre que cette expérience s'imbrique dans leur parcours, qu'elle ne représente pas une fin en soi, mais qu'ils doivent tout de même en porter le poids. Dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Kertész lie son expérience concentrationnaire à son choix de ne pas avoir d'enfant (ce qui mettra fin à son union). Alors, choisir d'écrire plus tardivement n'a pas comme seule fin de changer le discours ou les façons de le faire, c'est aussi une manière de montrer que les camps de concentration ne s'arrêtent pas une fois que l'*Histoire* a apposé une date sur la fin des camps, comme le souligne Jurgenson : « lorsqu'un événement prend place dans l'histoire, on pourrait être tenté de croire que tout en est dit : alors, l'événement concentrationnaire deviendrait comme n'importe quel événement » [JURGENSON, INDICIBLE, p.335].

³⁸ Le récit est porté par le « je », mais il ne représente pas celui de l'auteur.

L'écriture de cette deuxième vague met en lumière l'importance que la déportation a jouée dans leur vie d'après: l'expérience concentrationnaire vie toujours dans leur mémoire et elle influence leur quotidien.

En choisissant de briser continuellement les structures temporelles traditionnelles du roman pour construire non pas un témoignage de sa déportation, mais bien toute une vie d'exclusion³⁹, Semprun montre comment s'imbrique, chez lui, les différentes phases de sa vie. Ainsi, le présent, le passé et le futur s'entrecroisent pour construire ses récits. Structuré sur des digressions (analepses ou prolepses) mémorielles, Semprun construit une vision du labyrinthe de sa mémoire, ses récits montrent une structure temporelle éclatée où un souvenir en entraîne un autre; d'un objet ou d'une musique rejaillit un événement, un moment du passé, son écriture devient, en quelque sorte, un schéma conceptuel de sa mémoire. Dans *L'écriture ou la vie*, lorsque le mourant récite le Kaddish, il se remémore l'histoire du soldat allemand chantant « La Paloma » et dans *L'évanouissement*, c'est une nouvelle perte de mémoire, le 7 août 1945, qui lui en rappelle une autre, survenue cinq ans plus tôt, et l'entraîne sur l'anecdote du soldat allemand chantant « La Paloma ». Pourtant, il y a plusieurs variantes que provoque Semprun à travers cette même anecdote, par exemple, dans le premier extrait c'est Hans qui accompagne le protagoniste⁴⁰ et dans *L'écriture ou la vie* c'est Julien qui est à ses côtés⁴¹. Dans cette réécriture de l'événement, Semprun n'explique pas seulement les constructions littéraires qu'il a provoquées à l'intérieur de cet extrait (le personnage fictif de Hans devient la figure emblématique des Juifs ayant résisté) ou que la mémoire soit lacunaire, il réinterprète son passé personnel, ses souvenirs comme l'*Histoire* le fait à différentes époques. Près de trente ans séparent *Le grand voyage* de *L'écriture ou la vie* (et près de cinquante ans de sa sortie de Buchenwald), Semprun, à l'intérieur de cette anecdote recomposée, joue avec sa réalité, il montre que sa mémoire (tout comme

³⁹ Durant son enfance, toute sa famille doit s'exiler pendant la guerre d'Espagne, il est interné en tant que résistant par les nazis, il est exclu du parti communiste, après dix années de clandestinité au service de celui-ci.

⁴⁰ Dans *Le grand voyage*, le « je » du texte ne renvoyait pas à celui de Semprun.

⁴¹ Semprun accepte dans ce récit de porter le « je » du narrateur.

l'*Histoire*) n'est pas figée. Il met surtout de l'avant qu'à travers le temps des vérités qu'on croit inaliénables peuvent changer, les souvenirs se reconstruisent différemment, se modifient par le discours d'un autre. Semprun exprime l'étiollement de sa conviction communiste lorsqu'il lit *Une journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Soljenitsyne dans *Quel beau dimanche*. Ce qu'il concevait comme des vérités se révèlent fausses. Il devait alors réécrire son récit :

je n'avais pas raconté l'essentiel, tout au moins. Mon livre était sous presse quand j'ai lu *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Ainsi, avant même que mon livre ne paraisse, je savais déjà qu'il faudrait détruire cette innocence de la mémoire. [...] Je savais aussi que la seule façon de revivre cette expérience était de la réécrire, en connaissance de cause, cette fois-ci. Dans la lumière aveuglante des projecteurs des camps de la Kolyma éclairant ma mémoire de Buchenwald. [...] l'horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag. Du coup, toute la vérité de mon livre devenait mensongère. Je veux dire qu'elle le devenait pour moi [SEMPRUN, QBD, p.433]

Le jeu que crée Semprun autour de vérité et mensonge expose le procédé de réinterprétation qui modifie nos souvenirs personnels, mais aussi nos mémoires collectives, les manières de voir certains moments-clés individuels ou collectifs changent, se modifient à travers le temps. L'importance que revêt la lecture pour Semprun montre que la réinterprétation est fortement liée aux convictions, peu importe lesquelles, et lorsque celles-ci changent, à cause ou à travers le temps, il doit y avoir nécessairement une réécriture, sinon les souvenirs perdent toute leur signification. La même chose se produit en *Histoire* et à l'intérieur des mémoires collectives; à travers le temps, les sources et les événements sont interprétés et questionnés différemment faisant place à une réinterprétation, à une réécriture convenant mieux à l'époque. Au-delà de tout, cet extrait met en lumière que chaque individu accepte les vérités qu'il juge recevables sous le prisme de ses valeurs, de ses convictions et de son passé. Il n'est pas seulement question ici, de temps où la vérité peut être acceptée, la vision que chaque individu se fait du monde ne peut être rejetée. C'est autour de cet énoncé que Semprun élabore (à la toute fin de l'extrait), sous-entends que son témoignage, largement différent, ne peut être balayé puisque l'univers que Semprun nous construit échappe à nos propres vérités personnelles ou collectives.

2-4. L'art selon Semprun: porte d'accès à la Vérité

Le pouvoir du littéraire dans l'articulation d'un discours réel se constitue chez Semprun autour de Soljenitsyne. Le stalinisme et les goulags avaient déjà été remis en cause par plusieurs dès la sortie du livre traduit de Buber-Neumann *Déportée en Sibérie* en 1949, mais ce n'est pour Semprun qu'après sa lecture de Soljenitsyne qu'il doute véritablement de l'État soviétique. Ainsi, Semprun n'expose pas seulement le rôle de la sélection à travers l'articulation d'un discours (personnel ou collectif⁴²), mais l'importance que revêt l'art littéraire pour rendre la Vérité accessible parce que pour lui, l'enjeu se trouve dans une « configuration narrative capable de transformer le vécu en récit, tout en sachant que la vérité n'est pas forcément dans le récit de faits, mais dans la *vivencia* de l'homme qui les subit ou les traverse » [DURAN, p.106]. Dans l'acte de témoigner (oralement ou par l'écrit), c'est la vérité du témoin qui s'expose et dans laquelle le lecteur ne peut pas toujours créer des représentations mentales pour s'illustrer l'expérience, tandis qu'à travers un « témoignage littéraire », le lecteur y trouve des figures, des symboles dans lesquelles il peut se construire une représentation qui lui est propre, devenant l'emblème en peu de mots. Celle-ci peut changer d'un lecteur à l'autre, puisque les mots de l'auteur invoqueront des images X chez un lecteur et Y chez un autre; ainsi lorsqu'il parle de la torture qu'il subit lors de son arrestation à Joigny, il ne la décrit pas, il laisse au lecteur le soin de se représenter par lui-même ce qu'est la torture et des images se créent ou se recréent alors dans l'univers mental du lecteur. Mais le « témoignage littéraire » permet aussi que le discours initial d'une œuvre se métamorphose à travers le temps, c'est ce qui constitue la puissance de la littérature dans ses ouvrages ayant traversé le temps; la capacité d'adaptation à chaque époque. Comme

⁴² Todorov souligne l'importance de la sélection à travers l'*Histoire* et les mémoires collectives dans *Les abus de la mémoire*: « puisque la mémoire est sélection, il a bien fallu choisir parmi toutes les informations reçues, au nom de certains critères : et ces critères, qu'ils aient été ou non conscients, serviront aussi, selon toute vraisemblance, à orienter l'utilisation que nous ferons du passé » [TODOROV, p.16].

l'œuvre de Barthes le sous-entend, si un ouvrage ne répond qu'à l'exigence de son époque, il est voué à disparaître avec elle, d'où s'élève alors l'image que Semprun construit autour de la réécriture constante de son livre *Le grand voyage* aux pages blanches que Carlos Barral, l'éditeur espagnol lui remet :

Afin de pouvoir, malgré tout, accomplir le rite de remise d'un volume à l'auteur primé, Barral a fait fabriquer un exemplaire unique de mon roman. Le format, le cartonnage, le nombre de pages, la jaquette illustrée : tout est conforme au modèle de la future édition mexicaine. À un détail près : les pages de mon exemplaire d'aujourd'hui sont blanches, vierges de tout signe d'imprimerie [SEMPRUN, EO, p.350]

Ce livre vierge devient l'effigie de son écriture, de sa mémoire où les souvenirs qu'il livre se transformeraient à l'infini, qu'il pourrait écrire et réécrire cette œuvre perpétuellement parce que ses souvenirs changent, se transforment avec le temps, comme l'écrit Duran : « Se souvenir est donc, depuis toujours, créer, recréer » [DURAN, p.20]. Un témoignage mouvant sous le prisme de nouvelles connaissances ou de nouvelles vérités, il laisse supposer que l'œuvre pourrait se réécrire à l'intérieur de chaque époque, où celle-ci construirait différemment l'expérience de l'auteur pour accéder à une vérité, profonde ou non, et ainsi porter l'œuvre dans le temps.

Lire Semprun, c'est accepté de lire tout Semprun, parce que l'intertextualité est l'essence même de toute son œuvre. Les anecdotes se construisent, se modifient et se déconstruisent et à travers elles, l'auteur se livre, sur ses expériences personnelles, sur la constante réinterprétation qu'il fait de celles-ci, ainsi que sur le rôle fondamental que joue l'auteur, le narrateur sur le récit que nous avons sous les yeux. Lire Semprun, c'est apercevoir qu'à travers l'œuvre testimoniale se déploie ce que l'auteur veut et peut montrer.

2-5. Les jeux du « maintenant » dans les récits de la deuxième vague

La deuxième vague de témoignage met clairement de l'avant, avec son choix des termes « romans » et « romans autobiographiques », sa volonté d'exploiter l'espace-temps séparant l'événement et l'écriture dans son intention de représenter d'autres aspects de l'expérience (Kertész et Wiesel mettent en scène l'isolement, physique et psychologique, que les camps souhaitent provoquer chez les Juifs déportés, isolement qui a bouleversé leur vie et leur écriture) et de porter leur témoignage plus loin. Ils mettent en lumière la constance de leur expérience concentrationnaire dans leur vie. La transformation de leur individualité que le camp a opérée sur eux, puisque leur écriture ne se structure pas uniquement autour de l'événement trauma, mais sur comment celui-ci a transformé à jamais leur perception du monde et leurs appréhensions (Kertész écrit *Le Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*). C'est grâce à l'individualisation qu'ils donnent à leur expérience que de nouvelles figures de l'extermination peuvent naître, mais aussi grâce aux schèmes de représentation que les camps de concentration ont fait naître dans nos sociétés. Ainsi, chez Wiesel la vieille femme dans le wagon peut crier « les flammes, les flammes, les flammes » à plusieurs reprises et le lecteur conçoit que cette figure renvoie à l'extermination des Juifs d'Europe à travers les chambres à gaz et aux fours crématoires. Chez Semprun, où la figure récurrente de la neige s'élabore tour à tour comme l'oubli mémoriel de l'auteur et celle des individus, mais aussi comme les débris rejetés par les cheminées des crématoires que Spielberg a immortalisés dans « Schindler's List » en 1993. Ce que les figures permettent va au-delà de la narration d'une expérience relevant de l'innommable, celles-ci permettent d'accéder à une imagerie mentale, où dans le cas qui nous occupe ici se lie à des souvenirs d'images brutales, troublantes, cruelles propres à chacun. Ce qui pourra toujours appartenir au lecteur c'est la représentation qu'il se fait de l'expérience concentrationnaire et leurs œuvres montrent clairement que peu importe l'époque où elles seront lues, chaque individu est conditionné à les comprendre et les appréhender autour des propres images et figures qu'il possède au sujet des camps de concentration nazis et il est clair qu'il existera encore pendant longtemps des

représentations mentales propres à chacun de ces événements, puisque les camps suscitent encore beaucoup d'intérêts et qu'ils appartiennent, malgré nous, à notre façon d'appréhender le monde.

Bien que de nouvelles figures puissent naître à travers l'écriture et mettre en lumière, pour une première fois, les transformations qu'ont opérées les camps de concentration sur le langage et l'imaginaire, l'individualisation qu'ils donnent à leur expérience (« elle est à moi et je peux en faire ce que je veux ») reste encore une fois attachée à l'individu s'exprimant; l'univers que nous représentent Kertész et Wiesel s'articule autour du sort accordé aux Juifs européens durant la Deuxième Guerre mondiale et chez Semprun à travers toute l'imbrication qu'il constitue entre ses différents passés et ses différentes identités qu'il met en scène. Elles ont, certes, une double portée, celles des transformations mémorielles (individuelles et collectives) et l'importance de l'acte littéraire dans la transmission du témoignage, pourtant l'accentuation donnée par l'écrivain se remémorant, se racontant crée une fracture entre lui et le lecteur, puisque les événements évoqués ne peuvent appartenir qu'au narrateur, le lecteur voit le trauma X que l'internement a laissé sur l'auteur. Le contexte événementiel reste un élément majeur pour appréhender et concevoir les actes mémoriels de Semprun, tous comme ceux de Wiesel et de Kertész.

L'importance des différents « maintenant », réels ou fictionnels, qu'ils mettent en scène crée un moment appartenant à l'écriture et non à l'individu s'inscrivant dans l'action. Nous sommes en présence d'œuvres relevant de leur expérience concentrationnaire s'articulant autour de l'individu se remémorant. C'est l'individu se racontant qui accapare le devant de la scène et non comme chez les premiers auteurs-rescapés qui tentent d'effacer, minimiser l'instant de l'écriture.

Il est indéniable que cette deuxième vague testimoniale met de l'avant l'importance des représentations et des symboles à travers les différentes époques après les événements, parce que leur écriture nous emporte au cœur de la tragédie concentrationnaire, elle faisait partie de nos représentations du monde. Les auteurs-rescapés de la deuxième vague ont su, à travers leur écriture, permettre à leurs œuvres de

mieux traverser le temps. En prenant appui sur l'oubli, les auteurs-rescapés ont créé une littérature à l'intérieur de leur témoignage où s'exposent de nouvelles vérités, de nouvelles représentations, de nouvelles figures.

DEUXIÈME PARTIE : LA VOIX PARTICULIÈRE DE CHARLOTTE DELBO

CHAPITRE 3- UNE VOIX EXEMPLAIRE DANS L'ÉMERGENCE DU DISCOURS FÉMININ : CHARLOTTE DELBO

Nous avons ébauché dans le chapitre précédent les grands traits constituant les récits concentrationnaires de ce que nous définissons comme deux différentes vagues. Dans le chapitre qui nous occupe, nous nous proposons de nous pencher sur les récits concentrationnaires féminins, puisque même si l'horreur sur laquelle elles témoignent reste similaire à celle que les hommes donnent; leur récit comporte une vision très différente dans laquelle le « nous », élément d'un groupe scindé, joue un rôle actif et primordial pour exprimer la survie chez les femmes. Elles donnent à leurs lecteurs une perception différente du monde concentrationnaire où malgré la volonté de détruire l'Homme mise en place par le système nazi, elles parviennent à résister. À la lecture de différents ouvrages rédigés par des femmes, nous supposons qu'il existe une façon différente de transposer l'expérience et c'est dans cette transposition que s'élabore une écriture concentrationnaire purement féminine dans laquelle celle de Delbo s'inscrit, s'impose. Bien que le témoignage de Delbo appartienne au discours féminin, nous nous attarderons sur la marginalité de son discours. Pour ce faire, nous explorons la divergence que pose Delbo entre son témoignage et toute forme de connaissance concernant les camps de concentration. Elle place à différents endroits de ses deux premiers tomes d'*Auschwitz et après* des marques pour créer une distinction entre la nature de son témoignage et tout type de document se rapportant aux camps de concentration, puisque son témoignage ne se trouve pas là et que la « connaissance » dont il sera question dans son œuvre *Auschwitz et après*, est inutile et dangereuse à acquérir puisqu'elle concerne la déchéance humaine vécue par des êtres et engendrée par d'autres. Mais avant d'aller plus loin, nous commencerons ce nouveau chapitre en nous concentrant sur la transformation de la figure féminine à travers le discours concentrationnaire féminin. Bien que ce sous-

chapitre semble plus se lier à l'*Histoire* qu'à la littérature, il nous semble important de voir comment le récit de ces femmes participera à la transformation de la figure traditionnelle féminine jusqu'alors cantonnée à celle de victime. Nous verrons à travers le rejet de leur morphologie comment ces femmes tentent d'accéder à une représentation guerrière échappant à l'exceptionnel, elles réussissent à créer une scissure entre avant la guerre et après; une métamorphose engendrée par la déportation de milliers de femmes à travers toute l'Europe. Le nombre d'écrits réalisés par ces femmes montre qu'il ne s'agit pas d'événements exceptionnels ni d'uniques; leur parole se veut plurielle et féminine transformant l'image de la femme et diversifiant son rôle dans les sociétés occidentales.

3-1. Transformation de la figure féminine : figure de combattante

À travers les innombrables guerres ayant ponctué l'histoire de l'humanité, les femmes revêtaient, jusqu'alors, deux figures, soit celle des victimes collatérales subissant les guerres (famines, destruction, viols, etc.) ou celle d'héroïne; chaque nation conserve et honore une figure féminine emblématique guerrière, les Grecs ont Laskarina Bouboulina, la France Jeanne d'Arc, le Canada Laura Secord, etc. Pourtant, ces figures représentatives de la femme guerrière restent à travers l'imaginaire et surtout l'*Histoire* des exceptions, des visages uniques que les mémoires collectives réaniment pour raviver la flamme nationale face aux différents envahisseurs, tandis que les victimes collatérales, généralement féminines, ont longtemps échappé aux études historiques qui privilégiaient les vainqueurs au détriment des vaincus⁴³.

À la fin de la Grande Guerre, première guerre industrielle, les femmes ont cédé toute la place aux hommes, acceptant que tous les efforts et les sacrifices auxquels elles ont consenti soient oubliés, passés sous silence, pour laisser s'inscrire l'héroïsme

⁴³ Nous tenons à souligner et à rappeler que les vaincus ont historiquement laissé beaucoup moins de traces que les vainqueurs.

masculin et ce malgré la montée de différents mouvements féministes depuis la fin du XIXe siècle.

Or, après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les femmes veulent inscrire leur participation dans cette guerre, parce qu'elles y ont participé et comme l'écrit Thatcher : « they make a personal decision to join the fight, with accompanying risk of injury, arrest, imprisonment, torture and death » [THATCHER, Voice, p.41]⁴⁴. La majorité des récits testimoniaux que nous avons consultés durant ce que nous nommons la première vague, a été écrite par des femmes françaises (Germaine Tillion, Denise Dufournier, Maisie Renault et Micheline Maurel⁴⁵) s'étant engagées consciemment et pleinement dans le combat. Au-delà de la volonté de livrer rapidement leur témoignage sur leur expérience dans les camps de concentration nazis pour constituer un témoignage vrai, nous pouvons voir autour de cette écriture une volonté féminine d'inscrire leur présence dans la guerre, puisque si ces femmes ont été déportées, c'est pour acte de résistance contre l'envahisseur⁴⁶. Alors les témoignages féminins montrent « not only did they participate in the war effort through their work, but they also appeared as combatant » [THATCHER, Voice, p.41]. L'importance du nombre de témoignages féminins montre à quel point elles souhaitent que s'inscrive non seulement leur implication propre dans ce conflit, mais celui de toutes leurs camarades, rescapées ou non des camps de concentration. Elles semblent avoir conscience que la présence féminine pourrait encore une fois être balayée devant les hauts faits d'armes de la Résistance qui s'inscrit, en suivant la tradition, comme uniquement masculine et militaire⁴⁷. L'inscrire, le transmettre si rapidement (Dufournier finit d'écrire son témoignage en septembre 1945) va au-delà de la notion de vérité autour de l'expérience, il démontre leur pleine participation dans

⁴⁴ Thatcher rappelle l'importance du choix de plusieurs femmes d'entrer dans le conflit, d'agir parce qu'il n'y a pas de conscription pour les femmes.

⁴⁵ Seule Margeret Buber-Neumann est de nationalité allemande.

⁴⁶ Dans *Le convoi du 24 janvier*, Charlotte Delbo mentionne d'autres causes à la déportation des femmes, entre autres des erreurs judiciaires ou des crimes contre la pureté de la race faisant référence à la prostitution.

⁴⁷ Seulement 6 femmes seront nommées Compagnons de la Libération contre 1038 hommes.

l'action de résister. Par leur témoignage, elles deviennent des guerrières, des résistantes, des déportées, des survivantes et de par leur nombre, ces femmes ne sont plus des figures exceptionnelles dans la guerre, puisque nous ne parlons plus d'un acte héroïque isolé, celles qui choisissent de témoigner le font au nom de leurs camarades disparues ou silencieuses.

Ces récits testimoniaux féminins viennent souligner qu'elles n'ont pas subi les exactions « habituelles », une fois déportées, elles ont vécu les mêmes horreurs que les hommes. À la fin de son récit, Micheline Maurel transpose bien cette idée dans son récit *Un camp très ordinaire* lorsqu'à son retour les gens lui demandent constamment si elle a été violée pendant son internement :

Les questions que l'on me posait étaient toujours les mêmes : -Alors, est-ce qu'on vous a violée? (C'est la question qu'on m'a posée le plus souvent. Finalement je regrettais d'avoir évité cela. J'avais manqué par ma faute une partie de l'aventure, et cela décevait le public. Heureusement que je pouvais au moins raconter le viol des autres). [MAUREL, p.184-185]

Dans cette question récurrente s'élabore la vision générale qu'on se faisait alors des femmes en temps de guerre; le viol se perçoit à la fois comme l'arme de guerre ultime utilisée contre les civils et comme l'injure suprême subie par une femme⁴⁸, parce que son rôle la cantonne à être un personnage secondaire des conflits armés. Le viol devient une finalité de l'horreur dans l'imaginaire collectif, dans nos schèmes de représentation, encore aujourd'hui. Pour Maurel, écrire son témoignage n'est pas seulement une façon de répondre définitivement à cette question récurrente (et absurde pour tout lecteur ayant lu son témoignage), elle transpose ainsi que, tous comme les hommes dans les camps de concentration, les femmes ont subi et souffert des mêmes atrocités (la faim, la soif, la maladie, les coups, etc.). Si les femmes ont été capables d'endurer et de survivre dans les camps de concentration, elles doivent alors être traitées comme l'égal des hommes dans la guerre.

⁴⁸ Le viol constitue, dans l'acte sexuel non consenti, l'image de la femme bafouée, celle de l'éternelle victime des hommes.

Leur écrit sous-entend les efforts et les sacrifices que les femmes ont accepté de faire au nom d'idéaux. La figure traditionnelle féminine peut alors se muer, se transformer, elles ont enduré les mêmes sévices que les hommes, elles ont été témoin de mêmes atrocités qu'eux et leur déportation, elles la doivent aux actes qu'elles ont commis au nom de la liberté patriotique pour des convictions idéologiques et politiques jusque-là réservées aux hommes. C'est l'une des ambitions qui structurent la rédaction de *La maison des mortes* de Denise Dufournier puisque le livre s'ouvre sur cette épigraphe :

À la France
À toutes mes compagnes
de Ravensbrück qui sont
mortes à son service

Les mots « compagnes » et « mortes », à la forme féminine, modifient la portée idéologique, politique et mémorielle, puisque tous les autres s'articulent comme une formule consacrée qui a, par le passé, lié le destin tragique d'hommes dans le combat, l'insurrection, la révolte, la guerre ou la révolution. Or, cette dédicace en hommage au sacrifice féminin où la dernière phrase s'inscrit dans la longévité de l'action jouée par les résistantes et Thatcher écrit: « Delbo [et les autres] adopting the « masculine » view of patriotism, sacrificial death » [THATCHER, *Voice*, p.47]⁴⁹. Ainsi, elles ne sont pas des résistantes de dernière minute (comme Semprun définissait certains de ses codétenus après la libération du camp). Dufournier, en leur dédiant ce livre, rappelle au nom de quoi ces femmes ont accepté de donner leur vie; la France et la fin de son témoignage qu'elle articule autour des premières paroles de *La Marseillaise*⁵⁰ tentent d'illustrer cette image de la femme guerrière, d'inclure sa présence, sa participation, ses sacrifices dans la victoire nationale. Alors, elles ne se perçoivent plus comme des victimes collatérales, elles deviennent des figures guerrières puisqu'elles ont joué un rôle actif dans cette guerre et même lorsqu'elles sont déportées, elles ont continué à se battre en refusant le

⁴⁹ Bien que Thatcher se réfère exclusivement à Delbo dans son propos, nous voyons qu'il s'applique à plusieurs témoignages féminins écrits et publiés dans le courant de la première vague.

⁵⁰ « Allons, enfants de la Patrie/ Le jour de gloire est arrivé... »

travail. L'épigraphe de Dufournier se conçoit tel un mémorial, au-delà du silence pouvant s'abattre sur elles, puisque son témoignage a la volonté de porter à la lumière le courage de ses camarades, et ce, dans un espace temporel qui veut, qui oblige l'héroïsme résistant symboliquement fort ou encore sublimé. Chez Dufournier, dans leur déportation toutes les femmes deviennent des résistantes, il n'y a pas de place pour les collaboratrices trop zélées, les « criminelles de la race »⁵¹ ou les erreurs judiciaires. L'auteure-rescapée empêche que l'espace accordé aux femmes puisse s'estomper; la dédicace se voit comme une tentative d'inscrire dans la mémoire collective l'action féminine durant le combat, mais aussi son sacrifice. Les dernières pages de *La grande misère* de Maisie Renault s'interprètent dans cette même optique, puisqu'elle fait une très courte biographie autour des femmes ayant été déportées avec elle à Ravensbrück.

Cette vague de témoignages d'auteures-rescapées met en branle les premières mises en scène permettant de modifier la figure féminine en temps de guerre grâce, entre autres, au rejet de leur morphologie, puisqu'elle ne participe pas à l'élaboration du témoignage. Mis à part leur arrivée au camp qui constitue un grand choc, puisque ces femmes sont dépouillées de leurs atours distinguant leurs origines sociales propres, ensuite tondues et douchées, elles ne s'attarderont plus sur leurs différentes transformations physiques à l'intérieur des camps. Décrire avec minutie leur aspect physiologique semble secondaire, non pertinent dans ce qu'elles veulent raconter sur les camps de concentration nazis. Micheline Maurel met en scène cette absence de distinction morphologique des genres chez les déportées dans les dernières pages d'*Un camp très ordinaire*, lorsqu'elle et son amie doivent prendre une douche à leur retour:

Après les guichets, des flèches indiquaient une salle de douche. Michelle et moi, nous suivons les flèches. Nous nous déshabillons rapidement, nous entrons dans la salle qui était déjà pleine d'hommes nus et nous cherchons à nous frayer une place sous un des jets, parmi les autres... Des pas derrière nous, des cris affolés : -Mesdames, Mesdames! C'était une femme du centre d'accueil; elle est toute rouge « Mesdames, voyons, mesdames... La douche, c'est pour les

⁵¹ Prostituées françaises déportées parce qu'elles avaient transmis des maladies vénériennes aux soldats allemands.

hommes. Nous n'avons pas prévu les femmes. » Et elle nous entraîne dehors [MAUREL, p.179-180]

La nudité de Maurel et de son amie auprès des hommes renvoie, certes, à image d'une destruction morale à travers les camps de concentration, mais cette nudité transpose, selon nous, cette toute nouvelle figure féminine dans la guerre puisque Maurel donne une représentation asexuée. Dans les camps, leur corps a perdu toutes les particularités les liant au genre féminin (cheveux, seins, courbes) et elles ont été « traitées aussi brutalement que les hommes : la suppression de la différence de traitement aboutit à la suppression de la différence sexuelle » [THATCHER, MÉMOIRE, P.105], les deux femmes n'éprouvent aucune honte à se retrouver nues parmi plusieurs hommes, puisque leur corps ne représente plus une raison de les exclure, de les concevoir différemment; ces hommes et elles ont expérimenté la même horreur⁵².

Cet extrait, par la réponse de la préposée, met en lumière l'image traditionnelle des femmes: la guerre n'a pas été conçue pour elles ni par elles et les hommes y ont toujours joué les rôles de premier plan (vainqueurs/ vaincus, héros/ traitres, vivants/morts). Les exclure de la douche, soit d'un espace tangible, pose les limites de la place que peut leur accorder la société française dans l'élaboration d'une mémoire collective de résistance⁵³. Alors l'image créée par Maurel autour de la nudité montre la nécessité d'une remise en question des rôles sexuels dominants de l'époque, puisque l'absence de pudeur chez les deux femmes expose l'effondrement des barrières physiques, mais aussi celles psychologiques entre les sexes.

Tout au long de la guerre, les images de propagande abondent autour des représentations féminines consentantes aux sacrifices ordinaires, mais jamais l'ultime sacrifice (la mort) puisque, dans la tradition livresque et symbolique d'alors, les femmes

⁵² Ils ont connu les mêmes violences, les mêmes maladies, la même déshumanisation, la même impression de ne plus appartenir au monde des vivants.

⁵³ Rappelons que sur les milliers de femmes françaises ayant participé à la résistance seulement six recevront une médaille de guerre pour actes héroïques, dont une à titre posthume. Soulignons aussi que cette large présence féminine dans le conflit, une grande partie des sociétés européennes n'étaient pas prêtes pour cette transformation soudaine du rôle féminin.

ne meurent pas dans les guerres. Cinq cents ans après Jeanne d'Arc⁵⁴, les femmes n'ont toujours pas d'espace propre dans la guerre. Cette inexistence dans la représentation guerrière, Delbo la pousse encore plus loin, puisque son écriture sous-tend que cette absence a précipité les femmes dans les camps de concentration⁵⁵ : « Ce n'est rien de mourir/ en somme/ quand c'est proprement/, mais/ dans la diarrhée/ dans la boue/ dans le sang/ et que ça dure/ que ça dure longtemps » [DELBO, II, p.34] et elle prête ces paroles à Gina dans la pièce *Qui rapportera ces paroles?* : « Moi qui ai tant pleuré quand mon mari a été fusillé, aujourd'hui je l'envie. Il est mort d'une mort propre, lui » [DELBO, QRCP, p.26]. Elle crée une dualité entre la mort du résistant/ soldat mort fusillé à travers les termes « propre » et « proprement » et celle que connaîtront les déportées (diarrhée, boue, sang, dure longtemps), une mort choquante, saisissante contrastant avec le mythe de la mort glorieuse [THATCHER, VOIX, p.41]. Dans cette dualité qu'oppose Delbo entre les façons de donner la mort, se déploie cette non-existence de représentation guerrière, où les Françaises (et toutes les Européennes coupables aux yeux du national-socialisme) atterriront dans des camps de concentration pour connaître une mort indigne, abjecte et lente, parce qu'elles ne peuvent pas mourir fusillées comme ce fut le cas pour beaucoup d'hommes jugés coupables d'actes de résistance comme elles⁵⁶. Dans le poème et l'extrait, Delbo transforme la figure traditionnelle féminine; en rejetant la peur de la mort (« Ce n'est rien de mourir » et « je l'envie ») et en l'acceptant pour les gestes de résistance qu'elles ont accomplis, ces femmes accèdent au statut de combattante, de guerrière. Certes, le regard que posent sur la mort les déportées dans ces deux extraits rend une image percutante où elle n'existe que par les coups, le froid et la maladie. Ici, Delbo articule une volonté de mort rapide procurée par un verdict d'« être fusillé » en

⁵⁴ Lorsque les Anglais ont capturé Jeanne d'Arc, ils l'ont remis à l'Église pour qu'elle soit jugée coupable d'hérésie, l'opinion publique n'aurait pas accepté qu'elle soit jugée et tuée par le pouvoir temporel.

⁵⁵ Parce que les Nazis ne savaient pas quoi faire d'elles, mais qu'ils avaient aussi conscience qu'ils ne pouvaient pas les fusiller pour résistance, les Français ne l'auraient jamais accepté. Le documentaire « Elles étaient en guerre. 1939-1945 » évoque la capture de deux Françaises par les Nazis et elles furent transférées en Allemagne pour y être jugées pour « acte de résistance ». Le documentaire exprime que l'opinion allemande n'apprécia pas la sentence de mise à mort pour ces femmes, même s'il s'agissait d'ennemies.

⁵⁶ Le mari de Charlotte Delbo, Georges Dudach, est mort fusillé au mont Valérien comme plusieurs autres résistants français.

rejetant toute possibilité de survie, même infime que lui offre la déportation. De tous les discours concentrationnaires féminins, celui de Delbo a la volonté de transformer l'image féminine, mais il accentue cette nécessité de changement tant dans les sociétés que dans les mentalités. Dans ses mots, cette absence de figure a entraîné les femmes dans les camps de concentration, puisque les nazis ne pouvaient les détruire autrement. Elle les a confrontées à d'atroces souffrances, une lente agonie se terminant trop souvent par une mort anonyme.

Ainsi, témoigner rapidement devient pour ces femmes une double nécessité, celle de témoigner sur les abominations que de nombreuses femmes ont subies à l'intérieur de l'espace concentrationnaire et un discours qui permettra alors l'élaboration de nouvelles figures féminines où les femmes ne sont plus des victimes collatérales. Leur « maintenant » de l'écriture s'entrevoit comme une scissure qu'elle tente, consciemment ou non, de provoquer dans la manière de percevoir le rôle de la femme à travers ce conflit où elles sont entrées dans l'action. Les premiers témoignages se voient comme une légitimation de l'action féminine en temps de guerre transformant l'image féminine dans les sociétés d'alors. À l'intérieur de ces discours, celui de Delbo devient exemplaire parce qu'elle met en scène l'urgence de cette transformation pour les femmes, puisque sans transformation, les femmes seront contraintes à endurer les mêmes atrocités.

3-2. Les particularités de l'écriture féminine concentrationnaire : la solidarité comme figure de résistance et de survie

À la différence de l'écriture masculine, récit à une voix dans lequel le protagoniste semble cheminer seul à l'intérieur du camp et qui ne doit sa survie qu'à ses capacités personnelles d'adaptation ou à sa propre chance, Mary D. Lagerwey voit dans les récits

masculins une individualité⁵⁷ et une isolation. Celui des femmes s'expose plutôt comme un discours porté par plusieurs voix⁵⁸. Outre le fait qu'elles n'entrent pas seules dans les camps; elles ont une amie (Micheline Maurel)⁵⁹, une sœur (Maisie Renault) ou une mère (Germaine Tillion) à leur côté⁶⁰, elles mettent de l'avant l'importance des liens de solidarité comme l'écrit Myrna Goldenberg : « social bonding, the formation of groups of two or more, encouraged the women to struggle to survive »⁶¹ et Brenner souligne (en accord avec Scheler) : « the other is an indubitable aspect of human personality and indispensable to the person's sense of well-being » [BRENNER, p.32]. Charlotte Delbo et d'autres témoignages féminins parlent de leur faiblesse ou celles de certaines pendant les appels, à l'abri de cette masse, elles peuvent défaillir, parce que leurs camarades les retiendront. Chez Delbo, les membres de cette masse ne font plus qu'un dans « Le matin » [DELBO, I, p.98-108] :

⁵⁷ Mary D. Lagerwey dit : « I found that the stories written by men told of personal isolation, personal survival at any cost, ruthless competition, and pragmatic allegiance. Male survivors framed their narratives in order and coherence, and often de-emphasized emotions » [LAGERWEY, p.75]

⁵⁸ Plusieurs études des textes testimoniaux par genre (Gender Studies) mettent de l'avant l'importance des constructions sociales pour expliquer les manières de transmettre. Ainsi Thatcher écrit : « I am arguing, [...] that in her society, the cultural framework of gender influenced Delbo as it does most of us. She received what developmental psychologists call a gender identity » [THATCHER, *RE-PRESENTATION*, p.96]. Donc, les hommes et les femmes seraient conditionnés par leur culture à se représenter le monde, les autres et leurs interactions. Mary D. Lagerwey cite les chercheurs ayant souligné l'importance du genre dans l'événement et son étude : « Marlene Heinemann (1986), Ellen Fine (1990), Mary and Kenneth Gergen (1993), Myrna Goldenberg (1990), Ruth Linden (1993), Sybil Milton (1984), Joan Ringelheim (1984-1985-1990-1993) and Nachama Tec (1993) » [LAGERWEY, p.71-72]

⁵⁹ C'est pendant son internement à la Santé que Delbo construira des liens d'amitié avec celles qui deviendront ses camarades de déportation, alors que Micheline et Michèle ont été arrêtées ensemble pour acte de résistance.

⁶⁰ Zoë Waxman souligne l'importance du support mutuel entre les membres d'une même famille lorsqu'ils entrent au camp et (par un extrait du témoignage de Rena Kornreich Gelissen où celle-ci raconte à sa sœur un rêve du futur) elle constate que leur présence maintient la connexion entre le passé et l'espoir d'un futur : « Studies of women in the concentration camps pay a great deal of attention to stories of mutual support, (...) daughters, mothers, sisters, cousins. (...) to maintain a connection with the past and hope for the future », [WAXMAN, p.146]

⁶¹ Myrna Goldenberg, «The Burden of Gender», p.336, dans D. Ofer, L.J. Weitzman, *Women in the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, d'après Nicole Thatcher, *A literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-Presentation*, UK, Éd. Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000, p.20

Le cou dans les épaules, le thorax rentré, chacune met ses mains sous les bras de celle qui est devant elle. [...] Dos contre poitrine, nous nous tenons serrées, et tout en établissant ainsi pour toutes une même circulation, un même réseau sanguin [p.101]

L'image de la masse est amenée à son paroxysme par l'écriture de Delbo, puisque les liens d'abord corporels (mains/bras et dos/poitrine) se transforment pour devenir les éléments d'un seul et même corps. La représentation de la masse se développe à la dernière ligne, par le réseau sanguin, elle devient quelque chose de vital, d'essentiel à la (sur)vie.

Ainsi, les récits testimoniaux féminins renvoient l'image d'une masse qui protège et cache les détenues du regard SS, elle est l'image salvatrice dans laquelle des mains vont se tendre pour soutenir les autres. S'élabore alors une vision bien différente des camps, puisque même si les auteures- rescapées, tout comme l'ont exposé les hommes, lient leur retour à la chance, celle des femmes met en branle l'importance du réseau qu'elles sont parvenues à tisser entre elles pour survivre, alors leur témoignage s'expose comme un acte de gratitude envers leurs camarades vivantes ou ensevelies. Delbo résume cette reconnaissance qu'elle ressent pour ces femmes à l'intérieur de la dernière strophe du poème « Aux autres merci » dans lequel elle raconte l'histoire d'un squelette funambule déguisé en fantôme que personne mise à part elle ne voit.

Moi je n'aurais pas tenu
Si personne ne m'avait vue,
Si vous n'aviez pas été là [DELBO, II, p.34]

Dans cette clairvoyance qu'elle a et qu'elle prête à ses camarades d'infortune, elle dépeint à travers le voir, l'importance de s'attacher aux autres et cette nécessité de prévenance qui doit lier ces femmes à travers l'épreuve. L'entraide et cette importance qu'elle met dans le « voir » l'autre deviennent des vecteurs aussi puissants que la chance. Le fait de « voir » ici n'est pas à considérer comme le regard du témoin, celui qui a vu, mais bien comme celui qui mène à l'action (je vois et ensuite j'agis). Le fait de voir et de s'occuper des autres devient une façon de rejeter l'ennui, puisqu'il n'y a pas de temps mort, d'inaction, moments dans lesquels elles réfléchissent à la réalité des camps de concentration et surtout leur probabilité d'en sortir vivante. Confronté à cette cruelle réalité, l'esprit humain ne doit pas évaluer très hautement les possibilités d'en ressortir.

Dans les camps, la seule présence d'une camarade devient un rempart contre le désespoir. Chez Maisie Renault, c'est lorsqu'elle est à bout de force et que Lucienne vient la soutenir et lui tenir compagnie que Maisie reprend espoir :

une main se pose sur mon épaule : c'est Lucienne elle me relève doucement : -cela ne va pas, ma petite Maisie? Je ne suis plus seule! Déjà, je me sens mieux; appuyée sur elle, je regagne mon lit. Je crois bien que, cette nuit-là, par sa seule présence, elle m'a sauvé la vie
[RENAULT, p.99, EPUB]

Renault élabore à travers la présence d'autrui, le fait de n'être plus seule, le maintien du lien fragile la retenant dans la vie. Le groupe pour les femmes devient, au-delà de la protection que procure la masse, un rempart contre l'isolement, la solitude et le silence. Comme Renault l'a mis en lumière dans l'extrait précédent, se retrouver seule face à ses pensées devient un espace dangereux pour leur survie, les moments d'isolement semblent, sous la plume de plusieurs femmes, des moments aussi cruels que les divers sévices physiques qu'elles nous racontent. Dans son chapitre intitulé « Lulu » [I, p.160-166], Delbo donne une meilleure compréhension de cette peur de la solitude, où elle devient plus tangible, plus explicite pour le lecteur, puisqu'elle exprime des pensées pouvant s'emparer des détenues lors de ces moments : « Dès qu'on est seule, on pense : À quoi bon? Pourquoi faire? Pourquoi ne pas renoncer... » [DELBO, I, p.163]. Delbo, à la différence de Renault, met en mots les pensées que provoque la solitude et qui mènent au désespoir, celui les exposant à la cruelle réalité des camps. C'est alors que le lecteur est à même de constater l'importance d'autrui dans l'univers concentrationnaire féminin, où toute présence crée un rempart contre l'isolement et le silence. Les paroles échangées continuellement entre elles les empêchent de sombrer dans le désespoir : « Parler, c'était faire des projets pour le retour parce que croire au retour était une manière de forcer la chance » [DELBO, I, p.160]. Parler, toujours parler, voilà leur remède pour ne pas céder aux idées noires et ne pas désespérer, parce que perdre l'espoir à travers leur discours c'est une mort annoncée. Grierson souligne l'importance de la parole dans le discours féminin « comme une source de réconfort et de résistance morale »⁶². Ainsi les recettes

⁶² Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans les récits concentrationnaires », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.135.

qu'elles ne cessent d'évoquer et de s'échanger, présentes dans plusieurs récits testimoniaux, sont récitées en grande partie pour meubler le silence autour d'un savoir-faire qu'elles possèdent toutes. Les recettes créent un lien et surtout un discours inépuisable entre elles, les empêchant de penser à leur situation actuelle; elles deviennent dans l'écriture concentrationnaire féminine l'Espoir. Maurel raconte qu'une autre déportée lui a fabriqué plusieurs carnets pour qu'elle puisse écrire : « Mais elle voulait m'encourager à écrire, sauver peut-être quelque chose que les recettes de cuisine n'auraient pas pu sauver » [MAUREL, p.103]. Comme Maurel le raconte, les recettes, source d'espérance, leur permettent de préserver quelque chose à l'intérieur des camps; traces du passé, espoir d'un futur hors du camp, d'un retour pour mettre en pratique ces nouvelles techniques. Elles deviennent alors une façon d'espérer sans trop s'ancrer dans leurs différents souvenirs du passé (puisque coupés du monde, leurs amis et leur famille auront peut-être disparu pendant le conflit) et surtout elles les empêchent de penser à leur réalité actuelle. Pour les femmes, les recettes appartiennent à un savoir-faire qu'elles possèdent toutes, elles créent un lien entre elles, un dialogue inépuisable faisant passer le temps et leur assurant de ne pas se retrouver dans le silence, celui qui porte à l'introspection, à l'analyse de la situation. Il semble alors que l'écriture concentrationnaire féminine rend à travers les recettes récitées un double lien, d'abord met en scène une passerelle entre un futur et où un « maintenant » de l'espace concentrationnaire n'est qu'un espace intermédiaire, temporaire entre ces deux moments et ensuite, une façon d'échapper, par des conversations continues, à cet espace intermédiaire où le silence engendre désespoir et craintes.

Ainsi, l'écriture féminine est plus axée sur les liens de solidarité qui les unissent entre elles⁶³, mais aussi envers celles qui souffrent. Ces gestes toujours multiples à travers chaque récit féminin deviennent une banalité dans leur représentation de leur

⁶³ David Caron souligne que dans le témoignage (elle parle de ceux de Semprun et d'Antelme surtout) des hommes que les divers réseaux communistes, l'origine nationale commune ou la simple camaraderie fournissaient un modèle nécessaire à la solidarité de groupe. [David Caron, « Vie et mort de la famille dans la trilogie de Charlotte Delbo » dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p. 54]. Pour nous, bien qu'elle soit présente, elle semblait moins représentée que chez l'écriture féminine comme chez Maurel, Dufournier, etc.

déportation. Alors que l'entraide est toujours mise de l'avant dans les liens unissant les femmes, la représentation que donne Delbo sur les hommes à Auschwitz expose une toute autre représentation des relations entre eux⁶⁴. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo l'évoque lorsque les femmes décident de lancer leur surplus de pain à une colonne d'hommes:

Aussitôt, c'est une mêlée. Ils attrapent le pain, se le disputent, se l'arrachent. Ils ont des yeux de loup. Deux roulent dans le fossé avec le pain qui s'échappe. Nous les regardons se battre et nous pleurons. [...] Ils n'ont pas tourné la tête vers nous [DELBO, I, p.36]

À travers cet extrait où Delbo évoque des hommes s'entretenant pour quelques bouts de pain, elle expose que pour eux, le partage n'a plus sa place dans ce monde, lorsqu'il est question de survie, l'égoïsme devient la valeur primordiale. Il y a cette différence profonde que le regard de Delbo, un regard féminin comme l'écrit Coquio⁶⁵, crée entre générosité et égoïsme qui sépare la façon dont chacun des auteurs-rescapés hommes ou femmes entrevoit sa survie à l'intérieur des camps de concentration. Ce n'est pas nécessairement la lutte qui choque les femmes, mais plutôt de constater comment le comportement des hommes est modifié à l'intérieur du camp. Les derniers mots de Delbo sont sans équivoque (« Ils n'ont pas tourné la tête vers nous »), ils sont incapables de les regarder, malgré le don considérable qu'elles leur font, parce qu'ils ont soit conscience que leur attitude n'est pas digne du comportement qu'on attend du genre humain (ils sont devenus des animaux) ou ils se trouvent enfermés dans leur propre bestialité n'ayant pas conscience ni des femmes ni du geste qu'elles ont fait. Cet extrait révèle à lui seul, la déshumanisation que subit l'homme à travers les camps de concentration, il se lie avec la phrase de Primo Levi, déjà citée plus haut : « Détruire un homme est difficile, presque autant que le créer : cela n'a pas été ni aisé ni rapide, mais vous y êtes arrivés, Allemands » [LEVI, SCUH, p.233]. Pourtant, cette multitude de gestes que les femmes

⁶⁴ Ce n'est que plus tardivement que dans certains témoignages masculins apparaissent des traces d'entraide masculine. Dans *Lilith*, Primo Levi revient sur sa déportation et raconte l'épisode où un ouvrier polonais lui donnait à manger sans attendre rien en retour. Kertész et Semprun l'aborderont aussi.

⁶⁵ Catherine Coquio, « La tendresse d'Antigone. Charlotte Delbo, un témoignage au féminin », dans Philippe Mesnard (coord.), *Dossier: Charlotte Delbo. Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Paris, Éd. Kimé, 2009 p.146.

mettent toujours de l'avant existe aussi dans les discours masculins, Kertész est stupéfait lorsqu'un enseignant donne son pain au *Revier* dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* ou chez Semprun lorsqu'il découvre que le camarade allemand l'a inscrit au camp comme *Stukkateur*⁶⁶ plutôt que *Student* [SEMPRUN, EO, p.381], geste qui lui a sauvé la vie. Malgré la stupéfaction des auteurs qui rend de tels gestes uniques et marginaux, leur évocation de ces souvenirs montre bien que de tels gestes ont existé dans les camps masculins et qu'ils n'appartiennent pas exclusivement à l'univers féminin de représentation. Pourtant, ils ont été nécessaires et surtout beaucoup plus fréquents et nombreux pour que plusieurs déportés deviennent des rescapés. Alors, nous pouvons supposer que les premiers auteurs-rescapés ont mis en scène un nouvel univers où s'élabore la destruction de l'homme où l'altruisme ne peut pas exister dans leur premier discours, tandis que les femmes souhaitent représenter, à travers les différents liens de solidarité, de gestes et de paroles, des actes de résistance, puisque malgré toutes les tentatives pour les déshumaniser, elles conservent leur propre humanité à travers ces simples gestes.

La construction du discours testimonial des femmes s'entrevoit alors comme une tentative d'inscrire, à travers l'entraide mutuelle une capacité de résister à la déshumanisation que les camps de concentration nazis voulaient créer. Alors qu'Antelme et Levi avaient articulé leur discours sur cette volonté concentrationnaire de détruire les hommes (montrer les camps se lie avec une tentative d'expliquer les transformations que ce tout nouvel univers fait peser sur tout individu qui y entre) pour les femmes, cette volonté de déshumanisation est tout aussi présente dans leur discours, mais elle s'y oppose et la neutralise à travers cette communauté qu'elles nous recréent, puisque les gestes altruistes sont constants et intrinsèques au discours féminin. Dans *Writing as Resistance. Four Women Confronting the Holocaust*⁶⁷, l'une des conclusions de Brenner est que dans l'acte d'écrire les femmes « defied tyrannical limitations, [...], denied

⁶⁶ Emploi manuel spécialisé.

⁶⁷ Rachel Feldhay Brenner, *Writing as Resistance. Four Women Confronting the Holocaust*, University Park, The Pennsylvania University Press, 1997.

isolation, and established a relationship that speaks the language of humanism in resistance of terror » [BRENNER, p.179]. Écrire avant, pendant ou après l'horreur des camps⁶⁸; nous voyons une similitude dans la façon dont les femmes se représentent le monde et leurs relations avec l'Autre. Chez elles et dans le témoignage des déportées, ces actes s'élaborent comme des liens de solidarité qui les unissent étroitement, ils leur permettent de retrouver et de garder leur humanité que le régime national-socialiste leur nie. Comme l'écrit Brenner au sujet des écrits de Stein, Weil, Frank et Hillesum qu'il lie à *La Peste* de Camus : « Yet, like Camus, the four women continued to believe in humanism as the healing force of the sick world » [BRENNER, p.17]. Cette façon de mettre en scène leur témoignage détruit l'espace concentrationnaire, parce que toutes les attentions qu'elles ont les unes envers les autres se perçoivent comme de minuscules actes de sabotage venant contrer la volonté nazie de les déshumaniser. L'importance des autres et le maintien de leur humanité, Delbo les met en scène dans son chapitre intitulé « Lulu » [p.160-166]. Dans celui-ci, elle est dans un trou avec deux autres camarades et elles parlent, puis une kapo vient chercher les deux autres femmes, Delbo se retrouve seule dans le trou, confrontée au silence du désespoir : « Dès qu'on est seule, on pense : À quoi bon? Pourquoi faire? Pourquoi ne pas renoncer... » [DELBO, I, p.163]. Lorsqu'enfin la kapo vient la chercher pour exécuter un autre travail, elle retrouve ses camarades, mais le moment de solitude a été trop grand, trop douloureux et l'espoir s'est amenuisé, pour elle, le retour n'est plus possible. En exprimant aux autres son découragement, Lulu lui dit : « Mets-toi derrière moi, qu'on ne te voie pas. Tu pourras pleurer » [DELBO, p.165] et Delbo pleure cachée derrière son amie qui veille. À travers ce chapitre, Delbo illustre autant l'importance que revêt le groupe chez les femmes; elle met en scène la multitude des actes essentiels pour survivre (les liens de solidarité, le geste altruiste, la parole), que la cruauté de cet univers où la propre humanité des détenues doit être cachée pour survivre. L'extrait de Delbo et celui de Maurel sont aussi des mises en scène d'une forme d'héroïsme dans l'univers concentrationnaire⁶⁹. Au-delà

⁶⁸ L'étude de Brenner porte sur quatre femmes mortes pendant la Deuxième Guerre mondiale (trois dans les camps : Frank, Stein et Hillesum et Weil morte d'un arrêt cardiaque à seulement trente-quatre ans).

⁶⁹ Voir les citations de Renault et de Delbo utilisées dans le présent sous-chapitre.

de la précarité de la survie, les gestes simples posés par Lucienne et Lulu les ont gardées dans la vie, les empêchant de sombrer, de devenir des figures de « musulmane ».

L'empathie que dévoile le témoignage concentrationnaire féminin se transporte au-delà de leur allégeance politique, idéologique ou nationale; une Polonaise donne de la nourriture provenant de son colis à Maurel, Buber-Neumann se lie d'amitié avec Milena, les Françaises invitées au Noël des Polonaises, etc. La déportation s'entrevoit, comme une parenthèse, un moment, non seulement de vérité pure sur la nature profonde de chaque humain, mais où à travers leur groupe, les femmes ont résisté, pas seulement à la mort, mais à la survivance de leur humanité. Dans les premières pages de *La mesure de nos jours*, Delbo raconte qu'à l'intérieur de l'avion ramenant les rescapées, ses camarades se transforment peu à peu:

Elles étaient assises près de moi dans l'avion et à mesure que le temps s'accélérait, elles devenaient diaphanes, de plus en plus diaphanes, perdaient couleur et forme. [...] Je les regardais se transformer sous mes yeux, devenir transparentes, devenir floues, devenir spectres
[DELBO, III, p.9]

Ses camarades d'hier s'effacent. L'effacement qu'elle donne aux corps de ses camarades se voit comme une métamorphose comportementale et non pas physique puisqu'elles n'appartiennent plus à l'univers de la mort. À travers cette transformation les affectant, Delbo met en scène cette disparition progressive où maintenant ses camarades d'hier deviennent des spectres à ses yeux, la forte solidarité les unissant s'amenuise et nous pouvons penser qu'à travers l'image de spectre qu'elle leur donne s'élabore l'idée de cet humain qui devient moins vraie, moins authentique pour survivre dans nos sociétés, cet humain que le camp avait mis à nu. Dans le retour, si souhaité, ses camarades devront réappartenir à leur société, s'y fondre à nouveau, y reprendre leur place et les liens, si nécessaires qui les unissaient dans les camps, s'évaporent graduellement. La nature intrinsèque de chacune de ces femmes, mise à nue et portée à l'extrême dans l'univers concentrationnaire, se résorbe, redevient peu à peu opaque, leur permettant de se fondre à nouveau dans leur société. Alors, l'image de spectre que Delbo pose sur ses camarades s'entrevoit comme une double disparition, celle de la nature profonde de ces femmes que les camps avaient révélée et celle des liens si puissants les unissant dans cet enfer.

Primo Levi soutenait dans *Si c'est un homme* que survivre aux camps de concentration n'était dû ni à la force ni à l'intelligence, mais à la capacité d'adaptation de chacun⁷⁰. Chez les femmes, cette solidarité qu'elles mettent continuellement de l'avant se voit comme un vecteur de survie parce que comme l'écrit Thatcher : « [the] women write more than men about their relationships and they acknowledge the emotional support they gained from them » [THATCHER, *RE-PRESENTATION*, p.101]. Cette représentation s'inscrit comme un relais à la vie; plusieurs vont mourir, mais il faut nécessairement qu'au moins une femme ressorte pour raconter. Leur témoignage permet de concevoir, au-delà des simples gestes, le sacrifice ultime des autres. D'où s'élève alors une double nécessité de témoigner pour rendre hommage, au courage de leurs camarades, à leur soutien indéfectible, aux multitudes de petites attentions et que tout cela existait côte à côte avec l'horreur absolue. Le « nous » revêt une tout autre signification dans l'écriture testimoniale féminine; même si leur témoignage se livre au « je », il se veut un récit au « nous », devant l'importance que les femmes accordent aux autres ayant cohabité et surtout succombé dans ce tout nouvel univers. Elles nous nomment leurs codétenues, elles leur redonnent un corps, une vie que le régime nazi leur a niée, ainsi qu'une mort. Au-delà de l'intention d'inscrire auprès de ces noms « morte pour la patrie », que le glossaire à la fin du témoignage de Maisie Renault nous laisse supposer ou encore l'épigraphe de Denise Dufournier tente d'inscrire son témoignage au nom de toutes celles qui ne sont pas revenues, elles tentent de véhiculer à travers ses nombreuses mortes des figures venant s'élever contre les horreurs concentrationnaires. Nous voyons dans l'ouvrage de Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, l'aboutissement de cette entreprise, puisqu'à l'intérieur de celui-ci sont recensées avec de brèves biographies (vie avant la déportation, cause de l'arrestation et de la déportation) les 230 femmes parties pour Auschwitz avec Delbo et dont seulement 49 sont revenues. Paru en 1965, ce recueil, plus sociologique que littéraire, met en lumière le parcours de toutes les femmes françaises déportées à Auschwitz livrant ainsi un discours plus universel autour de leur situation. La singularité de chacune des vies recréées dans *Le convoi du 24 janvier* a la volonté d'articuler, par la pluralité des voix, la vie d'une autre déportée morte dans

⁷⁰ Tout comme le soutien Darwin.

l'anonymat, disparue à tout jamais. Dans cet ouvrage, les causes de la déportation de toutes les femmes sont rapportées⁷¹, il ne s'agit plus seulement de femmes déportées pour acte de résistante, mais pour tout acte jugé comme un crime par le régime nazi, de l'achat sur le marché noir, à une collaboration trop zélée. Ainsi, Delbo ne met pas seulement en lumière des figures de résistantes à l'envahisseur, mais plutôt celles des femmes confrontées aux guerres modernes, à celles du XXe siècle où les civils se trouvent aussi exposés que les soldats. Alors, se met en lumière l'importance accordée par les auteures-rescapées de redonner une vie à leurs camarades d'infortune et s'interprète comme une réponse à la mort sans dignité que ces femmes ont connue. Le devoir de mémoire des survivantes s'inscrit alors contre l'anonymat et la destruction totale de leur existence voulue par le régime national-socialiste. Le témoignage devient alors la seule portée pour rendre un dernier hommage à leurs camarades, mais aussi à toutes les femmes mortes en déportation. Grâce à leur plume, le témoignage se métamorphose comme une image de l'antique Antigone. Leur récit s'entrevoit comme leur seule possibilité d'accorder une certaine dignité à la mort (sans sépulture, réduites en cendre) que chacune d'elles a connue. Raconter à travers leur propre enfer, les actes d'humanité de ces femmes, de leur rendre une vie digne en contraste à la mort abjecte qu'elles ont éprouvée transforme les images de Polynice et d'Antigone, leur donnant un visage contemporain. Témoigner revêt une importance primordiale pour ces femmes, puisqu'à travers leur écriture elles mettent en évidence que leur expérimentation de l'univers concentrationnaire n'est pas unique, par toutes les femmes qu'elles nomment, pour lesquelles elles portent leur témoignage, comme l'écrit Suleiman : le « témoignage répond à une nécessité individuelle⁷²; mais s'il renvoie à un traumatisme historique collectif (...) [son témoignage unique] représente tous ceux qui se sont trouvés dans une situation similaire au même moment et au même endroit » [SULEIMAN, p.143]. Le discours testimonial féminin tend à prouver que leur parcours n'a rien d'exceptionnel, qu'elles sont plusieurs à

⁷¹ Sauf pour Mado dont personne ne se souvient des causes de son incarcération ni de son arrivée à Auschwitz, elle reste donc sans histoire, elle devient la personnification de toutes les déportées disparues dans l'anonymat le plus complet.

⁷² Celui qui dit « je » se réapproprie son individualité à travers le témoignage et transmet un point de vue unique.

avoir vécu et survécu à cet enfer. Tout comme les hommes, ces femmes vont mettre en scène ce tout nouvel univers dans lequel leurs actions et la finalité de celles-ci s'élaborent pour souligner une vision différente. Chez elles, solidarité et entraide semblent des vecteurs puissants dans l'articulation de leur survie. Delbo est l'auteure-rescapée ayant continuellement mis de l'avant l'importance du groupe dans l'élaboration de son discours testimonial, ses compagnes d'infortune ont été, sous sa plume, l'élément essentiel dans son retour, pour qu'elle raconte son histoire autour de ses souvenirs. À notre connaissance, Delbo est la seule auteure-rescapée ayant livré un témoignage dans lequel elle met en scène sa propre mémoire pour exprimer son projet littéraire autour de son expérimentation de l'univers concentrationnaire. Il n'est pas question de faire douter son lecteur sur la véracité de ses souvenirs, mais de parvenir grâce à ceux-ci à quelque chose de plus intimiste, à une interprétation plus personnelle guidée par un choix de mots que les camps de concentration ont transformé et que le présent de l'écriture testimoniale rend plus dur.

3-3. Fondement du discours de Delbo: échappé aux connaissances

Nous avons souligné la délimitation créée par Levi entre l'*Histoire* et son premier témoignage, *Si c'est un homme*⁷³. Delbo dans la même lignée que Levi rédige son témoignage dès son retour⁷⁴; elle veut y montrer autre chose de son expérimentation, la rendre différemment⁷⁵. Elle ne veut pas donner un texte informatif sur sa déportation comme elle le dit en entretien avec Claude Prévost : « nombre de déportés ont écrit des livres informatifs : on se levait à telle heure, on se couchait à telle heure, on faisait tel ou

⁷³ Sous-chapitre intitulé « Bases et structures du témoignage : *Histoire*, vérité et mémoire » dans le premier chapitre.

⁷⁴ *Aucun de nous ne reviendra* et *Une connaissance inutile* furent rédigés pendant son hospitalisation en Suisse (1946).

⁷⁵ Comme elle sait que le récit qu'elle donne de sa déportation diverge, elle attendra plus de vingt ans avant de le publier. Nous y reviendrons plus loin.

tel travail, l'appel, la soupe, etc. Toutes ces informations étaient extrêmement utiles, mais moi, je n'éprouvais pas le besoin d'y contribuer »⁷⁶.

Dans le précédent sous-chapitre nous avons cité les « Gender Studies »⁷⁷, selon elles, la culture conditionnerait les hommes et les femmes dans leur façon de voir le monde et donc de l'interpréter et de le rendre. Ce qui impliquerait que les facteurs socio-économiques jouent dans la représentation du monde que chacun se fait. Ainsi le doctorat de Levi en chimie a influencé sa manière de voir et de rendre le monde; *Le système périodique* (année de publication 1975 sous le titre *Il sistema periodico*) en est une illustration frappante. Carlo Ginzburg souligne que « le système périodique des éléments requiert des réponses claires »⁷⁸, la même chose se produit avec *Ravensbrück* (1946) de Germaine Tillion; ethnologue de formation. Son témoignage est une étude ethnographique du camp parce qu'internée, elle est tour à tour une « ethnologue au camp de concentration »⁷⁹ et « une déportée en ethnologie »⁸⁰. Ainsi, le passé de Charlotte Delbo, surtout celui auprès de Jovet [THATCHER, TRANSMISSION, p. 11], a influencé sa façon de voir le monde et surtout de le rendre. En sachant que sa voix

⁷⁶ Claude Prévost, « La déportation dans la littérature et l'art : Entretien avec Charlotte Delbo », *La Nouvelle Critique*, no167, p.41 cité dans Laurence Corbel, « Le statut du témoignage dans Auschwitz et après : vérité, véridicité et fiction » dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.102.

⁷⁷ Référence 74 tirée de THATCHER, *RE-PRESENTATION*, p.96

⁷⁸ Carlo Ginzburg, « Levi, Calvino et la zone grise », *Témoigner entre histoire et mémoire*, no119, décembre 2014, p.110. Malgré qu'il soit un homme de sciences, Levi avait conscience que plusieurs facettes des camps de concentration nazis restaient inaccessibles. Le terme « zone grise » auquel il se réfère dans son essai *Les naufragés et les rescapés*, écrit quarante ans après sa déportation (*I sommersi e i salvati*, Torino, Éd. Einaudi, 1986 traduit de l'italien par André Maugé, Éd. Gallimard, 1989) est un exemple de ce questionnement qui habitait toujours l'auteur-rescapé.

⁷⁹ Anise Postel-Vinay, « Une ethnologue en camp de concentration », *Esprit*, février 2000, p.125-133, d'après Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil, 2018, p.48.

⁸⁰ Tzvetan Todorov, « Une ethnologue face à l'extrême », dans *Le siècle de Germaine Tillion*, Paris, Gallimard, 2007, p.171, d'après Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Idem*, p.48. Ses études en ethnologie ont influencé sa façon d'observer l'intérieur du camp et sa façon de le rendre.

concentrationnaire serait divergente⁸¹, qu'elle voulait échapper aux « connaissances informatives » sur des camps de concentration, elle soutiendra dans les deux premiers tomes d'*Auschwitz et après* que son témoignage se trouve ailleurs.

Liés probablement à la rapidité de rédaction de son témoignage, les deux premiers tomes d'*Auschwitz et après* soulignent l'incapacité du discours scientifique et des connaissances pour amener à une réelle représentation de l'expérience. À l'intérieur de plusieurs extraits, Delbo y insère des éléments qui lui permettent de séparer son discours de ceux plus classiques, plus officiel, de le faire échapper aux champs de la science historique où les mémoires collectives puisent leur construction et où nous allons acquérir nos « connaissances savantes » autour du sujet. Elle crée ces ruptures pour montrer que son témoignage s'articule sur « un vécu élémentaire : le froid, la faim, la soif, la violence, l'épuisement, la mort des camarades, les paroles et les gestes »⁸², une présentation plus intimiste de cet univers qui passe non par la conception de « comprendre », mais celle d'« imaginer ».

Cette différence dans la narration de l'expérience concentrationnaire semble essentielle pour Delbo, elle l'expose à l'intérieur de deux poèmes; le premier, sans titre, situé dans les premières pages d'*Aucun de nous ne reviendra* [p.21-22] et le second, toujours sans titre, dans *Une connaissance inutile* [p.36].

Ô vous qui savez
Savez-vous que la faim fait briller les yeux
Que la soif les ternit [...]
Savez-vous que la souffrance n'a pas de limite
l'horreur pas de frontière

⁸¹ Raison qui la pousse à attendre avant de publier son témoignage. Témoigner rapidement (1946), mais attendre avant de publier (1970) est une des particularités de l'écriture de Delbo. Écrits pendant la première vague, les deux premiers tomes d'*Auschwitz et après* ne paraîtront que pendant la deuxième vague de publication.

⁸² Alain Parrau, « Charlotte Delbo, Hanna Lévy-Hass : l'expérience des camps et la question de communauté », dans Christiane Page (dir), *Idem*, p.75.

Le savez-vous

Vous qui savez [DELBO, p. I, 21]

Cette tache de sang cette tache de cendres
pour des millions

Un lieu sans nom. [...]

Depuis quelques années on sait

On sait que ce point sur la carte

C'est Auschwitz l'on sait cela

Et pour le reste on croit savoir [DELBO, II, p.36]

Dans le premier poème, elle crée autour du verbe « savoir », revenant à quatorze reprises, une dualité, entre un savoir-savant et un savoir- vécu, dans laquelle elle pose les structures de son propre témoignage, bâti sur des substances/événements où la connaissance ne peut avoir accès, puisque dans le jeu qu'elle construit autour de « savoir » (Ô vous qui savez/ savez-vous) montre qu'elle, Charlotte Delbo, possède cette connaissance à laquelle il est difficile d'avoir accès. Delbo expose à travers le deuxième poème, le danger de la connaissance, puisqu'elle représente Auschwitz sous les traits d'une seule et unique tache, donc d'un événement que l'*Histoire* semble percevoir comme une exception, une anomalie dans l'espace-temps et autour de laquelle nous viendrons à croire, à tort, avoir tout compris. Delbo à la dernière phrase du poème articule, encore une fois, cette dualité autour du savoir- savant et du savoir- vécu dans laquelle le premier est incapable d'atteindre l'expérience concentrationnaire en elle-même, puisque les sciences humaines peuvent étudier plusieurs aspects entourant les camps de concentration, pourtant elles ne parviennent pas à les faire ressentir et vivre à son lecteur, d'où le rôle du témoignage puisque comme l'écrit Hulstyn : « the role of testimony is to supplement this incomplete, cursory knowledge, to provide the basis for mental representation » [HYLSTYN, p.73]. Les poèmes viennent modifier la perception que le lecteur doit se faire des pages qui suivront, ils s'entrevoient comme une mise en

garde, puisque le contenu auquel il accèdera ne répond pas aux mêmes types de connaissances, il est porté par d'autres savoirs, d'autres vérités. Le poème « Ô vous qui savez » se transpose comme l'avertissement que Dante lit avant d'entrer dans l'*Enfer*; puisque Delbo y pose les visées de son témoignage; l'horreur et la souffrance des damnés de l'univers concentrationnaire. Son poème démarque clairement les différences de discours et de figurations qu'elle donne à son témoignage, qu'elle estimait englober toute l'expérience concentrationnaire⁸³.

Delbo crée à l'intérieur de ces deux poèmes, une limite à la connaissance scientifique⁸⁴, puisqu'ils supposent qu'elle ne peut répondre à tout, qu'il y a des limites à sa capacité à comprendre et expliquer le monde. Elle nous transmet cette « vérité-connaissance » qui est bien plus fondamentale, puisqu'elle nous touche tous dans notre humanité. Elle pose ainsi une limite à la toute puissante connaissance, cette croyance arrogante des *Lumières* qui croyait pouvoir connaître et répondre à tout. Alors, Delbo délimite des champs respectifs; ceux dont la science peut s'appropriier le discours et ceux qui appartiennent à l'univers du témoin (renvoyant à l'humain) comme elle le conçoit. Elle donne à son lecteur une connaissance insaisissable pour la science, une vérité-vécue. Le titre de son deuxième livre testimonial, *Une connaissance inutile*, semble véhiculer encore une fois cette idée concernant le savoir qui nous attend à l'intérieur de ces pages et un extrait de l'avant-dernier poème peut s'interpréter dans cet ordre d'idées :

Alors vous saurez qu'il ne faut pas parler avec la mort

C'est une connaissance inutile [...] et pour vivre

Il vaut mieux ne rien savoir

Ne rien savoir du prix de la vie [DELBO, II, p.181-182]

⁸³ La petite amie d'un de ses neveux lui a posé une question au sujet de sa déportation et Delbo lui a répondu : « tout est dans les livres ».

⁸⁴ L'étude des camps de concentration Nazis relève généralement des sciences humaines et non naturelles.

Tout comme elle l'a fait avec *Aucun de nous ne reviendra*, le titre de son deuxième tome et l'avant-dernier poème forment une parenthèse à l'intérieur desquelles le lecteur a eu accès, par ses propres perceptions, à une « connaissance inutile »⁸⁵, parce que celle-ci, celle que Delbo raconte, ne se situe pas dans l'ordre de ce que nous considérons comme la Connaissance. Pour Delbo, la Vérité se trouve ailleurs.

⁸⁵ Ce titre peut s'interpréter comme une connaissance que possède Delbo et que personne ne devrait connaître.

CHAPITRE 4- DE NOUVELLES VOIES VERS LA VÉRITÉ : SINGULARITÉ DU DISCOURS DE DELBO

Comme nous l'avons déjà mentionné dans la première partie, tout témoignage se met en scène comme un acte de vérité; certaines balises l'enserrent pour former une parole où le « je » se livre (généralement rapidement après les faits) avec un souci d'authenticité. Puisque l'auteur se reconstruit à travers un passé qu'il actionne sous les traits de la vérité, nous parlons alors de témoignage et un contrat s'établit entre l'auteur (« ce que je dis n'est que la vérité ») et son lecteur (« je crois en ton histoire, ton vécu »). Rythme chronologique, sans accès au littéraire, publication rapide sont les fondements enserrant le témoignage. Force est d'admettre que malgré leur rédaction rapide les deux premiers tomes d'*Auschwitz et après* ne s'appuient pas sur les bases classiques que nous prêtons au témoignage. L'auteure-rescapée sait que son discours est divergent; à travers la façon dont elle expose, la cruauté vécue dans les camps, ainsi que les problèmes que posent les représentations qu'elle met en scène dans un monde ne connaissant pas réellement ce nouvel univers. Elle comprend les problèmes que pose la réception de son acte mémoriel dans un monde européen détruit où la douleur appartient au quotidien de chacun; ce sont quelques pistes exposant les raisons pour lesquelles elle choisit d'attendre avant de rendre *Auschwitz et après* public.

Dans son texte, les divergences que pose d'emblée Delbo entre vrai et véridique donnent le ton à l'œuvre; voici comment elle l'a façonné et elle indique à son lecteur où se trouve son témoignage, ce qu'il trouvera, dans les pages qui l'attendent, une Vérité vécue, ressentie. Le lecteur devra puiser dans ses propres sources mémorielles et intellectuelles, puisque comme l'écrit Nicole Thatcher dans *Charlotte Delbo : une voix singulière* : « il leur [les lecteurs] incombe de s'informer sur les détails historiques, contextuels, car la narratrice [Delbo],..., ne vise pas à l'information » [THATCHER, p.186]. L'éclatement de son discours, se concevant à travers les capsules mémorielles où elle déploie des stratégies du langage et de la littérature, a pour but de faire voir et

concevoir l'univers concentrationnaire autrement. La présence du « je » écrivant de Delbo met clairement de l'avant l'importance qu'elle accorde à l'acte mémoriel, soit de mettre en scène son passé pour que son lecteur parvienne à y accéder. Les troubles de la mémoire voulant se raconter, Delbo les utilise dans des espaces non essentiels de sa mémoire, des moments où elle laisse sa mémoire vaciller, montrant que son discours ne se trouve pas là et ayant pour effet de confronter son lecteur aux propres lacunes entourant ses souvenirs. Après un auto-examen de sa mémoire, le lecteur parvient à deux constats; que chacun de ses propres souvenirs n'est pas complet ni total, pourtant il n'en demeure pas moins que le noyau du souvenir, l'élément clé, est intact; il est vrai pour lui. Alors force est d'admettre que le discours de Delbo, qui met en scène ses propres doutes, des limites à sa mémoire ne se conçoit pas comme une déficience de la mémoire entraînant l'annulation du témoignage, mais comme une limite à tout discours, à toute mémoire humaine. Dans *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Levi écrit: « Les souvenirs qui gisent en nous ne sont pas gravés dans la pierre; ils ont non seulement tendance à s'effacer avec les années, mais souvent ils se modifient ou même grossissent, en incorporant des éléments étrangers » [LEVI, p.23]. Le témoignage se voit chez Delbo comme une volonté de faire atteindre à son lecteur une vérité où ce ne sont pas les actions singulières ni le décor qui forment l'essence du discours, mais bien l'introspection du témoin se racontant et des banalités du quotidien dans un tel univers qui activent sa plume.

4-1. Nécessité de l'écoulement du temps pour accepter certaines vérités

Il est difficile pour toutes les générations s'étant succédé depuis les faits de concevoir un monde sans les camps de concentration, ils font aujourd'hui partie intégrante de nos systèmes de représentation. Au-delà de la polémique créée autour du film *La vita è bella*, sorti en 1998 (plus de cinquante ans après la fermeture des camps), il n'en demeure pas moins que sans jamais les nommer, nos systèmes de représentation conçoivent naturellement qu'il s'agit des camps de concentration nazis. Pourtant, il y a un

temps, où le monde existait sans symboles ni représentations de l'univers concentrationnaire. Avant *Auschwitz*, l'ultime barbarie s'imaginait autour de la Première Guerre mondiale (première guerre industrielle); avant ce conflit, c'était un autre événement. Ce qui nous intéresse ici ce n'est pas la quantification de l'horreur, mais les schèmes de représentation que fait naître l'événement à travers les mots. Après le premier conflit mondial, sa simple évocation faisait naître immédiatement des représentations dans l'imaginaire des auditeurs, mais aussi certains termes comme « Verdun », « gaz », « poilus », « coquelicot » ou « tranchées », etc., se transposent depuis autrement, puisque l'événement modifie non seulement le sens langagier des mots et les représentations que l'imaginaire crée ou recrée à leur évocation, ils deviennent porteurs, symboles de l'événement.

Dans l'immédiat de l'après-guerre, beaucoup connaissaient l'existence des camps de concentration nazis, mais personne ne pouvait comprendre, et donc imaginer, l'ampleur de la destruction humaine orchestrée par les Nazis tant par la déshumanisation que par l'extermination pure et simple. C'est cette impossibilité de représentation et d'imagination qui poussera le général Eisenhower à ordonner que l'intérieur des camps de concentration soit filmé, parce que le langage d'alors ne peut pas encore refléter l'ampleur de la catastrophe⁸⁶; les milliers d'images photographiques ou filmées vont devenir les bases dans l'élaboration de nos imageries mentales autour de ce nouvel univers. Cette absence de représentation, certains témoignages, plus tardifs, la mettent en scène différemment, Semprun lorsqu'il refuse de répondre aux questions concernant les camps de concentration parce que celles-ci ne sont pas bien posées et Maurel à travers la question récurrente que lui pose les gens (« avez-vous été violées? » et sa réponse teintée d'ironie « j'avais par ma faute manqué une partie de l'expérience »). Ces extraits démontrent que les individus connaissent l'existence des camps (par leurs multiples questions), mais qu'ils n'en comprennent pas encore toute l'ampleur, le vécu. Ils sont incapables alors de concevoir toutes les dimensions de l'horreur ayant été perpétrée dans les camps de concentration. La communication se trouve rompue entre les deux entités, le

⁸⁶ Le général voulait que les abominations commises par le régime nazi soient vues et impossibles à nier.

témoignant et le lecteur, puisqu'aucun d'eux ne peut dépasser la barrière du langage, privant la représentation et l'imaginaire d'encadrer pour une première fois l'univers concentrationnaire.

C'est par le prisme du camp de Birkenau⁸⁷ que s'élabore le regard du témoin de Charlotte Delbo⁸⁸ et son témoignage porte les traces de la déshumanisation totale dont furent victimes les Juifs d'Europe, mais aussi leur extermination et leur anéantissement. Attendre la mise en place d'informations⁸⁹ et d'une première transformation du langage pour encadrer les camps permet au récit de Delbo d'articuler une réalité concentrationnaire encore plus cruelle pour les Juifs parce que le regard qu'elle porte sur les Juives est bouleversant; à travers son écriture, elle met en scène la déshumanisation totale que ces femmes ont connue puisque comme l'écrit Plunka « in the concentration and extermination camps, the body [des Juifs] was gradually reduced to excrement » [PLUNKA, p.36]. Delbo montre la réalité de cette nouvelle société où s'exerce le « renversement et [la] contrefaçon des points de repère matériels et éthiques, [la] négation de la valeur intrinsèque de l'être humain par la quasi-équivalence faite entre absence et présence des personnes décrétées inutiles ou inhumaines sont mis à nu »⁹⁰. Nous avons évoqué, au premier chapitre, le processus de déshumanisation que subissent les déportés et les gardiens dans les camps à travers *Si c'est un homme*. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, le processus⁹¹ est inexistant; ce immédiatement, elle se voit comme totale. Dans le chapitre « Le soir » [p.126-134], elle raconte comment son commando a dû

⁸⁷ Camp 2 du complexe d'Auschwitz où se trouvait le camp des prisonniers « sélectionnés » pour des travaux forcés, celui des hommes et celui des femmes, ainsi que les chambres à gaz et les crématoires.

⁸⁸ Unique convoi de femmes résistantes (françaises) qui fut dirigé vers Auschwitz [WIEVIORKA, p.94]. Delbo est l'une des rares femmes françaises ayant livré un témoignage sur le complexe d'extermination.

⁸⁹ Quarante ans après l'écriture de *Si c'est un homme*, Levi dit : « il manque à mon témoignage un élément d'un poids terrible : l'élément quantitatif. Mais, à l'époque où j'ai écrit ce livre, on ne connaissait pas encore les proportions exactes de l'extermination » [LEVI, CONVERSATIONS, p.212].

⁹⁰ Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.137.

⁹¹ Elle a été déportée en tant que prisonnière politique, elle n'était donc pas en contact constant avec les Juives. Ainsi elle ne pouvait pas mettre en scène un processus de déshumanisation comme le fait Levi.

ramener deux Françaises mortes pendant leur journée de travail et à la page 133, elle dit au sujet de celui des Juives : « elles en ont deux ce soir. Comme nous. Elles en ont tous les soirs » et plus bas : « Nous les plaignons. Nous les plaignons jusqu'aux sanglots ». Même répétition de l'émotion dans le chapitre « Dimanche » où Delbo raconte que les Juives tentaient de s'immiscer dans le groupe des Françaises parce que « les juives croient qu'elles sont plus battues que nous » [DELBO, I, p.144] : « Elles nous font peine. Elles nous font peine à cause de leur accoutrement » [DELBO, I, p.145]. Par mots répétés, l'émotion s'amplifie, s'intensifie. Dans le jeu du regardant-regardé (une déportée politique regardant des Juives), une double image s'élabore autour de l'humanité des Françaises (« nous les plaignons »⁹²) et surtout la déshumanisation vécue par les Juives parce que leurs conditions de détention semblent encore plus terribles (« elles ont des mortes à chaque jour » et « elles reçoivent plus de coups que les détenues politiques »), plus abominable que celles vécues par Delbo et ses camarades. Leur chance de survie bien plus mince parce que les « SS acceptent la notion qu'ils sont des sous-humains » [PLUNKA, p.36] et que l'extermination des Juifs d'Europe est l'une des volontés du régime national-socialiste, la construction et la mise en exploitation des six complexes de mise à mort⁹³ le démontre. Cet anéantissement des Juifs d'Europe⁹⁴ dans les camps d'extermination se met en scène dans le chapitre nommé « Dialogue » [p.26-27]. Petite discussion entre Delbo et une femme, dans les premières lignes, Delbo écrit : « Elle n'a pas d'F sur sa poitrine. Une étoile » : son interlocutrice est juive, l'« étoile » le dit⁹⁵. Puis, elles discutent sur les possibilités de survie et la Juive dit :

⁹² Regard douloureux qu'elle pose sur les Juives, alors qu'à certains endroits Delbo utilise la métaphore des insectes pour se représenter elle et ses camarades (« le marais où s'épuisent des insectes » [DELBO, I, p.79]) et que ces femmes, déportées politiques, ont été « panned in sheds, tattooed, beaten, shouted » [THATCHER, LITERARY, p.156].

⁹³ Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Auschwitz-Birkenau et Majdanek (il n'y a pas de consensus sur la vocation de mise à mort sur le dernier chez les historiens).

⁹⁴ Soulignons que sur les six millions de Juifs européens anéantis par le régime nazis, le complexe d'extermination Auschwitz-Birkenau à gazer plus d'un million et un autre million fut exterminé par les Einsatzgruppen en Europe de l'Est.

⁹⁵ Le lecteur doit savoir que le système nazi avait mis en place en Allemagne et dans tous les pays occupés un système de reconnaissance et d'identification des Juifs dans les lieux publics, le port d'une étoile de

-Pour nous, il n'y a pas d'espoir. »

Et sa main fait un geste et son geste évoque la fumée qui monte. [...]

Le geste de sa main achève. La fumée qui monte. [...]

La cheminée fume. Le ciel est bas. La fumée traîne sur le camp et pèse et nous enveloppe et c'est l'odeur de la chair qui brûle [DELBO, I, p.27]

Ce court dialogue où se met en scène l'anéantissement des Juifs d'Europe dans les complexes d'extermination par le simple geste de la Juive requiert une connaissance minimale de l'existence concentrationnaire pour parvenir à sa pleine représentation. Mais pour avoir cette connaissance, à laquelle Delbo n'associe pas son témoignage, il faut accorder du temps et nous avons vu dans les chapitres précédents l'importance que les auteurs-rescapés rattachaient à leur témoignage⁹⁶. Ils ont participé (peut-être malgré eux) à la création d'une symbolique puissante et persistante autour de l'événement. Chez Delbo, nous voyons dans sa rédaction « rapide⁹⁷ » de l'événement vécu, qu'il était impératif pour elle de témoigner sur ce qu'elle a vu et vécu durant sa déportation; pourtant attendre avant de publier nous amène à penser que Charlotte Delbo concevait déjà que les témoignages sur l'univers concentrationnaire ne trouveraient aucun écho dans les sociétés d'après-guerre, comme elle raconte dans un entretien radiophonique :

nous arrivions dans un pays ravagé par la guerre, des gens meurtris qui ont subi des deuils, des bombardements, des déprédations, qui ont été très malheureux. Et leur malheur, même s'il était sans comparaison avec le nôtre, il faut bien l'admettre, était présent alors que le nôtre était lointain. Nous étions dans la situation de celui qui est en train de mourir d'un cancer et qui essaie d'attirer l'attention de quelqu'un qui souffre d'une rage de dents : la rage de dents vous

David jaune sur le manteau. Nous supposons qu'une large part d'Européens au lendemain de la guerre aurait compris cette référence, plus subtile pour les générations suivantes.

⁹⁶ Créer une sphère de vérité autour de l'événement concentrationnaire, un devoir de mémoire et changer la figure féminine en temps de guerre.

⁹⁷ Delbo a toujours soutenu qu'elle avait rédigé *Aucun de nous reviendra* et *Une connaissance inutile* très tôt, ses biographes et les chercheurs (dont Nicole Thatcher) ont toujours relayé . Il est plus probable qu'il a été rédigé entre le début et le milieu de l'année 1946 pendant sa convalescence en Suisse.

possède tant que vous ne faites pas attention à l'autre et que vous n'entendez pas la plainte du proche⁹⁸

Delbo conçoit la réalité du moment où les bouleversements provoqués par cette guerre (la plus meurtrière et destructrice dans l'histoire de l'Homme) marqueront leur discours, leurs paroles par l'anathème de l'horreur⁹⁹ et de la douleur. Alors la portée du discours testimonial s'estompe, puisque peu importe l'intensité de la souffrance, elle reste souffrance. Publier, à ce moment, mure leur discours dans le silence; personne ne parvient à bien entendre, trop absorbé par son propre quotidien. Au-delà de la souffrance qu'engendre la guerre, il y a la « volonté d'écoute » comme le souligne Michael Pollak : « La déportation évoque des sentiments ambivalents, voire de culpabilité, y compris dans les pays vainqueurs, où l'indifférence et la collaboration avaient marqué la vie quotidienne au moins autant que la résistance. »¹⁰⁰. Un extrait de la pièce *Qui rapportera ces paroles* de Delbo peut s'interpréter comme une transposition de cette surdité du monde de l'après-guerre aux récits des rescapés où capacité et volonté d'écoute sont impossibles:

Claire : veux-tu m'écouter?

Françoise : Attends que mes yeux ne voient pas ce qu'ils voient pour que mes oreilles t'écotent.

Claire : Mes yeux voient aussi bien que les tiens [DELBO, QRCP, p.15]

Le personnage de Claire représente la déportée qui tente de se faire entendre et Françoise se perçoit comme la figure du non-déporté, la personne secouée par les affres de la guerre au quotidien qui malgré l'armistice du 8 mai 1945 continue à endurer des problèmes liés de près ou de loin à la guerre (rationnement, malnutrition, maladie, perte de domicile,

⁹⁸ « Radioscopie », entretien avec Jacques Chancel, 2 avril 1974 (disponible via youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=69iCBeHQ0Sw>).

⁹⁹ Nous n'essayons pas ici de définir qui souffre plus que qui, mais bien d'imaginer au lendemain d'une guerre, auprès des ravages physiques et psychologiques qu'elle a pu causer qui peut réellement écouter le récit d'autrui sans créer des liens avec sa propre douleur. Il faut ajouter à cela qu'à l'époque l'existence des camps de concentration était connue de tous (considérés comme l'équivalent des prisons), mais les horreurs commises à l'intérieur des limites des camps l'étaient probablement beaucoup moins.

¹⁰⁰ Michael Pollak, « L'illusion biographique. Le témoignage », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, no62-63, 1986, p.14.

attente du retour ou perte d'un proche, etc.). Chez Delbo, l'impossibilité d'entendre la parole de Claire (déportée) n'est qu'éphémère, momentanée, puisque dans l'extrait Françoise (visage des non-déportés) lui demande d'« attendre »; attendre que son quotidien (ses yeux) ne soit plus englué par l'horreur, ensuite de quoi elle pourra écouter la parole de Claire¹⁰¹. La dernière phrase lancée par Claire s'interprète comme une contemplation de l'horreur dans laquelle le rescapé est animé par le besoin d'être entendu immédiatement puisque l'horreur qu'elle a vue appartient à un univers inexistant, ne devant être niée par aucun¹⁰². Malgré cette urgence de témoigner, Delbo a conscience que le récit qu'elle fait de sa déportation, la façon dont elle le donne à voir, doit attendre la « fin des sensibilités » pour s'exposer. Elle laisse passer le temps pour s'assurer que le public soit prêt à prendre le temps d'écouter son témoignage pour en saisir la divergence parce que certains extraits de son témoignage sont plus « durs » par les images qu'ils évoquent, plus troublant dans leur portée que cette attente semble nécessaire.

Bien que Delbo expose souvent la puissance de l'entraide féminine, elle est la seule auteure-rescapée donnant à voir les limites que l'univers concentrationnaire pose à cette solidarité. À l'intérieur du chapitre « Boire », elle expose les choix que l'univers concentrationnaire pousse les détenues à faire, elle ignore le regard de la petite Aurore, malade, qui l'implore pour qu'elle lui laisse un peu de son eau et ces mots que Delbo écrit : « elle pourrait bien boire cette eau [celle du marais], puisqu'elle va mourir » et plus loin : « Pourquoi lui donnerais-je de mon eau? Aussi bien elle va mourir » [DELBO, I,

¹⁰¹ Wieviorka souligne, dans le deuxième chapitre de *L'ère du témoin*, que les maisons d'édition et les éditeurs jouent un rôle important dans l'accessibilité aux témoignages. Ils choisissent de publier ou non les ouvrages testimoniaux. Autant au lendemain des deux guerres mondiales, ils publient des centaines de témoignages (soldats, résistants, déportés, etc.), quelques années plus tard, les éditeurs sont réticents. Lorsque surviendra le procès Eichmann (1960), l'engouement pour la télé-série *Holocauste* (1978-1979) et devant l'intérêt du public, les maisons d'édition se mettront en quête de réédition et d'édition.

¹⁰² Cependant, choisir d'attendre vingt-cinq ans peut aussi s'interpréter comme une tentative d'adresser son discours à un nouveau public, puisque ce laps de temps correspond à l'écart-type séparant chaque génération et son attente peut se voir comme une volonté de témoigner à ce nouveau groupe, celui avide de questions n'étant pas né lors du conflit ou étant trop jeune à l'époque pour s'en rappeler. Cette nouvelle génération ne semble pas souffrir de la surdité ayant affecté tant d'hommes et de femmes, adultes pendant cette guerre.

p.116]. Ce qu'elle met en scène autour de celle qu'elle qualifie de « petite Aurore », peut s'interpréter comme un renvoi au monde des contes d'Hans Christian Anderson et plus précisément celui de *La petite fille aux allumettes*, puisqu'un parallèle entre ces deux figures se crée autour de la misère et de l'abandon qu'éprouvent les deux personnages; dans ce lien qui se tisse autour de l'appellation de la « petite Aurore »¹⁰³. À l'encontre du conte où l'indifférence est inconsciente, dans l'écriture de Delbo, elle est pleinement assumée et nécessaire puisque le camp, dans sa réalité et dans ses pratiques, oblige les détenues à aider celles possédant des chances de survie. L'impossibilité de sauver la jeune fille agonisante que nous montre Delbo vient nous bouleverser, nous toucher, par la dureté du langage qu'elle utilise pour l'exprimer puisque sous sa plume il s'agit d'un constat « elle va mourir » et qu'à l'intérieur du monde concentrationnaire, il n'y a plus de pitié qui existe, même pour un enfant.

Lier problèmes de représentation aux soucis du quotidien de l'après-guerre peut en grande partie expliquer pourquoi plusieurs récits testimoniaux publiés peu de temps après la guerre passent sous silence; Levi a publié son premier livre testimonial *Si c'est un homme* en 1947 et ce n'est que onze ans plus tard que le public s'intéressa réellement à l'œuvre¹⁰⁴, celle de Robert Antelme, *L'espèce humaine* (publié une première fois en 1947 chez Cité Universelle et une seconde en 1957 par Gallimard), doit attendre, quant à elle, plus de cinquante ans avant de trouver un écho à travers un vaste public¹⁰⁵. Delbo a déjà conscience, lors de l'écriture de son témoignage, de l'importance de l'espace-temps dans la réception d'une œuvre testimoniale, mais aussi de l'importance des mots dans l'articulation de ce témoignage totalement nouveau et inconcevable : « C'est presque impossible, plus tard, d'expliquer avec des mots ce qui est arrivé à l'époque où il n'y

¹⁰³ Pour le Québec, le nom de cette enfant prend une connotation différente puisque « Aurore » se lie à l'image de « l'enfant martyr ». La mort de cette fillette, provoquée par différents sévices de sa belle-mère, avait choqué profondément le Québec en 1920. Plusieurs films et pièces de théâtre vont marquer l'imaginaire des Québécois, d'où cette possible filiation entre les deux figures enfantines.

¹⁰⁴ Lorsque la maison d'édition Einaudi décide de rééditer le témoignage de Levi.

¹⁰⁵ Voir article de François Bizet « Postérité de l'espèce humaine », *French Forum*, Fall 2008, Vol 33, no 3, p.55-68.

avait pas de mots » [DELBO, III, p.13]. À travers cet extrait où « mots » semble tenir l'entièreté de l'énoncé dans lequel Delbo exprime l'impossibilité peu importe le temps (où « plus tard » peut revêtir la temporalité d'un grand espace, mais aussi dès la sortie du camp) d'expliquer l'univers concentrationnaire, mais, considérant que Delbo croyait que tout pouvait se dire avec les mots, le problème ne peut pas relever, chez elle, du langage pour montrer l'univers concentrationnaire. D'ailleurs, elle dira dans un entretien : « Il n'y a pas de mots pour le dire [parler de la déportation]. Eh bien! Vous n'avez qu'à en trouver- rien ne doit échapper au langage »¹⁰⁶. Pour Delbo, le problème est au-delà du langage, choisir d'attendre avant de publier laisse un espace à l'intérieur duquel les gens, n'ayant pas vécu l'expérience des camps, vont parvenir à se construire des représentations de l'horreur. Après le témoignage peut se saisir des symboles, comme Auschwitz, mais les auteurs-rescapés peuvent aussi recourir aux mots de l'ordinaire pour marquer encore plus l'imaginaire. Ainsi, lorsque Delbo parle dans *Aucun de nous ne reviendra* des cheminées qui utilisent de ce combustible provenant de tous les pays d'Europe [DELBO, I, p.18], le mot « combustibles » dévie de son sens, il devient la figure de tous les Juifs gazés et brûlés à Auschwitz, il devient en quelque sorte l'*Holocauste*. Dans le chapitre nommé « L'ours en peluche » [DELBO, II, p.77-85], l'une des compagnes de Delbo voit dans les bras d'une femme un ours en peluche et elle en est ravie. Pour Delbo, la vue du jouet l'amène à nous expliquer comment un ours en peluche finissait par arriver à Auschwitz et la manière dont elle choisit d'articuler son histoire laisse sous-entendre la mort de l'enfant, puisqu'elle se réfère à la gare, convoi de Juifs, wagons, douche, à des mots que les camps de concentration ont transformés, des mots porteurs de l'anéantissement des Juifs. Tant les mots dits que les non-dits de Delbo servent à construire des représentations brutales chez le lecteur, pourtant déjà confronté à l'existence des camps de concentration nazis. Ces passages (et plusieurs autres) montrent alors l'importance que revêt l'attente dans la volonté de témoigner de Delbo, sans connaissance et représentations de l'univers concentrationnaire, la portée de son

¹⁰⁶ M. Chapsal, « Rien que des femmes. Entretien avec Charlotte Delbo », *L'Express*, no765, 14-20 février 1966, p.74-76, d'après Nathalie Froloff, « Ce poète qui nous avait promis des roses... (Sur une situation de la poésie de Charlotte Delbo) » dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.137.

témoignage n'est plus la même, il n'atteint pas le but recherché, soit de dénaturer, de défigurer le langage pour l'amener plus loin dans la représentation de l'innommable.

Ainsi, pour nous, l'emphase dans l'énoncé ne s'articule pas autour de « mots », mais bien auprès du noyau réel qui se tient dans « expliquer », puisqu'il s'articule autour de l'idée de « comprendre » (si nous expliquons quelque chose, les autres vont comprendre). Selon nous, cet extrait expose, au-delà d'une coupure dans le discours testimonial, l'impossibilité, chez Delbo, de se livrer selon des structures plus informatives¹⁰⁷, puisqu'après un certain délai, ce type de témoignage peut soulever des doutes auprès du lectorat. Ainsi, il doit passer par de nouvelles voies qui modifieront tant sa visée que sa finalité.

4-2. Un témoignage véridique : s'échapper du vrai pour atteindre d'autres vérités

Le temps a permis à son récit de s'élaborer autrement, qu'il soit reçu, accueilli par un autre public et à une époque où les images et les symboles entourant les camps de concentration sont généralement assez bien constitués dans les schèmes de représentations individuels et collectif. Parce que comme les auteurs-rescapés de la deuxième vague, le témoignage de Delbo ne veut pas s'inscrire comme la *Vérité* (dans un sens juridique), mais comme une vérité, celle que Delbo a vécue, ressentie et vue dans les camps de concentration¹⁰⁸. C'est pourquoi elle écrit sa célèbre épigraphe au début d'*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 » [Delbo, I, p.7] et reformule l'énoncé dans *La mémoire et les jours* (1985) : « C'est pourquoi aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai » [DELBO, p.12]. Delbo pose d'emblée, à travers son ouverture et sa conclusion (*La mémoire et les jours* sera publiée après sa

¹⁰⁷ Autour du lien entre le témoignage et la Vérité que nous avons souligné dans le premier chapitre.

¹⁰⁸ À la différence des auteurs-rescapés de la deuxième vague, Delbo ne pose pas son discours dans les tomes d'*Auschwitz et après* comme appartenant au roman autobiographique, elle le qualifie de témoignage.

mort), la question de la Vérité (vrai/véridique) à travers la mémoire (puisque ces deux mots appartiennent à l'univers du témoin et du témoignage se liant à la vérité) tout en signalant à son lecteur que « son expérience est difficile à représenter fidèlement, même pour eux [les anciens déportés] »¹⁰⁹[HULSTYN, p,73].

Ces deux petites phrases n'ouvrent pas seulement le récit *Aucun de nous ne reviendra*, puisqu'il s'agit du premier tome de la trilogie *Auschwitz et après*; elles deviennent l'étendard de son témoignage, venant exposer la différence de son discours puisque pour elle : « est véridique ce qui est conforme à la réalité. Le vrai enveloppe une part de subjectif »¹¹⁰. Sa déportation est véridique, mais l'utilisation de la littérature, donc de l'imaginaire, rend son expérience subjective, puisque comme l'écrit Bornand : « La certitude réside dans l'expérience vécue [véridique], mais il y a une incertitude quant à l'histoire écrite, un doute sur la transmissibilité de l'expérience vécue, sur sa constitution en forme écrite fixe »¹¹¹. Par cette phrase, elle pose les structures et les motivations profondes à son « devoir » de mémoire en y revendiquant « sa partialité et sa subjectivité »¹¹². Aristote n'a-t-il pas écrit à propos de la poésie : « la poésie est une chose plus philosophique et plus noble (...) la poésie dit plutôt le général, (...). Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance »¹¹³. Elle n'écrit pas dans une volonté de raconter des événements, des situations dans le but de prouver l'existence des camps de concentration (cela est déjà fait); son texte ne se structure pas sur le vrai (lié aux connaissances), il n'est

¹⁰⁹« Delbo signals that her experience is difficult to represent faithfully, even from a privileged first-person position ».

¹¹⁰ Claude Prévost, « La déportation dans la littérature et l'art. Entretien avec Charlotte Delbo. », *La Nouvelle Critique*, no167, juin 1965, p.44 dans Nicole Thatcher, *A literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-Presentation*, Idem, p.31.

¹¹¹ Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les Récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p.106 d'après Nicole Thatcher, « Charlotte Delbo: Transmission of a Poetical and Theatrical Vision of Her Concentrationary Experience », *Women in French Studies*, Volume 6, Special Issue 2016, p.12.

¹¹² Laurence Corbel, « Le statut du témoignage dans *Auschwitz et après*: vérité, véridicité et fiction », dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.103.

¹¹³ Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 2015, chap.IX, 1451b5, p.98.

pas basé sur l'exactitude d'une chronologie, ce n'est pas un récit exact de faits certains et véritables, dans la mesure où elle recourt à la création de mises en scène pour mieux faire voir et ressentir l'expérience concentrationnaire, la rendre vraisemblable pour son lecteur. Ainsi, Delbo amène immédiatement le lecteur dans une nouvelle zone dans laquelle il doit remettre en question ses propres perceptions. En rejetant le terme « vrai », Delbo soustrait son témoignage à une vision manichéenne, puisqu'immanquablement le « vrai » s'associe au « faux », ils vont de pair, puisqu'ils ont besoin l'un de l'autre pour s'affirmer. Ainsi, la première vague de témoignages des auteurs-rescapés insistait constamment sur la vérité de leur discours, puisque l'expérience qu'ils y décrivaient paraît impossible, exagérée, fictive; elle semble alors fausse, puisque des déportés y ont survécu. En unissant leur témoignage au concept de « vrai » autour des événements vus et vécus, il reste toujours une brèche possible au « faux », alors pour que s'articule cette vérité, une validité est nécessaire; le témoignage n'est pas suffisant, il laisse planer le doute, les nombreux noms que cite Maisie Renault à la fin de *La grande misère* s'exposent alors comme cette validation du discours qu'elle livre. Encore là, l'inscription de témoignage (ou document) sur leur pochette respective vient affirmer le rôle attendu par le lecteur, il devient tout à la fois le juge et le juré du témoignage devant lui¹¹⁴. En laissant cette responsabilité au lecteur, les auteurs-rescapés de la première vague l'obligent à trancher, puisque c'est la mission du juge et du juré; croire ou non (vrai-faux) à la preuve qu'ils ont sous les yeux.

L'expression « j'ai écrit » transpose encore cette image de démarcation dans l'espace-temps (rédaction et publication), mais il renvoie aussi à l'image du texte conservé, du document devenant une référence, une source pour interpréter et comprendre ici l'univers concentrationnaire. Or dans l'action d'écrire, il peut y avoir une limite au langage pour rendre l'image aussi forte que l'auteur le souhaite, mais aussi la « définition » ou la « connotation » que donne chaque individu à un mot peut largement varier comme le souligne Grierson : « la perception et la signification des événements et des expériences sont les véritables zones opaques, mais leur opacité est précisément ce

¹¹⁴ Le témoignage revêt un caractère plus « juridique » (terme emprunté à Pollak et Heinich, « Le témoignage, *Idem*, p.14), axé sur le factuel de la déportation.

qui devrait nous inciter, [...], à un effort de réflexion redoublé »¹¹⁵, c'est ce que les termes véridique et vrai laissent voir puisqu'ils « partagent des sens proches »¹¹⁶ comme le souligne Corbel. Les différentes utilisations et jeux langagiers du témoignage de Delbo donnent au lecteur une entière liberté, dans laquelle il peut faire ce qu'il veut avec le texte devant lui, car pour elle, toute sa vérité autour de l'univers concentrationnaire est là. Ainsi, en exposant qu'elle n'est pas sûre que ce qu'elle a écrit soit vrai; elle interrompt immédiatement chez le lecteur toute possibilité de pouvoir juger en axant son jugement sur ses compétences intellectuelles ou ses connaissances, parce qu'il ne s'agit pas pour elle de livrer un témoignage sur des événements s'étant produits pendant sa déportation, elle souhaite faire ressentir le camp à son lecteur, lui faire comprendre à l'intérieur de son propre schème de représentations ce que fut l'expérience concentrationnaire. Son rôle s'en trouve, dès lors, modifié; l'interprétation ne s'axe pas sur l'événement (puisque chez Delbo il est secondaire), mais sur la littéralité et ce que son lecteur peut en faire en le liant à ses propres expériences, à ses propres interprétations. À l'intérieur de son témoignage, Delbo ne guide pas son lecteur vers une finalité nécessairement définie, unique et les actions ne sont pas régies par un lien de cause à effet, puisqu'elles s'actionnent dans l'intention de mettre en lumière le sort de l'individu confronté à l'horreur concentrationnaire. Delbo accorde toute liberté de pensée à son lecteur et elle lui laisse donner un sens propre, un ressenti, à son témoignage pour qu'ainsi il puisse lui appartenir. Cet espace, bien différent de la compréhension, est celui où l'imaginaire, conditionné par nos représentations du monde, peut envisager le monde concentrationnaire.

En rejetant cette forme de « vérité » (vrai) Delbo prépare son lecteur à sa forme de témoignage qu'elle clame, dans sa deuxième phrase, véridique. En liant son discours au véridique, elle rompt tout lien possible entre son témoignage et l'explication de l'univers

¹¹⁵ Karla Grierson, "Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation" dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.143.

¹¹⁶ Laurence Corbel, « Le statut du témoignage dans *Auschwitz et après*: vérité, véridicité et fiction », dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.103. « Les termes véridiques (véridicité) et vrai (vérité) partagent des sens proches. Toutefois ils ne peuvent être interchangeables ».

concentrationnaire, elle le place d'emblée dans la sphère de l'authenticité dans laquelle le lecteur trouvera des « vérités profondes de l'individu »¹¹⁷. Ainsi, elle situe son discours dans une autre sphère de vérité, tout aussi réelle, mais qui échappe au jugement et à l'*Histoire*. Comme son récit est différent, la structure testimoniale éclatée de Delbo s'expose alors comme un prolongement de sa volonté d'amener le lecteur ailleurs. Parce qu'il semble très clair pour Delbo que le roman, donc le témoignage classique (puisqu'ils ont des structures très (trop) similaires), ne parvient pas à briser l'espace entre le lecteur et le narrateur, qu'ils ne permettent pas d'accéder à des vérités essentielles, plus fondamentales. Dans *Mesure de nos jours* elle écrit à propos des livres déposés à côté d'elle à son retour : « De quoi parlait-il, ce livre? Je ne sais pas. Je sais que c'était à côté de la vie. À côté des choses, à côté de la vie, à côté de l'essentiel, à côté de la vérité » [DELBO, III, p.15]. Ainsi, elle met en lumière qu'à l'intérieur des structures traditionnelles romanesques ne peut s'exposer ce qu'elle considère comme la « vérité » après avoir connu l'expérience concentrationnaire (ou toute expérience limite) comme le soutient Hylstyn : « Words lose their color and seem inadequate when faced with the truth of experience » [HYLSTYN, p.73]. Cela pose les jalons de l'articulation de son récit testimonial, puisqu'elle fait échapper son discours aux formes classiques du témoignage narratif; il n'est pas porté par la linéarité du récit (aucune chronologie, chaque chapitre se voit comme le fragment d'un moment) ou par une vision du monde manichéiste (ce n'est pas une bataille entre le Bien et le Mal); il articule à l'aide de son expérience concentrationnaire de nouvelles « vérités » où sa littéralité entraîne le lecteur au cœur de l'expérience concentrationnaire (elle lui parle directement, elle l'interpelle).

En plaçant son récit sous l'angle du véridique, l'auteure-rescapée semble comprendre qu'à l'intérieur des sphères traditionnelles du témoignage, le lecteur n'ayant jamais vécu l'expérience concentrationnaire ne peut y accéder qu'avec une certaine distance, comme lorsqu'on regarde les nouvelles internationales à la télévision ou lorsqu'on voit des photos dans des journaux; il y a un espace que l'écran ou le papier vient créer entre l'événement et le spectateur/lecteur. Celui-ci, peut être touché par

¹¹⁷ « Authentique », *Le Robert*, Paris, 2004, p.117.

l'information, par le *savoir* lui étant transmis, mais il ne peut avoir une représentation « réelle » de l'événement, parce que sa réalité quotidienne et culturelle n'est pas la même; il ne peut accéder alors qu'à une vérité-écran, basée sur sa conception du monde (sa compréhension et ses appréhensions). Ce n'est pas la réalité des camps que les auteurs-rescapés ont dépeint dans leur témoignage que le lecteur remettra en cause, mais bien la compréhension, l'accession à cette réalité. Pour sa part, Delbo s'expose dans la vérité-vécue, une vérité ressentie, permettant d'estomper cet espace, puisque son écriture s'actionne autour des émotions et des sensations qu'elle a éprouvées. Alors la barrière séparant le lecteur de la compréhension s'amenuise; le lecteur peut ressentir la douleur, la souffrance des déportés parce qu'il a déjà éprouvé des sensations similaires.

Pour Delbo, sa manière de mettre en scène son expérience concentrationnaire s'entrevoit comme un acte de vérité, tout aussi pur que celui des autres. Pour elle, les trois tomes d'*Auschwitz et après* sont un récit complet et total de son expérience où à travers sa vérité s'expose celle de toutes les englouties, parce que cette expérience doit être connue. Il y a un pacte tacite entre les déportées où celles qui survivront à l'enfer concentrationnaire auront comme obligation de raconter et, pour Delbo, peu importe la manière dont elles choisiront de le faire, leur vérité deviendra une vérité. Dans la pièce de théâtre *La capitulation*, Delbo expose les liens de ce pacte unissant les victimes d'un événement entre elles : « Si je ne reviens pas, adopte ta version à toi, celle qui naîtra de ta réflexion, de tes souvenirs. Ce sera la vérité » [DELBO, QRCP, p.143]. Delbo met délibérément en scène sa conception du témoignage, la façon dont elle élabore le sien, et cela, elle le lie étroitement à la vérité. Dans cet énoncé, l'acte de témoigner n'est pas guidé uniquement par les souvenirs, mais plutôt par la réflexion, donc sur les différents choix faits par le rescapé pour mettre en lumière l'horreur de l'événement, sur ceux qui articuleront son discours testimonial. Le terme « réflexion » vient transformer, modifier l'action même de témoigner nous laissant aussi comprendre celui que Delbo nous donne à voir. La réflexion renvoie inlassablement au temps, celui nécessaire pour penser, pour développer autour de quelque chose; il y a la nécessité de prendre du recul face à une situation ou un événement, lui laissant un espace-temps pour qu'il puisse appartenir à nos sphères de représentation courante. Ainsi, l'acte testimonial pour Delbo ne doit pas

s'articuler dans l'urgence, ni dans l'intention de créer l'événement ; un espace semble nécessaire pour que le discours s'engage dans une finalité plus profonde, mais tout aussi véridique, puisque dans l'extrait nous occupant réflexion et souvenirs sont liés. Delbo pose les balises de son propre acte testimonial, où la finalité du témoignage ne s'engendre pas autour des événements, ceux-ci servent de toile de fond pour véhiculer des réalités plus essentielles, plus réelles à l'humain, Delbo permet d'accéder à de nouvelles formes de représentations de l'univers concentrationnaire, d'approcher d'une vérité à travers le ressenti et les souvenirs.

4-3. Mise en scène des troubles de la mémoire dans l'acte de témoigner

L'acte testimonial traditionnel a pour but de montrer, de créer l'événement; le rôle du témoin est de fixer le décor. Chez les premiers auteurs-rescapés¹¹⁸ ce qui importe alors c'est de mettre de l'avant les structures du camp, leur fonctionnement, etc. La finalité de l'exercice testimonial est de créer une réalité géohistorique autour des camps de concentration nazis. Dans ce type de témoignage, la trame doit s'articuler sur les structures traditionnelles du récit linéaire, puisqu'ainsi construit, il crée l'illusion d'un témoignage entier et complet où ne subsiste aucun oubli, aucune omission. Nul doute ne doit s'élever quant à la nature des événements qu'ils relatent, tant dans les informations que dans la manière qu'ils choisissent pour nous les transmettre. Émettre un doute c'est remettre en cause tout l'événement que les auteurs-rescapés souhaitent prouver et léguer. Pourtant, dans l'action de se souvenir il y a des lacunes, mais plus encore, il y a un espace-temps (plus ou moins grand) qui sépare l'événement du moment de l'écriture; nous y sommes confrontés avec le témoignage où un « je » qui choisit de se livrer (parce

¹¹⁸ Nous parlons ici des auteurs-rescapés ayant fait le choix de raconter leur déportation à l'intérieur des normes classiques du témoignage, parce que certains vont délibérément choisir l'appellation « roman » pour qualifier leur témoignage.

que le témoin considère qu'il doit raconter son expérience sur les fondements de la vérité). Mais la question demeure; est-ce une vérité entière et complète? Non, puisqu'aucune vérité ne peut être totale et entière, le monde que chacun dépeint est conditionné par ses appréhensions et ses compréhensions de celui-ci¹¹⁹. Choisir de se livrer de façon plus conventionnelle tend probablement à minimiser leur individualité et la part du présent dans l'action de témoigner. L'impression de globalité de l'expérience que les premiers auteurs-rescapés donnent à leur récit masque les failles, les moments de silence. Aucune mémoire humaine n'est capable d'enregistrer un événement, une expérience dans sa totalité et tout témoignage est un produit reconstruit, puisqu'il n'appartient plus au présent, mais à un présent qu'on tente de rétablir. Peu importe ici l'espace-temps (court ou long) entre l'événement et la rédaction; le présent influence toujours le regard que l'on pose sur l'événement comme le montrent les mémoires écrites par certains hommes politiques, il y a une part d'interprétation des événements et parfois même une justification à leurs propres souvenirs.

Pour sa part, Charlotte Delbo choisit délibérément de représenter son expérience concentrationnaire en exposant, à travers sa structure, les limites liées à son témoignage soulevant ainsi les lacunes autour du discours testimonial comme l'écrit Corbel : « elle porte ainsi un regard lucide (...) sur l'acte de témoigner, loin des poncifs et des raccourcis auxquels peuvent conduire certains abus de la mémoire »¹²⁰. Alors que les premiers témoignages tentent d'articuler une représentation globale de l'expérience, où le témoin se reconstitue, se recompose généralement dans une série d'actions et où la finalité s'entrevoit par la survie au camp, chez Delbo, la présentation qu'elle donne à son témoignage à travers ses deux premiers tomes d'*Auschwitz et après* nous transpose une

¹¹⁹ La réalité concentrationnaire que chacun des rescapés décrira est aussi constituée par le type de camp que chacun d'entre eux a connu. La variété et la catégorisation des camps sont très complexes, mais en général l'appellation « camp de concentration » désigne un lieu où les prisonniers sont soumis aux travaux forcés (ex. Buchenwald, Mauthausen) et il y a le camp d'extermination (ex. Auschwitz, Treblinka) où des travaux forcés sont effectués par les prisonniers, mais parallèlement le camp dispose de centres de mise à mort (chambres à gaz et crématoires). Sur le sujet lire Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, tome I-II-III, Paris, Gallimard, 2008.

¹²⁰ Laurence Corbel, « Le statut du témoignage dans Auschwitz et après : vérité, véridicité et fiction » dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.103.

nouvelle façon d'appréhender non seulement le discours testimonial, mais aussi la mémoire en elle-même, puisque chaque chapitre, chaque poème se conçoit comme une cellule entière et totale sur des vérités, des réalités de l'univers concentrationnaire les rendant dès lors plus absolues, plus authentiques. Ainsi sous la plume de Delbo, nous échappons à l'acte de remémoration global, où le témoin se reconstitue dans l'action, pour nous retrouver dans une reconstruction testimoniale où s'exposent des *flashbacks* de l'expérience, sans nécessairement de liens directs entre eux, servant à mettre en lumière une articulation mémorielle dont l'ambition n'est pas conduite par une série d'événements, mais plutôt par l'individualisation que Delbo donne à sa propre expérience du camp, donc à sa vérité concentrationnaire. Cette construction divergente permet à son auteure d'élaborer à travers chacune de ses bulles mémorielles, différentes finalités qu'elle expose pour que son expérience concentrationnaire s'exprime autrement grâce à une transposition testimoniale montrant ses propres limites.

Il y a cette conscience latente que Delbo expose à différents endroits de son témoignage, des problèmes posés par les structures traditionnelles, classiques de l'acte testimonial dans les jeux temporels des « je » qu'elle fait intervenir. Il y a le « je » du présent, celui qui veut écrire et le « je » du camp et bien que ce double « je » laisse supposer toute l'irréalité de l'expérience qu'elle a vécue dans les camps, il n'en demeure pas moins qu'elle place délibérément un espace entre l'événement et sa rédaction. Elle montre ainsi toute l'importance de la reconstitution mémorielle de son expérience que sa volonté de témoigner provoque et invoque. C'est à l'intérieur du chapitre « Le ruisseau » [DELBO, II, p.51-63] où Delbo explore sa mémoire de témoin et met en scène l'intervention des jeux de la reconstruction dans l'acte testimonial, elle expose toute la subjectivité de sa propre mémoire étalant ainsi la diversité de son témoignage, donc son impossibilité de livrer un discours classique, puisque c'est dans l'acte de se souvenir et dans le moment de l'écriture qu'elle formule des doutes, qu'elle présuppose ou déduit du déroulement des événements entourant le moment qu'elle veut représenter. Dans la narration de ce chapitre, Delbo tente de recomposer une journée particulière où elle a pu se laver dans un ruisseau. La première section (de la sortie du camp à l'intervention de la kapo), elle tente de ressaisir cette journée, d'y trouver les espaces dans lesquelles le

souvenir peut exister tout en relatant, à plusieurs reprises, la limite à sa mémoire, à l'action de se rappeler: « C'est drôle, je ne me rappelle rien de ce jour-là » [DELBO, II, p.51] et dans les pages suivantes :

Je ne peux vraiment plus me rappeler quel travail nous avons fait ce jour-là. Je ne me souviens que du ruisseau. Son souvenir a aboli toutes les autres impressions de ce jour-là [DELBO, II, p.52].

Donc, il est certain que ce jour-là j'étais avec elles. Alors que je les vois nettement dans tous les endroits où nous avons travaillé, je ne les vois pas du tout à côté de moi, le jour du ruisseau. [...] Je ne vois que le ruisseau. Dans mon souvenir, et j'ai beau solliciter ma mémoire, il n'y a que le ruisseau et moi. Ce qui est faux, absolument faux [DELBO, II, p.53].

Ensuite de quoi, elle enchaîne avec une série de questions qu'elle se pose à elle-même, au témoin tentant de se rappeler (« quel était le travail? », « avec quel outil ont-elles travaillé ce jour-là? », « quelle température? », « debout ou assise pour manger la soupe? », « y avait-il de l'herbe? », etc.) et les dernières lignes du chapitre rappellent le jeu de l'interprétation dans la mise en action de sa mémoire : « C'est-à-dire que c'est ainsi que cela a dû se passer car je ne m'en souviens pas du tout. Je ne me souviens que du ruisseau » [DELBO, II, p.63]. Ainsi Delbo met en scène le jeu de ses propres souvenirs où à travers leur restitution, elle expose clairement que certaines images (le ruisseau) sont plus tenaces que d'autres et, comme Semprun, elle tente une reconstruction mémorielle. Pourtant, à la différence de Semprun dans *L'écriture ou la vie*, ce n'est pas l'évocation d'un objet ou d'une personne qui l'entraîne dans les méandres de sa mémoire, de sa vie ni un but littéraire qui est recherché; pour Delbo se sont les images entourant le ruisseau qu'elle tente de ressaisir. Chez elle, l'image du ruisseau reste le cœur de ce moment, parce que c'est à travers lui que s'expose l'horreur qu'elle souhaite montrer au lecteur. Si Delbo choisit d'illustrer cette mise en scène de la mémoire (articulée dans le présent de l'écriture) dans la première section du chapitre, c'est parce que celle-ci est superficielle dans l'intention de montrer le camp, elle n'est pas « essentielle » dans la construction de son discours testimonial entourant les camps. Les éléments qu'elle questionne, elle les a déjà évoqués plus durement ailleurs et dans ce contexte-ci, ils ne sont pas porteurs d'images « fortes » autour de l'enfer concentrationnaire. De plus, ils ne viennent pas mettre en doute la validité de son témoignage (nous concevons qu'il est impossible

qu'elle soit sortie seule du camp ou qu'il y ait eu de l'herbe ou non est sans importance, etc.), puisque les éléments qu'elle remet en doute appartiennent à l'univers du « vrai » pour lequel Delbo n'a aucun intérêt dans sa portée testimoniale.

C'est à l'intérieur de la deuxième partie que se trouvent les images plus « puissantes » (son lavage dans le ruisseau, ses ongles d'orteil collés à ses bas, sa culotte pleine de diarrhée) et autour d'elles, Delbo n'actionne aucun doute mémoriel entre l'événement et le présent de l'écriture: « Après la soupe- et là mon souvenir est très exact-, la kapo a crié [...]. Mon souvenir est sûr. » [DELBO, II, p.54]. Donc, lorsqu'il s'agit d'images ou de moments forts, Delbo ne remet pas en cause la validité de ses souvenirs, puisque dans cette partie, elle veut nous montrer à travers son lavage dans le ruisseau des facettes de l'horreur jusque-là restées inexprimées dans les récits testimoniaux. L'une des facettes rendant le discours de Delbo si particulier c'est qu'elle montre une horreur plus liée à l'humain dans les camps de concentration. Il n'est pas continuellement question de coups, de torture, de l'extraordinaire dans son écriture, mais bien banal dans l'univers concentrationnaire, mais hideux au regard de son lecteur.

La reconstruction mémorielle autour d'une section non essentielle de souvenirs « révélateurs » montre bien la volonté de Delbo de mettre en lumière les problèmes d'espace-temps agissant dans l'acte mémoriel porté par une vision de globalisation d'un événement, puisqu'en voulant rendre un événement dans sa totalité, l'auteure-rescapée doute, présuppose, déduit. Pourtant, les présuppositions qu'elle donne se voient alors comme une rupture qu'elle provoque entre son discours et les actes testimoniaux traditionnels; la mise en scène, l'interprétation de ses propres souvenirs où autour d'images fondatrices d'un moment, elle montre qu'elle reconstruit tous les fragments entourant la scène mémorielle. Il y a donc une limite à livrer dans un seul témoignage un discours total dans un acte de vérité pure. Cela ne remet pas en cause tous les témoignages dans les liens qu'ils tissent entre mémoire et vérité, mais la façon dont le lecteur doit les concevoir. Ainsi, malgré les structures chronologiques données à leur récit, les témoins ont choisi de représenter certains moments (souvent liés au spectaculaire et au sensationnel), plutôt que d'autres. En liant l'interprétation à ses

souvenirs, elle fixe une limitation à sa propre mémoire et de ce fait, à tous les actes de discours où l'auteur recompose sa vie ou une partie de celle-ci, ainsi que toutes les disciplines liées de près ou de loin à l'interprétation. Puisque dès lors où il y a interprétation, il doit y avoir des déductions, des zones d'ombres, mais aussi une part, non négligeable du moment présent dans la reconquête du passé. À travers cette mise en scène dans l'action de se remémorer, Delbo interpelle l'importance du moment présent dans le moment de témoigner, cela se voit alors comme elle l'envisage soit un acte porteur servant non pas à une restitution complète d'actions où seulement l'observation tient lieu de fil conducteur, mais à une volonté de livrer un témoignage dans lequel le présent influe sur le passé. Ainsi, elle met en lumière toutes les facettes qui articulent l'acte de se souvenir, il y a des certitudes, mais aussi des doutes, des reconstructions qu'elle cherche à rendre autrement. Le jeu de reprise que fait Delbo autour de ses souvenirs ne vient pas seulement jeter un regard nouveau autour de l'acte testimonial en lui-même, mais autour de toute action liée à l'interprétation et à la mémoire humaine, puisque plusieurs causes et circonstances les influencent sans nécessairement altérer le noyau fondateur du souvenir.

La structure éclatée de Delbo peut s'entrevoir comme une façon de permettre à son récit d'échapper aux structures traditionnelles du discours; en le fragmentant elle peut tout aussi bien choisir d'articuler une autre vérité, une autre réalité du camp, mais nous pouvons interpréter ce morcellement de son témoignage comme une façon qu'utilise Delbo pour nous mettre en lumière l'impossibilité pour toute mémoire humaine de se rappeler la globalité d'un événement et donc les lacunes actionnant et constituant l'acte testimonial en lui-même. L'espace-temps entre les événements, grand ou petit, ne parvient pas nécessairement à une plus pure vérité.

4-4. Transformer les représentations pour atteindre la vérité : la soif et le regard chez Delbo

Amener le discours concentrationnaire ailleurs, c'est réussir à passer au-delà du « comprendre » lié à nos connaissances, pour appréhender autrement la représentation. Faire ressentir cette expérience dans le but de la rendre plus personnelle, avec des caractères plus humains voilà l'une des tentatives, des volontés qui portent le témoignage de Delbo. Écrire rapidement son témoignage a permis à Delbo d'exposer à l'intérieur de celui-ci des sensations extrêmes que le temps aurait tout naturellement effacées, puisqu'une fois les manques (reliés aux sensations corporelles) comblés, satisfaits, ils disparaissent appartenant à une autre réalité. Primo Levi le dit comme le note Alain Parrau :

nous disons « faim », nous disons « fatigue », « peur », « douleur », nous disons « hiver », et en disant cela nous disions autre chose, des choses que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour des hommes libres qui vivent dans leur maison et connaissent la joie et la peine¹²¹

Certes, le sens des mots acquiert une autre réalité, un autre sens dans l'univers concentrationnaire et une fois sorti de cet enfer comment parvenir à les représenter aussi fortement qu'ils ont pu les ressentir?

Dans son discours plus axé sur un vécu élémentaire¹²², plus près des sensations qu'elle a expérimentées, Delbo a choisi d'axer son discours sur la sensation de la soif qu'elle a connue à Birkenau. Cela peut s'interpréter dans cette volonté d'atteindre la vie dans les camps de concentration autrement, par d'autres voies que celles qui peuvent se concevoir autour d'une certaine logique, sans nécessairement l'avoir expérimenté. Lorsqu'il est dit ou écrit « mourir de faim », des images jaillissent dans notre esprit, se construisent autour de l'évocation; nous pouvons faire appel à d'innombrables images

¹²¹ Primo Levi, *SCUH*, p.132, cité dans Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995p.204-205.

¹²² Alain Parrau, « Charlotte Delbo, Hanna Lévy-Hass : l'expérience des camps et la question de communauté, dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.75.

tant réelles que fictives pour appréhender celles-ci. La première vague de témoignage nous parle de la faim en termes de grammes, de poids ou encore de fragmentation du pain; la faim s'entrevoit alors comme un constat général chez tous les déportés, elle devient un *savoir*. Alors, il y a peut-être, déjà lorsque Delbo rédige son témoignage, cette conscience que la faim appartient à une sensation trop intimement liée à une représentation quantifiable, faisant en sorte qu'elle choisisse de représenter sa soif pour mettre en scène l'élaboration des nouvelles représentations (inatteignables, inaccessibles jusqu'alors). Elle met ainsi de l'avant la différence de son discours et la transformation du langage opérée par les camps de concentration. Parce que nos conceptions, nos représentations de la soif sont impossibles à transposer à l'univers concentrationnaire, dans le premier paragraphe de « La soif » [DELBO, I, p.112-121] et dans le dernier paragraphe de « Boire » [DELBO, II, p.41-48], elle définit nos relations avec la soif, nos représentations s'entrevoient alors comme les parenthèses à l'intérieur desquelles elle tente d'édifier de nouvelles figures autour de cette sensation de soif. Qu'elle s'entrevoie par la fiction (celle des explorateurs dans les livres) ou par la réalité (lien avec l'oralité, « j'ai soif »), ces deux images ne peuvent égaler, servir de mesure pour représenter celle des camps, puisque Delbo déconstruit nos limitations dans l'espace-temps de la soif pour reconstruire celle de l'univers concentrationnaire, puisque celle des explorateurs [« La soif », I, p.112] lui sert de point d'appui pour structurer son explication et la soif quotidienne (où la sensation et sa satisfaction sont trop rapprochées). La soif concentrationnaire s'exprime certes comme unique, dans un espace défini, mais Delbo réussit aussi à mettre en lumière l'intensité de cette sensation et ainsi parvenir à transformer la représentation de la soif (elle l'appose et la pose) parce que comme l'écrit Kingcaid, « les meurtriers n'ont pas seulement altéré pour toujours la signification des mots « peur », « faim » et « soif », mais aussi le processus entier de la signification » [KINGCAID, p.99]¹²³. Delbo met en scène une conception, nouvelle et réelle, plus ultime, plus totalisante de cette sensation. Ainsi, selon nous, le choix de Delbo d'organiser une représentation de l'ultime soif s'envisage tant dans une tentative

¹²³ « the murderers have altered forever not only the referential meanings of « peur, » «faim, » and « soif, » but an entire process of signification as well. »

d'amener son discours ailleurs, qu'une tentative pour affirmer que nos anciennes représentations ne sont plus à même d'articuler une juste vision du monde puisque par sa dureté et sa cruauté l'univers concentrationnaire a bouleversé (ou doit bouleverser) nos représentations du monde.

La soif, qui s'élabore dans ces deux chapitres, ne se perçoit pas comme un moment unique, mais comme récurrente, parce qu'elle répète « La soif », toujours présente chez la rescapée et elle se voit alors comme une mise en scène à l'intérieur de laquelle s'ébauche d'autres transformations des sensations (la faim, la fatigue, les souffrances) vécues par les déportés qui deviennent quotidiennes à travers la répétition produite par Delbo. Le bouleversement, qu'elle effectue autour de notre conception de la soif (elle n'est plus fictive ni instantanément comblée, Delbo la dit) peut se transposer dans toutes les sphères des sensations endurées entre les barbelés concentrationnaires.

Delbo transforme, déforme par son écriture d'autres images dans son témoignage par lesquelles elle tente de bouleverser, de chambarder. L'une des plus importantes de celle-ci s'exerce autour du regard. L'activité, l'articulation du discours du témoin s'actionne principalement autour de ce sens; le voir et l'observation projettent la parole, explicitement dans l'oralité (« j'ai vu », « j'ai observé », « j'ai regardé »), et implicitement dans l'écriture (les descriptions diverses viennent non seulement déployer, encadrer l'événement raconté, mais elles participent à forger la véracité dans le discours du témoin). Bien que Delbo s'appuie sur des éléments et des événements qu'elle a observés dans l'univers concentrationnaire pour construire son discours, elle crée différents jeux autour du regard permettant à celui-ci de s'appréhender différemment, puisque l'une des ambitions du témoignage de Delbo est de nous faire voir le camp, non d'une manière classique, mais de parvenir à nous entraîner avec elle à l'intérieur et ainsi réduire l'espace entre le lecteur et l'univers décrit. Comme le soulignent plusieurs chercheurs, le « il faut donner à voir » devient le mantra de l'œuvre de Delbo¹²⁴.

¹²⁴ Brett Ashley Kaplan souligne dans son article que Rosette Lamont, Lawrence Lange et d'autres chercheurs ont souligné cet énoncé à propos de Delbo. Brett Ashley Kaplan, « Charlotte Delbo's Visualities of Memory », *Women in French Studies*, Volume 6, Special Issue 2016, p.39.

Le chapitre « Les mannequins » [DELBO, I, p.28-33] s'ouvre sur ces paroles : « Regardez. Regardez. » [DELBO, I, p.28] et elles reviennent, identiques, à la page suivante. Cela s'appréhende comme une construction faite par l'auteure pour réduire l'espace narrateur/lecteur, puisque les paroles sont lancées dès le moment où l'on pose les yeux sur ces mots, par le locuteur inconnu, qui interpellent un auditeur « vous ». La barrière spatiotemporelle s'efface automatiquement. Le lecteur se retrouve plongé au cœur de la scène que reconstruit Delbo; la relation qu'elle crée n'est plus alors entre un « je » (raconte)/ « vous » (écoutez), mais bien « je » (inconnu qui parle)/ « vous » (qui regardez) venant abolir l'espace-temps; l'action se passe à l'instant précis où nous posons les yeux sur ces paroles. Le lecteur est happé par le récit, autant alors, il appartient au récit que celui-ci lui appartient.

Delbo utilise une autre fois ce jeu entre l'interpellation et le regard à la fin de trois fragments d'images qu'elle nous décrit entre les pages 135- 137 et où la dernière phrase est toujours la même : « Essayez de regarder. Essayez pour voir ». La dureté des images photographiques et filmiques prises après la libération par les Alliés a bouleversé et profondément choqué les gens de l'époque. Aujourd'hui, certaines études s'interrogent sur la surexposition à l'horreur. Selon elles, le flot d'images violentes crée chez le spectateur une imperméabilité à l'horreur ou encore comme l'écrit Hartman un « traumatisme secondaire »¹²⁵. Cette insensibilité autour des représentations jaillissant dans l'imaginaire du lecteur peut expliquer la tentative de l'auteure de déconstruire l'évacuation trop rapide des images bouleversantes que le récit concentrationnaire tente de porter à la lumière. Les trois images que Delbo donne à voir, à reconstruire sont choquantes, dérangeantes, pourtant, les différentes lectures autour de l'univers concentrationnaire ont « habitué » le lecteur à se reconstituer des images tout aussi bouleversantes, c'est à travers la répétition de la phrase « Essayez de regarder. Essayez pour voir » que s'élabore le réel bouleversement imaginaire. Delbo n'interpelle pas

¹²⁵ Pour voir les définitions données par Geoffrey Hartman, « Témoignage, art et traumatisme de l'Holocauste », *Mots*, 56, septembre 98, p.51.

seulement son lecteur pour l'amener encore une fois à l'intérieur du camp¹²⁶, elle l'oblige, le défie¹²⁷ à prendre conscience de la dureté des images que les mots reconstruisent dans l'imaginaire pour les amener dans le réel, parce que pour le lecteur « regarder » et « voir » lui est impossible¹²⁸, ces images appartiennent à l'univers de Delbo, alors pour y accéder le lecteur n'a d'autre choix que d'imaginer pour appréhender l'horreur de ces images qu'elle lui donne et en imaginant, elles revivent, elles appartiennent au présent [THATCHER, TRANSMISSION, p.14].

Cette obligation de regarder, présente chez Delbo, s'exprime aussi dans une volonté de nous contraindre à ouvrir les yeux. En voulant publier plus tard son récit testimonial, Delbo montre qu'elle avait peur que l'« événement » sombre dans l'oubli d'où l'importance chez elle d'obliger son lecteur à regarder son expérience. Alors, la différence profonde de son témoignage par rapport à tous les autres peut aussi expliquer cette obligation à ouvrir les yeux; voir d'abord l'horreur de la déportation pour ne plus pouvoir la nier, mais voir c'est aussi parvenir à l'imaginer; recréer des images à partir de son imagerie mentale, construire quelque chose de nouveau à travers la vérité qu'elle nous donne :

La vérité dans cette cruauté
Qui en soutiendrait le regard?
Fermer les yeux pour toujours
Ou les ouvrir grands
Les yeux du délire [...]

¹²⁶ Thatcher soutient que cette injonction (de regarder) atteste de la visée de Delbo d'impliquer son lecteur : « This injunction, (...), testifies to Delbo's aim to involve the readers » [THATCHER, TRANSMISSION, p.17].

¹²⁷ Michaela Hulstyn écrit : « Delbo challenges the reader's ability to truly see the images, to look experience in the face », Michaela Hulstyn , « Charlotte Delbo à l'écoute : Auditory Imagery in *Auschwitz et après* », *Women in French Studies*, volume 6, Special Issue 2016, *Idem*, p.74.

¹²⁸ Michaela Hulstyn parle à ce propos de « regard frustrant » (« frustated looking ») parce que le lecteur prend conscience qu'il est dans l'impossibilité à voir. Michaela Hylstyn, *Idem*, p.74.

Et cette lumière sur les prunelles qui ont osé la regarder

Les a brûlées [DELBO, QRCP, p.12]

La première phrase ne se voit pas comme une question, il s'agit d'un avertissement qu'elle lance à son lecteur/spectateur; prendre le temps de regarder (imaginer, parce que c'est la seule voie possible) les images qu'elle nous donne à travers ses mots, c'est accepter de concevoir le monde différemment, de l'appréhender de façon tout autre, parce que la brûlure sur les prunelles qu'elle évoque montre non seulement la teneur des textes de Delbo, mais leur portée dans l'imaginaire. Ainsi, ayant pris conscience de son message le lecteur/spectateur sera marqué, transformé à tout jamais parce que comme l'affirme Kaplan « les textes de Delbo nous invitent à voir; mais ils nous demandent aussi de voir les moyens de la médiation et de la distanciation et de la distorsion de la mémoire »¹²⁹. Lorsque Delbo invite son lecteur à voir, elle l'oblige aussi à faire « acte de lecture » puisqu'il est confronté à l' « acte mémoriel » en lui-même tant celui de l'auteure-rescapée que le sien parce qu'elle joue avec l'espace-temps. Autant, le lecteur que Delbo n'ont pas un accès direct à l'image, elle est le fruit d'une reconstruction mémorielle pour l'auteure-rescapée et imaginative pour le lecteur. En abolissant l'espace-temps par l'emploi du verbe « regardez » (participe présent), elle met en scène directement l'acte mémoriel, puisqu'elle oppose temps de rédaction (mise en forme du souvenir par l'écriture) et temps de lecture (imaginer quelque chose du passé historique qui n'appartient pas à son propre vécu).

Il reste aussi cette dualité entre croire et ne pas croire les récits sur l'expérience concentrationnaire (« fermer les yeux pour toujours ») chez ceux qui ne l'ont pas vécu, parce que s'il y a eu des survivants la déportation ne devait pas être si inimaginable, si horrible que les rescapés la décrivent. L'incrédulité et l'espace-temps exposent bien cette

¹²⁹ « Delbo's texts invite us to see, yes; but they also demand that we see the means of mediation and the distanciation and distortions of memory » p.39. Brett Ashley Kaplan, *Idem*, p.39.

volonté de Delbo non pas seulement à ouvrir les yeux à toute sa génération et à tous ses contemporains, elle veut leur dessiller les yeux, les forcer à regarder, par d'autres stratégies de narration, l'espace concentrationnaire. À la publication de son témoignage, le lecteur et la société ne peuvent plus être des « aveugles qui regardent », elle exige maintenant que l'Homme affronte différemment une même vérité (articulée autrement) parce qu'elle le juge prêt à la recevoir. La dureté de son témoignage, des représentations qu'elle (re)construit s'élaborent dans une perspective où personne ne pourra ignorer la vérité sur le sujet, puisque Delbo la dit, la montre, la fait imaginer et la fait regarder aussi cruellement qu'elle fut vue et ressentie.

Le discours testimonial de Delbo s'élabore autrement et l'auteure-rescapée en a pleinement conscience, c'est pourquoi elle a attendu plus de vingt ans avant de publier *Auschwitz et après*. À travers son style éclaté, l'importance qu'elle accorde à son « je » se narrant ainsi que les transformations langagières et imaginatives que son récit provoque et évoque, met en scène l'acte mémoriel autour du témoignage. Delbo touche à une « éclatante vérité » sur la nature des humains; parce que le texte et l'imaginaire se rompent « avec violence..., en projetant des fragments ou en s'ouvrant »¹³⁰ la conception de la pureté et la beauté du monde, pour faire place au désenchantement et à sa cruauté puisque ce qu'elle et ses camarades ont « vu, côte à côte, la pire cruauté et la plus grande beauté » [DELBO, *QUI*, acte 3, scène 3, p.57]. Delbo parvient à nous donner de nouvelles façons de percevoir et appréhender le monde concentrationnaire, de l'atteindre à travers sa vérité vécue et ressentie. Il ne reste à ses lecteurs qu'à l'imaginer pour que la Vérité de Delbo devienne la leur pour l'éternité...

¹³⁰ «Éclater», *Le petit Robert*, p.539.

Chapitre 5- TÉMOIGNAGE ÉTERNEL GRÂCE À L'IMAGINAIRE DE CHACUN: ABSENCE, PRÉSENCE ET SILENCE CHEZ DELBO

Dans le chapitre précédent, nous avons mis en lumière les fondements créant le discours divergeant de Delbo dans lequel nos conceptions préétablies entourant la mémoire articulent, jouent et remettent en cause chaque lecteur. Au-delà de la structure éclatée du récit testimonial de Delbo et de sa volonté d'amener son lecteur à une autre forme de compréhension, d'appréhension des camps, c'est aussi la dimension universelle qu'elle donne à son discours qui en fait une œuvre unique et intemporelle. Parce que comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, la première vague de témoignages s'élaborait dans une tentative pour prouver l'existence des camps de concentration et la déshumanisation qu'elle y avait expérimentée. La deuxième vague a axé son discours sur le trauma que l'expérience a laissé à jamais en eux. Une large part des témoignages que les auteurs-rescapés donnent se lie étroitement à l'univers concentrationnaire, le camp reste essentiel pour qu'ils puissent se mettre en scène, rendre leur vérité. Chez Delbo, l'univers concentrationnaire sert à voir l'humain, parce que, pour elle, l'expérimentation vécue ne doit pas se cloisonner uniquement à elle, son discours doit s'ouvrir sur la douleur et les souffrances et ainsi sa voix pourra devenir notre voix. Dans le présent chapitre, nous nous proposons d'explorer comment Delbo livre un discours intemporel; peu importe l'époque à laquelle son lecteur appartient, le témoignage s'actualise. Ainsi, toujours soutenus par l'énoncé de Ricœur¹³¹ pour nous guider, nous soulèverons dans ce dernier chapitre les principaux attraits qui brisent les barrières du temps génération après génération.

Chez Delbo, nous ne sommes pas dans la reconstruction de l'événement ni de l'espace concentrationnaire, mais dans l'imagination que les mots choisis par l'auteure-rescapée font naître chez son lecteur parce que « à partir de l'imagination que les

¹³¹ « « Comment le “maintenant” reproduit en vient à représenter un passé », mais en un autre sens de mot « représenter » qui correspond à ce qu'on appellerait aujourd'hui « prétention à la vérité » » [RICOEUR, TEMPS III, p.67].

procédures discursives abattent un travail de persuasion avec de nouveaux codes et conventions scripturaires » [SARR, p.282]. Sous sa plume, une connaissance approfondie des camps de concentration n'est pas nécessaire puisque son discours ne souhaite pas montrer les camps, mais le faire ressentir et voir autrement. Delbo considère que la survie de la mémoire concentrationnaire passe par le lecteur; ainsi elle parvient à la « faire vivre » à et dans son lecteur. Ses mots doivent l'atteindre pour que son imaginaire crée ses propres représentations et sensations autour de ce monde disparu¹³². Ses épreuves, elle veut les joindre à celles de son lecteur. Ainsi, par le prisme de ses propres douleurs (traumas), il assimile l'histoire de Delbo, elle lui appartient et elle transforme ses façons de « voir ». Pour atteindre l'imaginaire de son lecteur, Delbo recourt à plusieurs stratagèmes. Nous nous proposons d'explorer et de définir ceux qui persistent en nous et d'observer comment ces jeux de l'artifice imaginaire s'imbriquent l'un et l'autre pour constituer le discours testimonial de Delbo. Tout d'abord, nous nous pencherons sur l'impossible *Happy end* que Delbo laisse peser à la toute fin d'*Aucun de nous ne reviendra*. Pour nous, cette phrase qui termine l'ouvrage expose tout un univers de douleur que les rescapés doivent assumer à jamais, ainsi, Delbo brise nos conceptions préétablies (malheurs/bonheur). Ensuite, nous observerons comment Delbo utilise le silence comme procédé imaginaire. Pour nous, ses différentes façons de jouer avec le silence dans ses textes sont une tentative pour que son lecteur accède à une image lui étant propre et personnelle. Son utilisation marginale du décor concentrationnaire montre bien que son discours s'ancre dans l'imaginaire, puisque le block 25, seul lieu récurrent dans *Aucun de nous ne reviendra*, est mis en scène pour que le lecteur se crée par lui-même une représentation d'une horreur ultime que lui donne une rescapée. Aussi, les paysages infinis qu'elle prête à Auschwitz mettent en lumière le lien primordial que Delbo tend entre son témoignage et l'imaginaire de son lecteur. Ensuite, nous examinerons l'importance que son discours accorde à la figure maternelle et de quelle façon, dans son absolu, celle-ci devient une forme pour imaginer à la fois la douleur, la

¹³² Différents camps de concentration nazis ont été transformés en musée, mais cette conservation mémorielle, voulue par les États et ses citoyens, ne permet pas d'accéder à l'expérience humaine vécue et les témoins directs de cet univers disparaissent peu à peu.

vulnérabilité, la protection et l'amour inconditionnel. Nous terminerons en observant les stratégies figuratives employées par Delbo pour atteindre un discours de l'innommable où s'articule douleur et résilience à travers l'image de la femme.

5-1. L'écriture du retour des camps : la fin du « happy end » chez Levi, Semprun et Delbo

Tout livre a une fin et certaines finalités ne demandent pas à leurs lecteurs d'aller plus loin, la visée de l'auteur était de mettre en branle une action pour parvenir à une conclusion percutante s'arrêtant au dernier point; d'autres sont floues et dérangelantes, puisqu'elles demandent à leurs lecteurs de fabriquer par l'imaginaire la fin qu'ils souhaitent à l'histoire. Le témoignage n'échappe pas à cette règle et force est d'admettre que peu importe la conclusion que les auteurs choisissent pour clore leur récit, le maintenant de l'écriture influe dans leur mise en scène finale. Dans les récits de déportation que nous avons étudiés, certains témoignages se concluent sur une impression d'un « après » possible, s'élaborant comme une représentation du *Happy End*, c'est le cas chez Dufournier alors que les derniers mots fermant son témoignage laissent supposer une rupture entre passé et futur : « Allons, enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé... » [DUFOURNIER, p.220]. Le retour à la maison tant espéré se matérialise ou encore le « Ja » d'Antelme dans *L'espèce humaine* présupposant la naissance d'une grande fraternité socialiste que la fin de la Deuxième Guerre mondiale laisse envisager pour plusieurs. La fermeture des camps et la fin de la guerre enclenchent la fin heureuse, les auteurs-rescapés ne supposent pas, à travers leurs derniers mots, le poids du retour. D'autres détachent leur témoignage de cette vision, il n'y a pas d'épilogue heureux, puisque l'événement en lui-même n'a aucun sens ou comme le dit Grierson : « le trajet narratif du récit pris comme unité possède une valeur symbolique transcendante : celle de l'histoire que l'on comprend moins à la fin d'au début, [...] le sens ultime demeure

indisponible »¹³³. Chez Levi et Semprun, cet impossible point de rupture se met en scène autour des nombreuses morts physiques, plus ou moins éloignés dans le temps après la fermeture des camps de concentration. Par leur écriture, nous constatons que la libération des camps par les troupes alliées n'enclenche pas automatiquement la fin des morts que le système concentrationnaire avait et voulait produire. Mais, chez Delbo cet impossible point de rupture s'élabore dans une perspective beaucoup plus grande et vaste avec les derniers mots qu'elle jette dans *Aucun de nous ne reviendra*. Ce constat est encore plus frappant et met en relief les difficultés de réadaptations chez tous les rescapés parce que leur passé pèse aux survivants et il devient, à travers sa parole, ses écrits, celui de toute une génération, celui de toute l'humanité.

Nous avons déjà souligné dans le premier chapitre la rupture que provoquait Levi entre l'*Histoire* et son témoignage dans la façon dont il transposait la libération d'Auschwitz par les Russes (« Les Russes arrivèrent... » [LEVI, SCUH, p.271]). Or, l'articulation toute particulière qu'il donne à la libération se voit aussi comme une mise en scène où l'*Happy End* ne se conçoit pas comme une finalité à son témoignage, puisqu'à la suite de celle-ci, il choisit de dresser la liste des morts de son groupe après la libération. Chez lui, à travers cette liste, s'expose, non une rupture, mais une continuité du camp, puisque la libération ne met pas fin automatiquement à la mort. La construction testimoniale de Levi se construit dans cette volonté d'échapper à une rupture qui enclencherait une représentation axée sur malheur/bonheur. Pourtant chez Levi, il y a tout de même un point de rupture qui est sous-entendu, puisque cette continuité ne s'élabore qu'autour des cadavres que le camp continue à produire malgré la libération, donc la rupture qu'il provoque n'a qu'un espace-temps déterminé et toujours lié géographiquement au camp. Jorge Semprun pousse plus loin cette impossibilité de rupture pouvant enclencher un *Happy end* à la libération des camps, comme l'*Histoire* le laisse concevoir. Dans *Le grand voyage*, il raconte l'examen médical auquel il doit se

¹³³ Karla Grierson, « Indicible et incompréhension dans les récits concentrationnaires », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006, p.132.

soumettre à son retour en France et pendant celui-ci, le médecin lui dit au sujet des autres déportés qu'il a examinés :

Je vous dis, la plupart d'entre vous vont y rester. Qu'elle en sera la proportion, l'avenir le dira. Mais je ne crois pas me tromper si j'affirme que soixante pour cent des survivants vont mourir dans les mois et les années qui viennent, des suites de la déportation [SEMPRUN, LGV, p.127].

Ainsi, chez Semprun, la libération, la sortie et le retour des camps ne s'entrevoient pas comme une finalité du discours, mais comme une fatalité à court ou à long terme, puisque la déportation a réduit l'espérance de vie d'une grande majorité de rescapés, laissant voir que non seulement le nombre de victimes des camps est plus important que ce que les différentes sciences sociales peuvent en donner. Pour lui, l'espace concentrationnaire perdure, il n'y a pas de rupture brutale et totale comme l'apposition d'une date historique le laisse supposer. Dans leur façon de transposer leur témoignage, les deux auteurs-rescapés créent une scissure marquée entre ce que représente leur témoignage, devenant un discours de réalité plus tangible que celui de l'historien qui devant l'absence de sources doit consentir au silence.

Pourtant, le recours aux cadavres chez Levi et Semprun, à la mort des rescapés pour représenter cette continuité du camp, pose tout de même une limite temporelle, puisque les décès liés à un état de santé rendu précaire à cause de la déportation s'estomperont avec les années. Tout comme pour eux, la vision que Delbo donne d'un « après » ne peut jamais s'entrevoir à travers une représentation de bonheur, mais dans une continuité du malheur pour tous les rescapés. Chez elle, cette continuité, donc l'impossible point de rupture, ne s'élabore pas à travers la fatalité du monde physique, mais dans la survie à cet enfer. Pour elle, la représentation qu'elle donne à la mort se rapproche plus de la délivrance, du bonheur que d'une tragédie, comme elle le met en scène dans le chapitre « Le matin » [p.98-108] lorsqu'elle s'évanouit : « La mort me rassure : je ne le sentirais pas. [...] Qu'elle est fraternelle, la mort. Ceux qui l'ont peinte avec une face hideuse ne l'avaient jamais vue » [DELBO, I, p.107]. Chez elle, la mort physique appartient à un point de rupture, à une finalité, pouvant enclencher une articulation du *Happy end*, soit malheur/bonheur. La mort que Delbo illustre dans les

camps ne se perçoit pas comme une tragédie, la fin de la quête, mais dans une perspective où elle provoque la fin des souffrances tant physiques que psychologiques¹³⁴; Delbo nous montre que la mort devient une alliée, la seule finalité possible et surtout positive devant l'horreur que les déportés endurent quotidiennement. La mort « commune » que Delbo évoque se soustrait aux visions « héroïques » qu'elle exerce en temps de guerre; elle est appréhendée de façon personnelle, intime et non portée dans l'espoir d'une quelconque victoire ou satisfaction personnelle (« je meurs pour X »).

C'est dans les derniers mots du discours de Delbo que cette notion de fin du *Happy End* prend des dimensions beaucoup plus vastes que chez tous les autres auteurs-rescapés : « Aucun de nous n'aurait dû revenir » [DELBO, I, p.181]. La phrase, seule sur une page, devient la terrible conclusion, l'énoncé de toute une mémoire autour de laquelle l'espace laissé vierge laisse supposer, imaginer le fardeau du retour; celui que les pages précédentes portent en elles, celui d'être un survivant alors que tant d'autres furent engloutis¹³⁵ et le terrible constat d'avoir supporté toutes ces horreurs dans aucune finalité propre. Le point fermant la phrase devient la terrible finalité de son discours où ce n'est pas une mort physique annoncée, mais bien le poids de la survie après avoir survécu à cet enfer.

Cette phrase donne une réalité encore plus dérangeante que celle de Levi ou de Semprun; puisqu'elle renferme tout le poids que le retour fait peser sur le rescapé. Nous ne sommes plus dans une impossible rupture élaborée autour du monde physique, mais sur tout celui appartenant au monde psychologique qui s'élabore au-delà du trauma. Sans jamais le nommer, elle laisse à son lecteur l'imaginer, non pas la résilience qu'il faut pour

¹³⁴ Delbo montre aussi la transformation des images dans l'enfer concentrationnaire puisque la mort physique ne se perçoit plus, par le regard que Delbo pose sur elle, dans l'angoisse et les tourments, mais sereinement, comme une sœur (fraternelle), elle a perdu son caractère tragique.

¹³⁵ Dobbels et Moncond'huy rappellent que certaines questions aux survivants furent « à leur retour : pourquoi l'autre, ton camarade, ton frère, n'est-il pas revenu? Pourquoi toi? Question impossible, indécentes, sans réponse. Le survivant est sommé de s'expliquer, et en même temps il n'y a pas d'explication qu'on puisse entendre » [DOBBELS ET MONCOND'HUY, p.246].

survivre à une telle expérience (puisque la phrase n'en laisse supposer aucune), mais la douleur que ces souvenirs font peser jour après jour sur tous les rescapés. S'entrevoient, à travers ce poids psychologique que Delbo expose, les multiples syndromes dépressifs qui accablèrent les rescapés ainsi que les suicidés (les plus connus; Améry, Rawicz, Levi, Kosinski). L'espace-temps que Delbo donne à voir est beaucoup plus vaste que celui donné par Levi et Semprun et il s'articule différemment puisque chez elle c'est dans la mort, tant du déporté que du survivant, que se trouve le bonheur.

Alors que le titre de Delbo suggère cette volonté de destruction totale voulue et exécutée par les nazis pour tous les individus entrant au camp (*Aucun de nous ne reviendra*), la dernière ligne qu'elle écrit s'expose, par sa transformation, comme une volonté de mort souhaitée par la rescapée. Alors, Delbo pose l'expérience des camps dans une sphère non liée à la fatalité corporelle, mais au désespoir psychique de tous les survivants où se joue la dualité entre leur passé concentrationnaire et sa transmission. La dernière ligne de Delbo renferme les questions mal posées que Semprun et Maurel relataient, le rêve de Levi dans lequel personne n'écoute; elle devient le terrible constat du retour à la vie après avoir connu la mort. La phrase d'Apollinaire¹³⁶ composant le titre de l'œuvre de Delbo, *Aucun de nous ne reviendra* », vit la transformation dans les dernières paroles de Delbo, puisque la mort se conçoit dans l'allégresse pour elle, ses dernières paroles deviennent le constat d'un Nouveau Monde. Tout comme la fameuse phrase d'Adorno restée si célèbre¹³⁷, les derniers mots de Delbo sont empreints d'une cruelle fatalité sur le nouvel état du monde né de la découverte des camps national-socialiste.

À travers ces dernières paroles s'élabore le poids du trauma porté par tout rescapé qu'il transmet, probablement malgré lui, à ses proches. Delbo évoque cette répercussion du passé dans le chapitre intitulé « Marie-Louise » [p.83-99] dans *Mesure de nos jours*,

¹³⁶ Tiré du poème « La maison des morts » d'Apollinaire qui rappelle l'ouvrage écrit par Dostoïevski portant le même titre et mentionné plus tôt *Souvenirs de la maison des morts*.

¹³⁷ « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » [ADORNO, *Prismes*, p.26]. Tout comme plusieurs auteurs nous avons tiré cette phrase sortie de son contexte.

où le mari de celle-ci raconte à Delbo que sa femme, déportée avec l'auteure, ne pouvait pas supposer que sa fille laisse une miette sur la table, ce qui décontenançait cette dernière qui n'avait pas vraiment connu le rationnement pendant la guerre [DELBO, III, p.90]. Chaque geste du quotidien peut entraîner un malaise dans les zones d'ombre du passé parental entourant les paroles dites; incompréhension, malaises et fardeau accompagnent l'enfant qui grandit auprès d'un ou deux parents rescapés des camps. Ce poids que leur passé concentrationnaire fait peser sur leurs proches s'entrevoit dans les derniers mots que Delbo pose dans *Aucun de nous ne reviendra*, et nous permet d'appréhender autrement toute la littérature concentrationnaire produite tant par la première génération que par leurs descendants¹³⁸. Passé impossible à oublier, et surtout, à transmettre, puisque la question se pose pour plusieurs : qu'y a-t-il à transmettre de ce passé sans laisser des traces nocives sur nos proches dans l'émotion extrême qu'elle suscite chez les rescapés?

Ces derniers mots donnés par Delbo sont sans équivoque; ils laissent présager de la longue agonie qui accompagnera tous les rescapés pour le reste de leur vie que ce soit des douleurs physiques ou mentales. Par cette phrase ultime, les jours d'après la déportation ne se perçoivent pas selon l'axe malheur/bonheur, mais bien malheur/douleur. À travers ces mots, Delbo bouscule nos conceptions, elle nous oblige à reconsidérer nos *a priori* sur la survie non seulement aux camps de concentration nazis, mais à toute expérience relevant de l'innommable. Le retour à la vie semble bouleversant et douloureux pour ceux ayant connu la mort concentrationnaire. Par cette phrase, le lecteur va au-delà du témoignage, il touche à l'humain, celui se cachant derrière chaque témoignage qu'il a entendu ou lu. Delbo par ses derniers mots « aucun de nous n'aurait dû revenir » transforme à tout jamais la perception du lecteur qui prend conscience du

¹³⁸ Eva Hoffman dont les parents sont des rescapés de camps de concentration nazis raconte : « beaucoup d'enfants qui ont grandi dans des familles comme la mienne se rappellent le caractère haché, incohérent, de ces premiers récits de l'Holocauste, discours brisé sous la pression de la souffrance. (...), Car c'était justement l'aspect indigeste de ces paroles, leur poids effrayant de sentiments comprimés, autant que la teneur, que j'absorbais dans mon enfance » [HOFFMAN, p.26]. Et Daniel Mendelsohn, appartenant à la troisième génération, ouvre son livre *Les disparus* par ces quelques mots : « Jadis, quand j'avais six ou sept ou huit ans, il m'arrivait d'entrer dans une pièce et que certaines personnes se mettent à pleurer. » [MENDELSON, p.13].

poids que fut la survie pour tous ceux étant revenus, pour qui n'existera probablement jamais de *Happy End*.

5.2- Silence... imaginez!

Dans l'art cinématographique, la parole est essentielle pour articuler l'intrigue, pourtant souvent les moments les plus intenses sont ceux où les interprètes réussissent, à l'intérieur du silence, à rendre une intensité émotionnelle plus forte, où l'émotion est au-delà des sons et des mots. Elles deviennent des moments de vérité émotionnelle pure; parce qu'il y a dans le silence une intensité plus profonde dans laquelle les mots deviennent impuissants, inutiles pour rendre l'émotion. Alors, nous devons concevoir que le silence est à travers les arts un procédé essentiel pour que se véhiculent des moments forts où la parole et les mots sont superflus pour susciter de fortes émotions.

Le spectateur, le récepteur, est essentiel dans l'interprétation qu'il donne à ce qui lui est présenté, puisque c'est à l'intérieur de ses propres schèmes de représentations que l'œuvre atteint une forme de vérité par l'interprétation qu'il en fera. Alors, la perception et la réception d'une œuvre, peu importe son support ou son époque, sont des éléments nécessaires pour que l'image s'inscrive chez le récepteur et c'est souvent à l'intérieur du silence ou des espaces que les images « parlent » le plus, puisque couper de la parole, donc d'une explication donnée, le spectateur doit combler le silence par une interprétation qu'il peut ou veut en faire. Blanchot attribuait cette dignité au silence « parce qu'il est le plus haut degré de cette absence qui est toute la vertu de parler »¹³⁹. Delbo, adepte de poésie (Nathalie Froloff souligne les apports des poètes Claudel et

¹³⁹ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.42, dans Luba Jurgenson, « La question du silence dans les discours critiques sur les représentations de la Shoah », *Cédille, revista de estudios francese*, Monografias, 5, 2015, p.122.

Apollinaire dans l'œuvre testimoniale de Delbo¹⁴⁰) et de théâtre (elle a travaillé comme secrétaire auprès de Jouvet), a conscience de l'importance du silence. Pour elle, c'est dans cet espace où les hommes sont plus authentiques, plus vrais comme elle l'exprime dans *Spectres mes compagnons*: « Peut-être est-ce dans son silence qu'un homme se livre » [DELBO, *SPECTRES MES COMPAGNONS*, p.23]. Ainsi, Delbo comprend, dès 1951 lorsqu'elle écrivait ce texte, que le silence joue un rôle dans l'intention de transmettre quelque chose et comme l'écrit Jurgenson au sujet du *Sonnet allégorique de lui-même* : « le silence apparaît comme une composante essentielle du langage lui-même » [JURGENSON, *SILENCE*, p.121]. Le silence provoqué oblige le récepteur à interpréter cet espace vide. Nous sommes au-delà des mots, nous sommes dans une zone faisant appel aux conceptions propres de l'émotion ou du ressenti (nécessitant une once d'empathie devant l'autre) rendu possible par la reconnaissance d'une émotion, de la part du récepteur pour la situation illustrée. C'est à l'intérieur de ce lien que peut se créer, s'envisager une compréhension d'une œuvre, quelle qu'elle soit, puisqu'elle fait appel à l'imaginaire de chacun et c'est à travers celle-ci qu'une œuvre devient intime, puisqu'en comprenant, ressentant l'émotion l'œuvre devient une part de soi.

Cette forme d'espace nous la rencontrons chez Delbo par la mise en page particulière avec laquelle elle joue pour articuler son discours, pour le porter vers l'universel. À la page 135 d'*Aucun de nous ne reviendra*, Delbo construit une courte image en laissant le reste de la page entièrement vide, sans mots : « Un cadavre. L'œil gauche mangé par un rat. L'autre œil ouvert avec sa frange de cils. Essayez de regarder. Essayer pour voir »¹⁴¹. La force de l'espace sans texte vient donner une plus grande portée aux mots inscrits sur cette page; l'image que Delbo y expose est simple, cruelle et efficace (elle nous marque) et elle le devient en partie grâce au vide l'entourant, parce que c'est dans les marges du silence, du vide que l'imaginaire se déploie. Cette image du cadavre laissé seul sur la page devient alors plus cruelle par la force du silence

¹⁴⁰ Nathalie Froloff, « Ce poète qui nous avait promis des roses... (Sur une situation de la poésie de Charlotte Delbo) », dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.137-147.

¹⁴¹ Elle crée le même procédé dans les deux pages suivantes.

l'entourant et les derniers mots que Delbo nous donne dans lesquels elle oblige son lecteur à regarder et à voir renforcent la cruauté de la représentation. Ce dernier est alors confronté à recréer mentalement, pour une seconde fois, l'image qu'elle lui donne à voir et l'absence d'autres mots, d'indications l'oblige à marquer un temps d'arrêt où ce n'est pas nécessairement la force des mots de Delbo qui peut le frapper, mais leur absence.

Delbo réussit à construire, en peu de mots, une image étant, certes, cruelle dans sa narration, qui le devient dans l'acte d'imagination qu'elle fait naître chez le lecteur grâce au silence. Delbo n'est pas dans une énumération des atrocités concentrationnaires vues et vécues, elle n'est pas dans l'abondance des événements, mais plutôt dans la recherche, à l'intérieur de ses souvenirs, d'images servant l'un de ses projets d'écriture, soit que son expérience puisse atteindre directement l'imaginaire de son lectorat ou qu'elle puisse se transmettre à travers le temps grâce à l'opacité du langage. Le lecteur a, certes, conscience que l'énoncé se fixe à travers le regard de l'auteure, de celle qui a vu et connu les camps et qui se raconte, pourtant Delbo n'y exprime aucune balise d'espace et de temps, cette image qu'elle crée n'a pas besoin du décor concentrationnaire pour s'imaginer, pour représenter l'horreur. Une double interprétation s'y pose; d'abord, Auschwitz est devenu le symbole surpuissant de l'horreur absolue, donc le lecteur est conditionné à imaginer toute image horrible à travers le prisme d'Auschwitz, alors Delbo n'a pas besoin d'exprimer à nouveau le décor pour que l'image s'y recrée dans ce cadre précis. Ce qui sous-entend qu'une fois le décor fixé dans un texte, le lecteur est incapable d'en sortir, comme le sous-titre de Delbo indique Auschwitz, le lecteur comprend où il doit recréer par l'imaginaire le décor autour du cadavre.

Mais si nous prenons l'énoncé en lui-même, seul, sans le fixé dans les bornes d'Auschwitz, il devient une image pouvant se recréer dans un ghetto, sur un champ de bataille, lors d'une épidémie, etc., il n'y a alors pas de limites spatiales et temporelles pour imaginer ce cadavre et c'est à l'intérieur de ce cadre non rigide d'imagination que se trouve alors l'une des plus grandes particularités de l'écriture de Delbo, parce que l'imaginaire spontané du lecteur peut créer une image autour de ce cadavre ou encore accéder à toute représentation qu'il possède déjà (par les films, les photos, les archives,

etc.), sans qu'elle soit nécessairement liée à Auschwitz. Alors, la figure cadavérique devient une représentation non pas de l'horreur dans l'univers concentrationnaire, mais de l'Horreur. Elle échappe aux balises pouvant l'enserrer pour devenir une image appartenant au maintenant de la lecture, à celui du lecteur dans sa culture propre, son époque et son propre vécu.

Le silence se conçoit pour Delbo comme un espace dans lequel se déploie réellement l'imaginaire et non lorsque l'image est donnée dans son entièreté, puisque là nous ne parlons plus d'imagination, mais seulement de reconstruction. C'est alors dans l'imagination que chacun se fera tout autour de l'image donnée par Delbo (à quoi ressemble ce cadavre? Depuis combien de temps est-il là? Pourquoi n'a-t-il pas droit à une sépulture?) qui la rendra plus forte et vivante. Alors, nous devons concevoir qu'à l'intérieur de ce silence, le « maintenant » de la lecture doit se déployer puisque l'imaginaire du lecteur n'est pas sollicité dans un but de reconstruire simplement une description que l'auteure lui donne, mais qu'il doit user de sa propre imagination pour se construire une image lui étant propre parce que comme le dit Jurgenson : « Le silence (...) est cela même qui nous permet de nous projeter au sein même de la catastrophe, (...). Il représente un mécanisme d'identification [aux victimes] non fictionnel, mais intellectuel, une identification du cheminement de la pensée à celui de la violence subie » [JURGENSON, SILENCE, p.127]. Le silence de Delbo s'articule dans la même perspective que celui des parenthèses encadrant les trois points dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec : « (...) » [PEREC, p.89]. Laissé seul sur deux pages blanches, ce vide expose le sort des parents de Perec, mais aussi celui de l'anéantissement des Juifs d'Europe. Les trois points deviennent cruels dans la portée imaginative que le lecteur leur donne. Ces espaces de silence provoqués par les auteurs se conçoivent comme ceux nécessaires pour porter un discours plus loin, plus persistants, puisque le silence des mots oblige le lecteur à combler celui-ci à travers son imagination peuplée de ses propres représentations, de ses propres souvenirs. L'image qui en naît ne peut appartenir qu'au lecteur, puisqu'elle est le fruit de son propre imaginaire, ses connaissances propres. La puissance du silence littéraire nécessaire à l'imagination Beigbeder la met en scène dans son roman *Windows on the World* pour amener plus loin

son lecteur dans l'acte même d'imaginer. Les attentats du 11 septembre 2001 servent de toile de fond pour illustrer l'histoire d'un père et ses deux fils déjeunant dans l'une des deux tours en cette horrible journée :

À partir d'ici, on pénètre dans l'indicible, l'inracontable. [...] J'ai coupé des descriptions insoutenables. Je ne l'ai pas fait par pudeur ou par respect des victimes, car je crois que décrire leur lente agonie, leur calvaire, est aussi une marque de respect. Je les ai coupées parce qu'à mon avis, il est encore plus atroce de vous laisser imaginer ce par quoi elles sont passées [BEIGBEDER, p.314].

Il exerce un silence nécessaire. Il n'est pas question ici d'une narration impossible où le langage aurait atteint une limite dans la description, puisqu'il a sciemment choisi de couper, donc de retirer ce qu'il avait écrit, ni par considération, pour les victimes ou son lecteur, puisqu'avec le XXe siècle nous sommes entrés dans l'ère de la victime où tout peut être dit, raconter sans filtre, sans censure. Le choix délibéré que fait Beigbeder force son lecteur à se retrancher à l'intérieur de ses propres représentations autour de cet événement surmédiatisé. Le lecteur crée la mort du père et de ses fils à travers les limites de son imaginaire, ainsi les images produites par l'imaginaire deviennent vérité parce que le lecteur accède à des représentations que sa mémoire a enregistrées autour de l'événement ou d'autres bouleversements l'ayant choqué, perturbé. Le retranchement vers l'imaginaire que propose Beigbeder veut atteindre ce que son lecteur conçoit comme l'innommable. Le silence voulu par tout auteur devient, selon nous, un processus littéraire touchant à un innommable plus authentique et plus durable puisqu'il appartient au lecteur qui se le représente à travers ses propres conceptions d'un non atteignable, dans ce qu'il peut définir comme unimaginable, brisant ainsi la barrière de l'innommable.

5-3. Jeux d'espace : de l'exigu à l'infini pour « voir » autrement le camp chez delbo

L'un des rôles majeurs des premiers témoignages concentrationnaires est de mettre en place un décor; il devient la preuve de leur déportation, un espace que le lecteur peut reconstruire et il participe à la création des symboles. Par l'importance dans son rôle

de destruction des Juifs d'Europe et son fonctionnement, Auschwitz est devenu le symbole surpuissant de tout l'appareil concentrationnaire nazi. C'est ainsi que dans *Les disparus*, Mendelsohn, qui visite le célèbre camp avec des membres de sa famille, rejette le symbole trop fort d'Auschwitz, puisque la finalité de son discours est la recherche des membres de sa famille juive anéantie par les *Einsatzgruppen*¹⁴². Pour lui, la puissance représentative d'Auschwitz masque d'autres réalités, d'autres horreurs du vaste plan de destruction nazie. Le texte ouvrant *Aucun de nous ne reviendra* et les deux poèmes suivants concernent les Juifs et leur anéantissement, ces pages, qui donnent à voir le malheur de ce peuple, posent aussi une distanciation entre le symbole et son propre discours. Longtemps après les événements, la lecture de ces pages s'interprète comme une séparation que Delbo crée entre l'anéantissement engendré par le camp (qui s'associe avec le symbole, donc notre représentation) et son expérience (une autre représentation de l'espace). Ce qui constitue la volonté du témoignage de Delbo n'est pas simplement de faire voir, mais de faire voir autrement les camps. Le « voir » dans une tentative de reconstruction mentale axée sur une cartographie n'existe pas dans le témoignage de Delbo. Lorsqu'elle se souvient et livre l'espace, c'est pour atteindre d'autres finalités dans lesquelles le lecteur participe à l'aide de son imaginaire. Son témoignage, comme nous l'avons plusieurs fois souligné, ne s'inscrit pas dans une vision du « voilà ce que j'ai vu », mais pour que son expérimentation concentrationnaire parvienne à toucher son lecteur, serve à construire une conception de l'horreur. Ainsi les camps de concentration nazis appartiendront aux générations futures, puisque Delbo abolit, grâce à l'utilisation qu'elle fait de certains espaces concentrationnaires, le temps.

Le jeu que Delbo provoque avec certaines structures physiques des camps nous amène à voir l'importance qu'elle accorde à l'imaginaire dans l'articulation de son discours. Les balises, qu'elle en donne, viennent encadrer certains espaces

¹⁴² Daniel Mendelsohn, *Les disparus*, Paris, Flammarion, 2010. Au sujet de la Shoah par balle et les Einsatzgruppen voir Père Patrick Desbois, *Porteur de mémoires*, Paris, Flammarion, 2009.

concentrationnaires, pour que ceux-ci s'actionnent autrement dans les perceptions de son lecteur, pour accéder à autre chose. En refusant de décrire et de comprimer les lieux qu'elle choisit de donner, Delbo permet à son lecteur d'intérioriser l'expérience et de lui faire percevoir des réalités intimistes où l'individu se retrouve, dans ce paysage encore plus reclus, doublement prisonnier. À l'inverse, les mesures de l'infini et de l'immensité, le marais et la plaine se voient comme des analogies de la catastrophe humaine que furent les camps de concentration nazis, mais aussi comme une universalisation qu'elle tente de donner à l'innommable.

L'espace dans sa conception spatiale classique ne constitue pas la volonté de témoigner de Delbo, puisque le décor (l'espace Birkenau) que sa déportation lui a fait connaître est secondaire, superflu dans son discours. Delbo a gravité pendant longtemps dans l'univers théâtral et son amitié avec Louis Jovet a transformé sa façon de le représenter, puisque chez elle, l'articulation de lieux, leurs descriptions doivent « donner à voir ». Liée à l'univers théâtral, l'articulation de son expérimentation peut servir, non pas seulement à reconstituer les camps de concentration, mais à une représentation touchant l'innommable, puisqu'à l'intérieur de son œuvre, nommer l'espace est superflu, obsolète, pour elle, l'Horreur est sans limites, sans frontières. Dans leur volonté de raconter les camps, la grande majorité des témoignages se trouvent intimement liés à l'univers qu'ils dépeignent; devenant impossibles à imaginer au-delà des structures concentrationnaires. Ce type de témoignage a besoin de son décor pour exister; il est difficilement envisageable dans un espace autre que celui qu'il définit, délimite. Comme nous l'avons soutenu plus tôt, la volonté de témoigner de Delbo ne s'articule pas dans celle de faire exister le camp de concentration; son écriture s'inscrit plutôt dans un plus vaste projet où par des représentations intimistes, qu'elle met en scène, elle tente de soustraire son discours à un espace-temps précis, pour qu'il puisse s'actualiser, se réinterpréter continuellement et individuellement. Son texte *Spectres, mes compagnons* ne s'articule pas dans le but de montrer l'Horreur, mais sur la possibilité d'accéder autrement à la représentation de ce qu'elle est à travers les grandes figures théâtrales qu'elle choisit pour l'accompagner dans la revisite de ses souvenirs concentrationnaires.

Pour elle, le théâtre représente l'une des meilleures méthodes pour parvenir à la construction d'un discours qui échappe à un espace-temps précis. Au théâtre, le décor n'est pas primordial pour que le discours puisse se déployer; l'essentiel n'est pas de mettre en scène une Antigone antique ou contemporaine¹⁴³, mais bien celle de créer une nouvelle représentation autour du personnage jouant, puisque celui-ci porte en lui une figure symbolique absolue pour articuler, à sa simple évocation, toute une structure de représentations et de mythes lui étant propre. Il s'incarne à travers ses actions et non son époque, son décor. Comme l'écrit Nicole Thatcher : « Dans sa prose, Delbo n'évoque, par rapport à l'espace, que des détails chargés de significations »¹⁴⁴. Alors, le lecteur accède à l'expérience en elle-même par les sensations, le ressenti et le « donner à voir », non à l'endroit en lui-même en tant que structure physique. Ce qui est mis en scène dans *Aucun de nous ne reviendra* ne concerne pas Auschwitz dans une vision totalisante de l'événement, puisque l'auteure-rescapée ne l'évoque qu'une fois dans tout l'ouvrage (titre donné aux deux pages 138-139¹⁴⁵). Delbo en soustrayant son discours à un décor trop rigide lui permet d'échapper à cette distanciation constituée tant par l'espace que par le temps. Son témoignage atemporel devient alors une source de représentations de l'innommable.

5-3-1. De l'exigu...

Très peu de lieux sont évoqués dans *Aucun de nous ne reviendra*, pourtant le block 25 revient continuellement dans son récit. Il apparaît très tôt dans son texte et en peu de mots, les images que Delbo fait naître autour de cet endroit deviennent assez

¹⁴³ Dans sa volonté de vouloir donner une sépulture à un enfant Saul, dans le film *Le fils de Saul* se voit tout autant comme une représentation masculine d'Antigone qu'a pu l'être toutes les femmes l'ayant joué.

¹⁴⁴ Nicole Thatcher, « Le témoignage d'une femme de lettres », Philippe Mesnard (coor.), *Dossier: Charlotte Delbo. Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Paris, Éd. Kimé, 2009, p.55.

¹⁴⁵ Elle fait référence à la ville et non au camp.

puissantes et fortes pour qu'elle puisse, plus tard dans son récit, évoquer seulement l'endroit pour que le lecteur conçoive l'Horreur que le lieu porte en lui-même à travers le regard des déportées. Ce lieu Delbo choisit de le définir autrement, elle ne le fixe pas comme une structure physique, avec des dimensions, une certaine apparence; le block 25 existe dans son écriture pour mettre en scène l'horreur absolue pour les déportées. Au chapitre « Les mannequins », elle parle pour la première fois du block 25 [p.29], elle mentionne la peur qu'ont les détenues de cet endroit « Nous ne tournons jamais la tête de ce côté » et de la mort qui frappe toute détenue y entrant « Elles sont mortes au block 25. La mort au block 25 n'a pas la sérénité qu'on attend d'elle, même ici » [p.30]. Sous l'écriture de Delbo, il devient un espace d'une plus grande tragédie à l'intérieur même du camp où la soif, la faim, les coups et le froid semblent encore plus horribles. L'entrée au block 25 de toute détenue est un constat de mort dans les semaines suivantes, cet espace tue tout espoir de survie, de retour. Les mots se sont transformés dans la poétique de Delbo, ils portent dans ces premières pages une tout autre tragédie de l'univers concentrationnaire. Lieu évoqué pour la première fois en pages 29 et 30, il revient à plusieurs reprises plus loin : « et elle se joint au groupe formé tout à l'heure, que le médecin SS escorte au block 25. » [DELBO, I, p.39], « C'était le jour où on vidait le block 25 » [DELBO, I, p.57], « Un autre camion s'avance devant la porte du block 25. Je ne regarde plus » [DELBO, I, p.84], « Il a fallu les porter devant le block 25. Il y en avait une qui vivait encore, elle suppliait,... » [DELBO, I, p.65], « Elle ne veut pas aller au 25. [...] Elle résiste. » [DELBO, I, p.137], « [les rangs] se mettent en marche vers le block 25. [...] Nous avons peur. » [DELBO, I, p.141¹⁴⁶]. Toute femme entrant dans ce lieu est vouée à la mort, une mort ignoble même aux yeux d'une déportée. Lorsque pour les pages 39 et 84, la référence au block 25 ferme le chapitre, cet espace devient un constat encore plus terrifiant à l'intérieur du camp, puisque la transformation langagière voulue par Delbo s'est opérée; des premiers mots où elle a créé pour son lecteur le block 25, il devient une conception spatiale dans laquelle existe une ultime horreur entre les murs d'Auschwitz.

¹⁴⁶ Il y a six références au block 25 dans le chapitre « Dimanche ».

À travers la construction langagière de cet espace physique des pages 29 et 30, Delbo garde des zones d'ombre, de silence où, encore une fois, son lecteur doit imaginer, penser l'horreur. En prenant la peine de séparer l'arrivée et la mort de cette femme, parce que dans cet espace, elle n'est pas instantanée, elle n'est pas immédiate comme dans les chambres à gaz; Delbo laisse à son lecteur le soin d'imaginer par lui-même la lente agonie des femmes françaises y étant admises parce qu'elles n'avaient pas couru assez vite dans le dernier paragraphe du chapitre « Le même jour » [DELBO,I, p.58-66] : « Toutes les quatorze sont mortes [...] Certaines ont tenu très longtemps. Il paraît que madame Van der Lee est devenue folle » [DELBO, I, p.66]. L'absence de paroles pour décrire, pour constituer un destin autour de ces femmes, de leur arrivée à leur fin tragique est plus puissante à travers le silence. Delbo a donné le block 25 à son lecteur, à lui maintenant de le construire par son imaginaire, de se représenter par sa mémoire propre, ses représentations personnelles de ce qu'est l'horreur dans cet endroit et ainsi il devient sien. L'horreur du block 25 lui appartient, puisqu'il l'a créé à travers ses perceptions et ses limites imaginatives. Bien qu'elle cloisonne une plus grande tragédie entre les marges du block 25, Delbo parvient ainsi à mettre en scène une représentation de l'horreur sans limites puisqu'elle se conçoit à travers l'imaginaire.

5-3-2. ...à l'infini

Autant Delbo enserme dans des bornes l'horreur dans le block 25, autant elle élabore une mise en scène différente autour des limites spatiales définissant, délimitant Auschwitz, puisqu'elle lui donne des dimensions hors normes, infinies. Contrairement aux premiers témoignages où souvent les limites terrestres des camps sont fixées à l'aide de plan (voir Dufournier ou Tillion) donnant ainsi des limites à l'espace concentrationnaire, les références que Delbo leur prête, dans *Aucun de nous ne reviendra*, rend l'espace concentrationnaire sans réelles bornes, dans une immensité indéfinissable, insondable, au-delà de l'espace et du temps, donnant une vision de tous les camps nazis ayant existé et une représentation de l'Horreur. Les proportions gargantuesques qu'elle

dépeint se voient comme une analogie double; à la fois celle d'une vision intimiste de l'auteure qui, en revisitant ses souvenirs, trace par le biais de l'espace tant le désespoir l'accablant durant sa déportation, que celui où le camp n'est plus enserré par des cloisons puisqu'il se trouve à l'intérieur de chaque déporté peu importe où il se trouve et une analogie sur l'ampleur de la catastrophe (par le nombre des victimes et par la puissance des abominations commises) que l'esprit humain ne peut atteindre tout comme le regard que porte la déportée sur l'horizon infini. À l'intérieur des chapitres « Le lendemain » [p.51- 57] et « Le jour » [p.72-79], Delbo joue avec l'espace en nous y dépeint un paysage hostile autour duquel elle ne fixe aucune borne, aucune fin :

Devant nous la plaine étincelle : la mer. [...] Nous avançons dans la plaine étincelante. [...] Les colonnes s'enfoncent dans la mer, toujours plus loin [...] Et tout à coup nous sommes saisies de peur, de vertige, au bord de cette plaine [...] Au-delà de nous, la plaine [DELBO, I, p.52]

La neige étincelle, immense, sur l'étendue où rien ne fait ombre [DELBO, I, p.53]

Et l'immensité glacée, à l'infini éblouissante, est d'une planète morte [DELBO, I, p.54- 55]

Les marais. La plaine couverte de marais. Les marais à l'infini. La plaine glacée à l'infini [DELBO, I, p.72]¹⁴⁷

Vous marchez dans la plaine couverte de marais. Les marais jusqu'à l'horizon. Dans la plaine sans bord, la plaine glacée [DELBO, I, p.73]

Les marais à l'infini, la plaine noyée de brouillard [DELBO, I, p.75]

Les phrases créent un monde sans limites, sans cloisons. Jurgenson démontre, par un extrait du livre de Soljenitsyne *Le pays des Goulags* (1974) où l'auteur répète le terme « palissades » à trois reprises dans la même phrase (« ...devant des palissades et des palissades et encore des palissades »), que « le camp est omniprésent et pourtant invisible, toujours situé au-delà d'une limite qui marque notre capacité de voir » [JURGENSON, INDICIBLE, p.11] Non seulement Delbo recourt au même procédé que

¹⁴⁷ Dans le chapitre intitulé « un jour », la marche (le verbe « marcher » est employé dix-neuf fois et quinze fois le mot pieds) des détenues, revenant constamment dans le texte donne autant une sensation d'infinité à l'espace.

Soljenitsyne en répétant les mêmes termes liés à l'espace (plaine, marais, mer) et elle utilise ces termes terrestres dont la connotation renvoie à l'immensité pour représenter l'impossibilité à l'œil humain de trouver une fin; la plaine, la neige et les marais se chevauchent, s'entremêlent entre eux et se répètent. Comme Soljenitsyne, Delbo ne donne aucun repère pour fixer de réelles frontières à cet univers, il devient insituable en dehors du monde et du temps. De ces espaces qu'elle lie avec des mots comme « infini », « immensité », nous sentons que la volonté du récit testimonial de Delbo s'inscrit dans une visée plus large que de raconter seulement sa propre histoire, son propre vécu. En effaçant les bornes et en prêtant des dimensions immenses aux paysages son récit se transpose ailleurs, il ne se cloisonne pas à l'espace d'Auschwitz, puisque même si ce camp est devenu l'emblème du système concentrationnaire, il ne fut pas le seul; 42500 camps de toutes sortes construits entre 1933 et 1945 furent recensés¹⁴⁸. Ainsi les paysages infinis qu'elle donne s'interprètent non seulement comme une représentation de ces espaces ayant recouvert une grande partie de l'Europe, mais surtout comme un univers toujours présent, vivant dans chacun des rescapés. Alors, cette absence de balises terrestres suppose que l'expérience des camps reste toujours vivante et intacte à l'intérieur des rescapés, peu importe l'endroit où ils se trouvent, une part de cet espace vit en eux, créant ainsi une diaspora de l'univers concentrationnaire.

L'infini de ces espaces se transpose tant comme la grandeur de la catastrophe en elle-même, porteur de la tragédie qui s'est inscrite (paysage lunaire, sans âme qui vive, planète morte) que de toutes les autres tragédies qui ont ponctué l'histoire de l'humanité avant et après. Ainsi, sa présence dans cet univers hostile où rien ne vient définir, encadrer l'espace s'interprète comme une façon de nommer l'Horreur, de lui donner ses réelles dimensions. Delbo n'enserme pas l'Horreur entre des murs, puisqu'ils ne

¹⁴⁸ Dans une enquête rendue publique en 2013 par le Mémorial de la Shoah à Washington, elle dénombre 1150 ghettos juifs, 30000 camps de travaux forcés, 980 camps de concentration, 1000 camps remplis de prisonniers, des milliers d'usines d'armement et 500 bordels où les femmes travaillaient comme esclave sexuelle. In : PINARD, Sarah, « Une étude revoit à la hausse le nombre de camps nazis », *Le figaro*, publié le 5 mars 2013 à 12:47, mis à jour le 7 mars 2013 à 08:58. <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/03/05/01016-20130305ARTFIG00553-une-etude-revoit-a-la-hausse-le-nombre-de-camps-nazis.php>

permettent pas de la contenir, elle est création humaine. C'est dans la même optique que s'inscrit le livre de Kosinski *L'oiseau bariolé* dans lequel un enfant juif voyage à travers la Pologne pendant la guerre et ne rencontre que violence et destruction. Ici, encore l'horreur que dépeint l'auteur ne se trouve pas sur les champs de bataille ou dans un univers clos, elle se matérialise dans tous les villages, dans chaque geste que choisissent de poser tous les individus.

Considérant avec quelle divergence Delbo traite son individualité dans son discours, l'infini des paysages devient une exemplification de la puissance de l'épreuve par une vision intimiste. Le regard qu'elle porte sur les paysages et les adjectifs qu'elle leur prête énoncent la sensation de petitesse que chaque individu ressent face à l'effroyable machine de destruction. Bien que cette hostilité de l'espace se voit comme un partenaire tacite des nazis pour qu'aucun des détenus n'en ressorte, elle semble représenter surtout une vision personnelle du détenu qui ne voit pas comment ni quand prendra fin sa déportation et son incapacité à pouvoir influencer sur son propre destin, lui donnant un rôle passif dans la chaîne des événements. Chez Delbo, les éléments naturels sont plus à même de représenter le désespoir et la douleur des déportées, puisqu'elle a conscience que les constructions érigées par l'Homme sont éphémères, les camps peuvent disparaître (parce que nos mémoires collectives choisissent de les effacer), mais les représentations qu'elle choisit (plaine, mer, marais) sont éternelles. L'immensité et l'infini des paysages deviennent des représentations de l'horreur concentrationnaire; celle sans fin où chaque déporté se trouve dans l'incapacité à influencer sur leur propre destin.

Si le block 25 existe chez Delbo, c'est parce qu'il joue un rôle fondamental dans son choix de rendre son témoignage différemment; il devient dans les yeux de la déportée le lieu de l'horreur ultime et sans la définir entre les murs du block 25, son lecteur doit le recréer à travers son imaginaire. Chez elle, le décor est secondaire, il se voit comme un accessoire, puisque la finalité de Delbo n'est pas de montrer le camp, c'est de le faire ressentir et atteindre autrement. En faisant échapper son témoignage à un décor trop précis, en l'attachant à l'infini, Delbo amène son discours plus loin, il devient alors

l'expression d'un discours universel lié à l'innommable où l'Horreur engendrée par l'humain est illimitée. Le jeu qu'elle crée autour des représentations spatiales sans fin entourant Auschwitz se voit comme une double vision de l'Horreur; celle des concentrationnaires et celle de tous ceux l'ayant expérimenté dans d'autres temps, d'autres lieux.

5-4. Rôle du « Maintenant » énoncé, les grands personnages théâtraux et la figure de la mère dans la vision de pérennité dans l'écriture de Delbo

Nous avons souligné les différentes formes de « maintenant » existant dans le récit concentrationnaire; pour la première vague le « maintenant » connecte deux actions (je fais « X » et maintenant je fais « Y »). Bien que son énonciation donne l'impression qu'une plus grande vérité s'articule à l'intérieur du souvenir, ce « maintenant » ne participe pas à éliminer l'espace entre le narrateur et son lecteur, chez celui-ci le « maintenant » appartient soit au souvenir se reconstruisant dans la mémoire du rescapé ou à l'acte vécu réellement¹⁴⁹. Cette forme d'utilisation du « maintenant » existe aussi chez les auteurs-rescapés de la deuxième vague, pourtant dans l'écriture testimoniale de Semprun, il se présente comme actant un espace-temps à l'intérieur du dédale de souvenirs de l'auteur. Ainsi, il appartient clairement au moment de l'écriture, puisque ce « maintenant » sert à créer une distanciation entre un événement vécu au camp et un vécu antérieur ou ultérieur.

Ainsi leur « maintenant » appartient au texte, il sert à son articulation et non au temps de l'énonciation; chaque fois qu'il est employé, il fait, certes, référence à l'univers du réel, puisqu'il s'agit de témoignages ou de roman autobiographique, mais trop intimement lié à la mémoire de l'auteur-rescapé. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo emploie à plusieurs reprises le mot « maintenant » et le lecteur comprend que

¹⁴⁹ Dépendant si le lecteur adhère partiellement ou totalement au témoignage se donnant à lui : s'il choisit qu'il s'agisse d'une autobiographie pure ou si le texte exploite des formes littéraires pour parvenir ailleurs.

celui-ci sert à rythmer l'action. Pourtant, à l'intérieur d'un même chapitre (« un jour » [p.40-49]), il y a deux « maintenant » qui se donnent à voir comme des brèches dans lesquelles le lecteur prend possession de l'espace-temps; ils s'ancrent dans le présent, ils appartiennent au lecteur. Dans ce chapitre (comme nous l'avons précédemment évoqué), Delbo lie l'agonie d'une femme dans le camp à celle de son chien Flag, la majorité des « maintenant » employée sert à rythmer les gestes de la femme et elle termine le chapitre en y écrivant : « Et maintenant je suis dans un café à écrire ceci » [DELBO, I, p.49]¹⁵⁰. Cette phrase joue un double rôle pour l'auteure-rescapée; elle est tout à la fois une reprise dans la réalité nouvelle (le « maintenant »), celle d'après les camps, mais il y a une superficialité de ce réel devant l'inimaginable qu'elle a traversé (envisageable par le « ceci »). Ce « maintenant », à l'instar des autres évoqués, se place dans le moment de la production ainsi que dans celui de l'énonciation; l'utilisation de l'adverbe temporel crée une « perspective égocentrique »¹⁵¹ s'appliquant tant à l'auteure-rescapée qu'à son lecteur. Celui-ci est d'abord confronté à cette particularité dans laquelle Delbo sépare clairement les moments vécus et celui de la narration, elle affiche l'acte mémoriel (« écrire ceci »); puisqu'elle crée délibérément une distanciation entre les différents souvenirs qu'elle lie ensemble et la période de rédaction¹⁵². C'est à l'intérieur de cette distanciation créée par l'auteure-rescapée que s'engendre un « maintenant » qui appartient à celui de la lecture (l'énoncé devient « lire ceci »), puisqu'en fermant le chapitre, Delbo se place délibérément à l'extérieur des événements, elle s'ancre dans le présent et est soutenue par son emplacement dans le texte, le lecteur doit se positionner temporellement (à travers son époque et sa génération) face aux camps de concentration. La séparation voulue par Delbo, où elle se réapproprie l'« entité Delbo », enclenche la même prise de position entre le lecteur et les événements à travers le « maintenant » de sa phrase. Le présent de l'écriture enclenché par Delbo devient un double espace de réalité

¹⁵⁰ La phrase est déjà apparue dans le chapitre (p.45) avec une fin légèrement différente : « Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire- car cela devient une histoire ».

¹⁵¹ Véronique Magri-Mourgues, « *Maintenant*, marqueur de fictionalité » dans Marcel Vuillaume, *Ici et Maintenant*, Amsterdam, Rodopi, Cahiers 20, Chronos, 2008, p.95

¹⁵² Tout comme la première phrase semblable dans son énonciation, insérée au milieu du chapitre, vient, soustraire l'auteure-rescapée de son passé pour lui permet de revenir à sa réalité présente.

pure, tout en l'ancrant elle-même, elle oblige son lecteur à faire de même; le lecteur se place à travers sa propre réalité au moment de la lecture, se resituer face à « Auschwitz » tout comme le fait l'auteure-rescapée.

Alors s'engage un processus interne chez le lecteur grâce au « maintenant », au « écrire » et au « ceci » de la phrase, ils jouent le rôle de catalyseurs; à travers eux, le lecteur s'est positionné dans sa propre réalité absorbant le moment de l'énonciation, ce qui le place dans un parallèle mémoriel avec l'auteure-rescapée puisque le jeu des mémoires (celles de Delbo et celles du lecteur), même si différentes, s'entrecroise comme le souligne Michael Rothberg dans son étude sur *Les Belles Lettres* de Delbo : « les souvenirs émergent du jeu croisé entre les différents passés et un présent hétérogène. C'est ce que j'appelle la « mémoire multidirectionnelle » : l'interférence, la superposition et la constitution mutuelle de mémoires collectives apparemment distinctes »¹⁵³. Souvenirs concentrationnaires et ceux personnels au lecteur se croisent et se rencontrent. Le lecteur envisage par des voies représentatives lui étant personnelles et intimes la lecture testimoniale que Delbo lui offre. Ainsi l'espace séparant Delbo et son lecteur se trouvent amoindri par l'emploi des deux termes « maintenant » et « ceci » à l'intérieur desquels se trouve la nécessité de se fixer temporellement à travers sa propre réalité.

5-4-1. Les grandes figures du théâtre

Le théâtre joue un rôle important dans le discours testimonial de Delbo, puisque, pour elle, il permet d'accéder autrement à l'expérience. Comme l'écrit Marianne Closson à propos du théâtre : « Penser le monde est une condition pour le rendre dicible : le dire, et surtout le représenter sur une scène de théâtre, c'est à nouveau le rendre sensible, le

¹⁵³ Michael Rothberg, « Entre Auschwitz et Algérie. Une mémoire multidirectionnelle » dans Philippe Mesnard (coor.), *Idem*, p.108

« donner à voir », donner à sentir »¹⁵⁴. Ainsi, à travers lui s’articule un système de représentation différent du monde romanesque, où la toile de fond présente peu d’importance, tout le message se trouve et passe par le texte et l’individualisation, celle actant les personnages et celle permettant au lecteur d’accéder au discours. Les grandes figures théâtrales ont servi à Delbo à mettre en scène son expérience concentrationnaire dans un but très précis; celui de le faire voir et comprendre autrement. Dans *Spectres mes compagnons* (1977)¹⁵⁵, texte écrit en 1951 se révélant comme une lettre pour Louis Jouvet et dans laquelle elle recourt à la présence de grandes figures théâtrales pour symboliser certains passages de son incarcération et de sa déportation, elle utilise toute la symbolique funeste des grands personnages pour l’accompagner dans sa déportation. Pour elle, le personnage théâtral répond mieux à ses exigences de représentation, puisque comme nous l’avons soutenu tout au long de ce texte, le projet de Delbo est de faire accéder autrement à l’expérience.

Est-ce en cela que le personnage de théâtre est une abstraction d’humain? Est-ce par son éternité, par son universalité qu’il est actuel qu’il s’actualise, qu’il se réincarne indéfiniment? Par contre, le personnage de roman persisterait dans son actualité propre [DELBO, SPECTRES MES COMPAGNONS, p.24].

Dans cet extrait, Delbo donne des limites spatiales très limitées aux personnages romanesques où elle considère qu’ils sont difficilement détachables de l’époque à laquelle ils appartiennent; un Perceval ou une Anna Karénine s’interprètent, se mettent en scène, selon elle, à travers leur époque respective; ils deviennent des représentations à l’intérieur d’un moment donné, dans un espace défini, culturellement cloisonné. Tandis que, à travers leur humanité, les personnages de théâtre deviennent éternels, atemporels; ce n’est pas leur époque propre qui les actionne, mais leurs caractères et leurs valeurs.

¹⁵⁴ Marianne Closson, “Représenter pour penser: le théâtre politique de Charlotte Delbo”, dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.236

¹⁵⁵ Magali Chappione-Lucchesi souligne que c’est l’unique texte testimonial de Delbo où le « je » n’englobe pas un « nous ». Magali Chappione-Lucchesi, « L’appel à l’imaginaire. Les spectres littéraires de Charlotte Delbo : de Molière à Giraudoux », dans Philippe Mesnard (coor.), *Dossier: Charlotte Delbo. Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Paris, Éd. Kimé, 2009, p.192

C'est ainsi qu'elle choisit Alceste¹⁵⁶ pour l'accompagner dans le wagon la conduisant vers Auschwitz, puisque le camp devient une analogie au désert et Dom Juan appartient à sa revisite mémorielle parce qu'il ne parie plus contre le ciel, mais contre l'enfer [DELBO, SPECTRES MES COMPAGNONS, p.46] auquel elle tentera de survivre.

En considérant qu'elle délimite clairement les divergences qu'elle trouve à l'intérieur des personnages romanesques et ceux du théâtre, cela montre bien que le souhait de Delbo est de construire un discours testimonial où s'élabore une expérience dans une perspective plus globalisante, plus totale où l'atemporalité des personnages joue un rôle essentiel dans sa manière d'élaborer son témoignage sur sa déportation. Thatcher voit dans l'absence de descriptions physiques autour des codétenues dans les deux premiers tomes d'*Auschwitz et après*, ainsi que l'utilisation de surnom (Mounette, Lulu) ou encore l'absence de nom pour certaines cette volonté animant le discours de Delbo qu'elles deviennent des figures universelles, comme se perçoivent les personnages de théâtre¹⁵⁷.

Écrit au début des années cinquante, *Spectres mes compagnons* ne s'articule pas dans la volonté de montrer directement l'espace concentrationnaire, mais de la faire imaginer à son lecteur à travers les figures théâtrales qu'elle a choisies pour l'accompagner dans la revisite de ses souvenirs et c'est à travers une représentation intimiste (celle de Delbo et de son lecteur) de leur tragédie respective que l'expérience s'élabore, devient pour le lecteur une Vérité pure. Dans le théâtre, le lecteur n'a pas accès à l'entièreté du personnage, souvent une seule facette de celui-ci est poussée à l'extrême pour véhiculer des « Vérités humaines » beaucoup plus profondes et c'est à l'intérieur de cette extrémité que le lecteur peut y trouver des réalités plus à même de l'interpeller. Alors, que ce soit Ondine, Dom Juan, Antigone ou Électre, ils participent, certes, à faire

¹⁵⁶ Collin Davis suggère deux interprétations au personnage d'Alceste: par sa misanthropie, il serait le personnage le moins terrifié par l'horreur des camps et il serait la représentation idéalisée par Delbo de Louis Jovet parce qu'il est l'ami narrateur, l'amoureux potentiel [DAVIS, p.13].

¹⁵⁷ THATCHER, Nicole, *A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-Presentation*, UK, Éd. Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000, p.107.

voir autrement son expérience concentrationnaire, toutefois ils permettent surtout d'exprimer plus durablement celle-ci par l'atemporalité de leur caractère.

Ici, sa déportation ne se dévoile pas à travers l'Horreur vécue, Delbo n'y explique, n'y nomme rien, c'est par la symbolique tragique de chacun des personnages théâtraux choisis et les actes absolus qu'ils accomplissent que se met en scène la tragédie concentrationnaire. Ainsi, Ondine l'accompagne lorsqu'elle se rend à la cellule de son mari (qu'elle appelle Hans) pour lui faire ses adieux. Le destin tragique et la douleur d'Ondine et d'Hans deviennent une analogie de l'émotion vécue par Delbo lors de la fin tragique de son mari Georges (fusillé pour acte de résistance).

Le recours au théâtre, à ses figures emblématiques lui permettent d'universaliser son expérience, de porter non pas un discours relevant de l'innommable, mais exprimant l'Innommable, le rendant accessible; puisque Delbo a choisi délibérément certains personnages pour l'accompagner dans la revisite de ses souvenirs pour donner, à travers l'incarnation et la quête tragique de ces personnages, une façon pour son lecteur d'imaginer, grâce à ses propres connaissances, le monde concentrationnaire. À travers leur symbolique, ils mettent en lumière des facettes jusque-là inaccessibles dans la représentation de l'innommable et donnent au discours de Delbo une voix intemporelle.

5-4-2. De la figure de la mère à la femme : vers une voix féminine totalisante sur la résilience

La mère est une figure présente et marquante de notre société, probablement réussit-elle à toucher chacun d'entre nous puisque nous avons tous une mère? Cette figure fondamentale, dans nos existences et perceptions du monde, prend ses racines dans la société occidentale sous les traits de la Vierge Marie et ses représentations innombrables véhiculent toujours ces idées de pureté maternelle et d'amour inconditionnel fondant nos représentations de cette relation toute particulière et unique entre la mère et son enfant. Dans la fabuleuse peinture de Jean Fouquet « La Vierge et

l'Enfant entourés d'anges » (vers 1452-1455)¹⁵⁸, la blancheur de la mère (ici c'est la maîtresse royale, Agnès Sorel, qui prend les traits de Marie) et de l'enfant, que le contraste des anges vient accentuer, renvoie à cette idée de pureté. Ce qui rend ce tableau si particulier, si rare provient du fait que l'artiste choisit de dévoiler un sein de la Vierge, le sein nourricier engendre à lui seul un double lien, celui unissant la mère à son enfant ainsi que celui de la vie humaine. Figure d'attachement par excellence, la figure maternelle se retrouve aussi à l'intérieur de différents gestes et de sentiments liés à la tendresse, voire l'amour totalisant¹⁵⁹. À travers le tome *Aucun de nous ne reviendra* (et dans plusieurs autres ouvrages), Delbo utilise à maintes reprises la figure maternelle, celle de sa propre mère et celle de la mère, pour exposer la tentative de déshumanisation que les déportés affrontent à leur arrivée, ainsi que ses relations avec ses camarades à l'intérieur du camp. Le lien de vie et de survie s'établissant dans cette connexion toute particulière entre la mère et son enfant se réincarne surtout autour des figures de Viva et de Lulu.

Après avoir donné son témoignage sur le monde concentrationnaire, l'écriture de Delbo utilise l'innommable comme toile de fond pour exprimer les différentes figures de la résilience féminine. Cette nouvelle volonté de discours regorge de figures maternelles. Alors que son écriture testimoniale renvoie à sa propre mère, celle de ses pièces de théâtre et ces autres œuvres se réfèrent à une mère étant à la fois anonyme et celle de tous et toutes. Chaque fois qu'elle met en scène une figure féminine, elle l'habille de résilience pour que son lecteur puisse par le prisme de ces femmes accéder à une représentation, lui étant propre, où douleurs et résilience s'associent. Nous terminerons en soulignant une dernière phrase de Delbo, celle qui à nos yeux explique la finalité de toute son œuvre. Sans nous éloigner du principe qu'il s'agit d'un discours féminin, cette phrase devient une voix pour toutes celles qui ont éprouvé une douleur intense. À l'intérieur de

¹⁵⁸ Peinture accessible sur le site de la Bibliothèque nationale de France à l'adresse : <http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f145.htm>

¹⁵⁹ Ici, ne pas confondre avec l'amour castrateur d'une mère, puisque Delbo ne l'expose pas ainsi dans son texte.

cette image porteuse des émotions, son discours se voit comme universel, puisque tout être sait ce qu'est la douleur et d'y survivre.

Delbo utilise, dans *Aucun de nous ne reviendra*, plusieurs facettes de la figure maternelle. Dans les premières pages de l'ouvrage, celle-ci sert à illustrer la volonté de déshumanisation habitant le régime concentrationnaire, parce qu'elle met en scène la destruction du premier lien à la vie de tout un chacun, soit la mère.

Ma mère

c'était des mains un visage

Ils ont mis nos mères nues devant nous

Ici les mères ne sont plus mères à leurs enfants [DELBO, I, p.23]

Dans les deux premières lignes, elle définit sa mère par deux parties du corps, ceux s'associant aux caractères fondamentaux maternels, soit les gestes (les mains) et à l'émotion (visage). Dans la troisième ligne, Delbo touche à la disparition de la figure maternelle par la nudité qu'elle donne aux mères, puisqu'à travers cette nudité, nous nous éloignons de l'image de la mère dans la contemplation morphologique, alors nous quittons la relation mère/enfant pour nous retrouver dans celle d'humain/humain. Comme Caron l'écrit : « l'extrait montre comment la famille, et du coup la sphère privée dont elle relève, est rendue inopérante par l'imposition de la nudité collective (...) leur nudité les prive aussi du lien qui les unissaient »¹⁶⁰. Finalement, la dernière ligne met en scène de la désarticulation de l'image mère/enfant entraînant la destruction de toutes représentations traditionnelles de cette relation dans l'univers concentrationnaire, détruisant par le fait même le tout premier lien à la vie. À l'entrée dans les camps, chaque déporté est dépouillé de tout lien le rattachant à son humanité et Delbo pousse encore plus loin cette volonté de destruction par la désintégration du lien si profond, si fondamental unissant la mère et son enfant.

¹⁶⁰ David Caron, « Vie et mort de la famille dans la trilogie *Auschwitz et après* », dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.56.

Nous remarquons aussi dans ces lignes que Delbo évoque tout d'abord sa mère/nos mères et la phrase suivante, le déterminant change (les), nous passons de l'ordre du possesseur (première personne : ma, nos) vers celui de l'impersonnel (troisième personne : les). Cette technique nous la retrouvons dans les paroles de la chanson de Jean Ferrat « Nuit et brouillard ¹⁶¹ » (1963) où dans tous les couplets (mis à part le dernier) l'auteur-compositeur-interprète utilise le référent « ils » pour évoquer les déportés : « ils étaient des milliers/ ils étaient vingt et cent » et dans le dernier couplet, le pronom « vous » remplace le « ils » : « vous étiez des milliers/ vous étiez vingt et cent ». Dans cette chanson, nous passons du référent impersonnel, celui lié aux sciences humaines, nous faisant oublier l'individu au profit du nombre, des statistiques vers un pronom personnel désignant l'humain. Le « vous » redonne une humanité à chacun des rescapés ainsi qu'aux défunts. Chez Delbo, le procédé est inverse, mais il vise d'autres finalités ; nous passons du possesseur singulier à celui du pluriel pour ensuite atteindre l'impersonnel pluriel créant ainsi l'image de la mère spécifique, pour se transformer vers les mères déportées dans les camps et dont la finalité est de devenir une figure maternelle universelle. La transformation du référent permet d'incarner les mères (présentes ou non) de tous les déportés. C'est ainsi que Delbo produit la déshumanisation que connaît le déporté à son arrivée. En très peu de mots, elle en vient à reproduire tout ce que Levi narre dans son deuxième chapitre de *Si c'est un homme* [« le fond », p.26- 51 ¹⁶²]. Dans les mots de Delbo, le nouvel arrivant se trouve dépouillé de tout, même du premier lien le rattachant à la vie, lui niant ainsi son existence même.

Plus loin dans le texte, Delbo exemplifie son expérience à l'intérieur des représentations intrinsèques de la figure maternelle et de sa relation avec son enfant pour imaginer sa propre fragilité à certains moments et sa dépendance à ses camarades lors de ces épisodes. Lorsqu'elle relate des moments de faiblesse ultimes, la figure de ses compagnes se métamorphose, elles prennent les traits de sa mère et leur aide se

¹⁶¹ Le titre de la chanson fait référence au texte de Jean Cayrol.

¹⁶² Dans ce chapitre, Levi raconte l'arrivée au camp avec les douches, le rasage intégral, la rencontre avec les anciens déportés, etc.

représente sous les caractéristiques liant la mère et son enfant. Dans le chapitre « Le matin » [p.98-108], elle raconte ses évanouissements quotidiens lors des longs appels, elle y parle du soutien inconditionnel de sa grande amie Viva lors de ces épisodes. C'est elle qui l'empêche de tomber au sol, qui par des gifles la ramène en ce monde et lorsque Viva l'appelle c'est la voix de sa mère qu'elle entend. Ensuite, Delbo utilise la relation mère/enfant pour exemplifier la situation qu'elle tente de nous faire atteindre:

Elle [Viva] dit et dit encore mon nom [...] -c'est la voix de ma mère que j'entends. [...] Et je sens que je tiens après de Viva autant que l'enfant après de sa mère. Je suis suspendue à elle qui m'a retenue de tomber dans la boue, dans la neige d'où on ne se relève pas. [DELBO, I, p.103]

Et dans le chapitre « Lulu » [p.160-166] où Delbo, submergée par ses pensées lorsqu'elle s'est retrouvée seule dans le trou, pleure tout près de sa compagne Lulu :

Lulu travaille et guette. Parfois elle se retourne et, de sa manche, elle essuie mon visage. [...] Avec tant de bonté que je n'ai pas honte d'avoir pleuré. C'est comme si j'avais pleuré contre la poitrine de ma mère. [DELBO, I, p.165-166]

Ces analogies mises en scène par Delbo sont conçues pour faire imaginer à son lecteur la puissance des liens la reliant à ses camarades (par l'image mère/enfant) qui la gardent dans la vie (« retenue de tomber dans la boue, dans la neige d'où on ne se relève pas), à qui elle doit sa survie. C'est par les actes simples posés par ses deux camarades (mais risqués dans l'univers concentrationnaire) qu'elles se transforment, se retrouvent des *mimésis* de la figure maternelle et où Delbo se projette, à travers sa vulnérabilité, comme un enfant. Dans les deux épisodes, Delbo utilise la métaphore de la mère et de l'enfant pour imaginer l'attitude de protection que ses camarades revêtent à son égard et où cette sécurité se déploie dans les bras maternels (« je suis suspendue à elle », « contre la poitrine »). Pour David Caron, le recours à ces métaphores familiales rend compte des liens unissant les déportées entre elles et s'attache à maintenir et faire fonctionner un cadre social quel qu'il soit au sein de l'univers déshumanisant¹⁶³. À travers cette entité familiale que lui présente Delbo, le lecteur se transfigure, alors dans son imaginaire, cette

¹⁶³ David Caron, « Vie et mort de la famille dans la trilogie *Auschwitz et après* », dans Christiane Page (dir.), *Idem*, p.53-54

zone de réconfort qui brise la vulnérabilité humaine engendrée par la douleur physique et psychologique que l'univers concentrationnaire provoque chez tous les déportés. La vulnérabilité et les douleurs que lui expose Delbo, il les connaît, probablement à une échelle moindre, mais il peut s'y reconnaître, l'imaginer et c'est ainsi que le discours de Delbo lui appartient, parce que comme le souligne Bracher : « pour être intelligible, tout élément nouveau doit être mis en relation tant bien que mal avec le système signifiant déjà en place » [BRACHER, HISTOIRE, p.82].

Après avoir survécu à une telle expérience relevant de l'innommable, Delbo structure l'essentiel de son écriture pour raconter, pour faire ressentir et voir autrement l'innommable, parce qu'elle le sait et sait le reconnaître. Dans son dernier ouvrage, *La mémoire et les jours*, paru après sa mort, il y a un court chapitre [p.79-81], sans titre, où elle relate un bref moment lors de son premier voyage en Grèce, alors en fin de guerre civile, où elle est amenée à voir une colonne de prisonniers déportés à l'île de Macronissos, devenu un camp de concentration pour les partisans arrêtés. Il y a un extrait dans ce chapitre où à la différence des habitants, elle ne s'éloigne pas, faisant semblant de ne pas comprendre les signes de l'officier et un peu plus loin, elle quête un regard de la part des prisonniers :

Je les regardais pour rencontrer leur regard, pour rencontrer un regard qui lirait dans le mien que je savais. [...], Je restais là, quêtant ce regard, un regard auquel le mien aurait dit : « Courage, vieux frère. Tu reviendras. Je sais qu'on peut revenir. Tiens bon! [DELBO, MJ, p.80].

L'image émerge qu'elle est à même de comprendre et de reconnaître la souffrance humaine, puisqu'elle la connaît déjà trop bien. Alors, Delbo s'entrevoit comme une auteure pouvant transmettre toute expérience liée à l'innommable, puisqu'elle l'a vécue et surtout y a survécu.

Toujours dans sa dernière œuvre publiée, il y a un autre texte [p.83-84], lui aussi sans titre, dans lequel elle parle d'une vieille Crétoise, elle la décrit, raconte l'élément

tragique l'ayant « vidée de sa vie » [DELBO, MJ, p.83] (ses trois fils ont été fusillés par les nazis¹⁶⁴). À la toute fin du texte, la vieille Crétoise dit : « Prie Dieu de ne pas t'envoyer tout ce que le cœur d'une femme peut supporter » [DELBO, MJ, p.84]. Et à la page suivante, Delbo y inscrit seulement : « Tout ce que le cœur d'une femme peut supporter » [DELBO, MJ, p.85]. Ici, la figure du cœur symbolise tour à tour amour et vie et souvent dans ses œuvres, nous retrouvons cette double image qui fait accéder à la représentation; il y a d'abord l'organe cardiaque où dans ses battements, elle active la vie : « C'est alors que le cœur doit s'arrêter de battre- s'arrêter de battre- de battre » [DELBO, I, p.179]. Dans cet extrait, elle donne un rythme aux mots, les battements du cœur ralentissent par la contraction de l'énoncé principal « cœur doit s'arrêter de battre », moins deux mots, moins deux mots, plus de mots et le cœur s'est arrêté¹⁶⁵. Dans le deuxième tableau de *Ceux qui avaient choisi*, juste avant de s'évanouir¹⁶⁶, son cœur vole en éclats prenant conscience qu'elle vient de voir son mari pour la dernière fois parce qu'il sera fusillé peu après : « ...j'ai cru que mon cœur éclatait » [DELBO, CQAC, empl.875]. C'est dans l'acte de ce cœur qui flanche (perte de l'amour) que s'exemplifie l'indicible, par ce mécanisme, elle met en action l'intensité et la complexité de l'émotion et de la douleur. Et elle recourt au même procédé à travers la double énonciation dans *La mémoire et les jours*. La première fois que cette phrase est prononcée, elle se transpose au vécu de cette mère, celle qui a perdu ses trois fils, le cœur devient une symbolique du moment de la perte. Le lecteur comprend que la tragédie de la mère ne se trouve pas dans la mort de ses enfants, mais dans celle d'y avoir survécu, ceci met en lumière le poids de la survie qu'engendre la mémoire. Lorsque la phrase est retranscrite, seule, à la page suivante, elle

¹⁶⁴ Cette histoire rappelle le roman « Le choix de Sophie » de Styron, puisque le commandant nazi aurait accepté de gracier l'un des enfants, mais la mère devait choisir rapidement lequel et elle fait le choix sous la contrainte.

¹⁶⁵ Cette façon qu'elle choisit d'activer le rythme cardiaque s'inspire encore une fois d'Apollinaire.

¹⁶⁶ Dans « Le matin », elle lie déjà le cœur à l'évanouissement (« Je sens quelque chose qui casse, là, à mon cœur. Mon cœur se décroche de sa poitrine... » [DELBO, I, p.102-103]). En considérant les propos de Delbo avant son évanouissement, pour nous, ces figures du cœur et de l'évanouissement articulent que la volonté, celle de revenir de cet enfer, n'est pas pour elle un vecteur assez puissant devant corps qui flanche.

se libère de la tragédie vécue par la vieille. Ce détachement provoque une prise de conscience où tout son discours s'enchaîne à cet énoncé, puisque son expérimentation de l'Innommable, Delbo l'articule grandement autour des camps, mais la perte d'un enfant, un viol, une déportation, la perte d'un être cher dans des circonstances tragiques ou accidentelles appartiennent autant à l'Innommable pour elle, chaque souffrance vécue se transpose dans l'écriture de Delbo et devient un décor pour que les personnages puissent exprimer cette douleur indescriptible : « ...j'avais mal, mal, que la douleur qui me serrait devenait insupportable » [DELBO, CQAC, empl.790-801]. Delbo a bien compris que les camps sont quelque chose d'unique dans l'histoire de l'Homme, mais la douleur et la souffrance ne le sont pas. Consciente de cet espace que peuvent engendrer son expérience et sa représentation, Delbo tente de l'amoindrir par des figures culturellement fortes et acceptées, rendant ainsi son discours accessible.

À travers cette phrase que Delbo répète, la rendant ainsi plus percutante, s'expose toute la puissance de son œuvre et ce qui la porte; cette volonté non de montrer l'innommable, puisque le décor est secondaire chez elle, mais le poids de la résilience, celui qui accable tout survivant. Chez elle, il n'est pas question de survivre « à quoi? », mais de comment s'engage et se ressent cette survie dans la mémoire de chacun. À la différence de l'adage du philosophe allemand Nietzsche : « tout ce qui ne nous tue pas nous rend plus forts » (supposant que toute douleur accroît la force morale de chaque individu), ce que représente Delbo ne se met pas en concurrence avec la douleur ressentie et vécue par les hommes (ils la vivent, la côtoie et ils ont leur façon d'y faire face); elle fait exister ce groupe marginalisé dans les discours ou trop souvent absent (pensons à la *Grande Histoire*). Ce groupe que constituent les femmes et dont la douleur millénaire reste insaisissable pour toutes les sciences humaines. Par les différents procédés littéraires qu'elle emploie, Delbo leur donne une voix parfois plurielle, mais plus souvent individuelle, pour qu'elle vienne toucher son lecteur, pour qu'il puisse l'imaginer à travers ses propres représentations et sa propre douleur. Elle transcende le témoignage, elle le donne à son lecteur, pour qu'il lui appartienne, pour que la voix de Delbo devienne la sienne au-delà du temps et de l'espace.

CONCLUSION

Certes, il n'y aura bientôt plus de témoins directs de l'espace concentrationnaire nazi; le temps a fait son œuvre. Pourtant, il restera à jamais les témoignages que plusieurs de ces hommes et de ces femmes ont livrés concernant cet enfer auquel ils ont survécu. Ils ont choisi de témoigner à l'intérieur de leurs propres capacités et leurs propres limites, influencés soit par le moment (l'urgence de témoigner pour ne pas oublier, pour ne pas être nié), soit par les souffrances (endurées dans les camps et pour toujours en eux). L'important, ici, ce n'est pas les qualités que nous prêtons à chacun des témoignages; mais bien que la variété de ceux-ci empêche les camps de concentration nazis de sombrer dans l'oubli, de disparaître derrière d'autres horreurs, d'autres drames sans nom que les Hommes continuent à perpétrer inlassablement.

Certaines lectures entourant les camps de concentration nazis et leurs finalités nous permettent de jeter un regard différent sur notre monde, sur notre époque. Au-delà du sentiment que les Hommes ne comprendront jamais (voués à reproduire à jamais les mêmes tragédies), il reste que cela nous permet d'appréhender différemment l'Autre dans ses divergences et ses ressemblances. La lecture des auteurs-rescapés nous donne les aboutissements de l'intolérance; leur vécu et celui de leurs compagnons d'infortune dans l'espace concentrationnaire, ils la mettent en pleine lumière, puisqu'au nom de leur identité ou de leurs convictions (politiques ou religieuses) des millions d'hommes et de femmes furent anéantis dans les camps de concentration nazis. Bien que plusieurs témoignages aient pour dessein de reproduire, de (re)présenter les camps, certains choisissent de briser les assises testimoniales de type « déposition » puisqu'ils dépassent les faits, ils les transforment et les intègrent à une perspective plus vaste. Ainsi à travers leur discours, le monde concentrationnaire s'élargit et se dévoile, rendant accessible la réalité concentrationnaire. Soutenu par l'énoncé de Paul Ricœur¹⁶⁷ nous avons mis en

¹⁶⁷ « « Comment le “maintenant” reproduit en vient à représenter un passé », mais en un autre sens de mot « représenter » qui correspond à ce qu'on appellerait aujourd'hui « prétention à la vérité » » [RICOEUR, TEMPS III, p.67].

lumière l'exemplarité du discours de Charlotte Delbo où chez elle l'articulation du « maintenant » de l'acte mémoriel réussit à reproduire un passé véridique tout en s'articulant dans le « maintenant » de l'énonciation, le temps de la lecture. Sa trilogie *Auschwitz et Après*, que Rosenfeld définit comme parmi les plus « surréalistes » réponse à l'Holocauste¹⁶⁸, parce qu'il s'agit d'un témoignage fragmentaire construit autour de moments restitués où l'expérimentation se dévoile à travers les impressions et les sensations éprouvées.

Lorsque Delbo rédige *Aucun de nous ne reviendra*, elle semble déjà pleinement consciente que l'enfer concentrationnaire serait happé par les sciences humaines qui fixeront des connaissances autour de ce monde. C'est pourquoi elle marque une distinction entre le savoir savant (la connaissance) et son expérimentation. Ainsi, elle pousse son lecteur à quitter sa place de spectateur et l'entraîne à l'intérieur du camp, elle le confronte sur ce qu'il croit connaître en lui montrant qu'il ne sait rien. Cette connaissance sur laquelle elle pose ses mots, elle seule et les survivants la possède et elle la qualifie d'inutile.

La lecture active qu'elle exige de son lecteur constitue une large part de l'exemplarité de l'écriture testimoniale de Delbo, puisqu'à plusieurs reprises elle interpelle son lecteur l'obligeant à ouvrir les yeux, à regarder, par le prisme de son imaginaire, la dureté des images concentrationnaires et la transformation de nos représentations du monde par l'existence des camps. C'est cet amalgame dans son écriture exemplaire où elle ne pose aucune limite à son lecteur dans sa façon de voir, de créer, d'imaginer et de ressentir les expériences liées à l'Horreur créée par des hommes pour d'autres hommes qui permet et permettra la survie des camps de concentration nazis. À l'intérieur du discours de Delbo, chaque lecteur y trouvera des vérités profondes et humaines qui feront exister les camps au-delà de la mort de tous les rescapés. Alors que Barthes soutenait que l'auteur doit mourir pour que le lecteur puisse vivre; chez Delbo, immédiatement le texte est remis au lecteur, parce que c'est par la force

¹⁶⁸ Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust literature*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1980, p.71, cité d'après Renée A. Kingcaid, Idem, p.98.

imaginative que se déploie son témoignage. Portée par l'imaginaire du lecteur, l'expérience ultime que ces hommes et ces femmes ont vécue survivra à jamais. L'exemplarité du discours de Delbo, qui par les mots et les figures qu'elle évoque, touche l'imaginaire de chacun, confronte tant nos représentations personnelles préétablies que notre langage et nos relations face à la mémoire. C'est ce que sous-tend l'enfermement de son acte testimonial entre des termes similaires (vrai/véridique); elle met en garde son lecteur sur la forme de discours qui l'attend; Delbo ne se concentre pas sur des vérités informatives, elle utilise son expérimentation dans une volonté de rendre le monde concentrationnaire accessible à travers le langage (pour elle, rien ne doit y échapper) et les représentations qu'elle choisit d'en donner. L'importance que revêt le « donner à voir » chez elle rend la réalité concentrationnaire accessible à son lecteur à travers les ressentis et les sensations qu'elle dépeint. Cette dualité qu'elle pose entre les deux termes pousse son lecteur à revoir les concepts qu'il lie à la vérité et prendre conscience que sa vision de la réalité qui l'entoure n'engage que lui. La phrase « Si je ne reviens pas adopte ta version à toi, celle qui naîtra de ta réflexion, de tes souvenirs. Ce sera la vérité » [QRCP, p.143] donne une compréhension de son œuvre testimoniale. Chez elle, faire acte de mémoire ne s'ancre pas dans un décor précis ni dans l'action puisque pour survivre au temps elle invoque des vérités plus humaines, plus profondes par lesquelles elle interpelle ses contemporains qui s'associent à son discours en fonction des codes sémiotiques. Cette phrase, prise dans le contexte du texte, donne toute latitude à la rescapée pour transmettre une mémoire de l'Horreur, elle expose aussi le projet plus vaste de Delbo où par des représentations intimistes, qu'elle met en scène, son témoignage puisse s'actualiser, se réinterpréter continuellement et individuellement. Cette phrase devient pour nous une injonction, une requête qu'elle fait à son lecteur posthume. À travers sa lecture, les souvenirs que Delbo lui a dévoilés se lient et actionnent les propres souvenirs du lecteur, les jeux qu'elle provoque avec le langage et les mises en scène qu'elle articule pour porter l'univers concentrationnaire suscitent diverses réflexions. Ces souvenirs et ces réflexions provoqués sont uniques à chacun, puisque l'écriture de Delbo se veut intimiste, une vision de l'expérience (non vécue par le lecteur) accessible grâce à cette lecture active où n'est pas sollicitée la connaissance, mais la capacité à ressentir, à intérioriser et

à lier son expérience. Ainsi, *Auschwitz et après* reste exemplaire dans la mesure où il bouleverse le lecteur dans ses retranchements les plus intimes. Dans sa façon de mettre en scène son véridique, Delbo le pose chez son lecteur comme une vérité éternelle et profonde. L'horreur vécue dans les camps de concentration nazis survivra, et ce à jamais dans l'univers mental de chaque lecteur; la liberté consentie à son lecteur s'actualisera toujours dans le temps entraînant la pérennité de l'œuvre et si celle-ci survit les camps de concentration nazis survivront puisque le lecteur les portera en lui, maintenant et à jamais.

La fin de la Deuxième Guerre mondiale a vu l'émergence du discours testimonial féminin puisque les camps de concentration nazis ont participé à la transformation de l'image de la femme. Pour une première fois dans l'*Histoire* des hommes, elles ne sont plus des victimes collatérales, mais des combattantes; la volonté de témoigner s'écrit pour mettre en scène à travers leur déportation et celle de toutes leurs camarades leurs actions et leur présence dans le combat. Discours à plusieurs voix, la particularité de l'écriture féminine est qu'elle s'appuie sa représentation sur des liens de solidarité féminine à travers l'espace concentrationnaire. La solidarité devient, par leur écriture, un acte de résistance constant dans cet univers qui voulait les déshumaniser. L'utilisation des discours testimoniaux féminins nous a servi à mettre en lumière exemplarité de celui de Charlotte Delbo, comme l'affirme Daniela Amsallem : « Elle [Charlotte Delbo] semble dominer, à notre avis, les témoignages issus de la déportation féminine »¹⁶⁹. Les modalités de représentation que Delbo met en scène renvoient une figure plus cruelle et plus totale de ces combattantes jetées dans l'enfer concentrationnaire et chez elle, l'expression des liens de solidarité transcende la résistance à la déshumanisation exercée dans les camps, elle exprime l'essence même de son retour.

Les récits féminins de déportation ont besoin des camps pour participer à l'élaboration une figure de combattante. Par leur existence et leurs finalités concentrationnaires (et non d'extermination), ils soulignent la valeur combattante des

¹⁶⁹ Daniela Amsallem, « La poésie dans l'œuvre de Charlotte Delbo », dans Philippe Mesnard (coord.), *Dossier : Charlotte Delbo. Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Idem, p.81.

femmes. Or, cette volonté d'exprimer enferme le discours dans l'espace concentrationnaire, devenant impossible d'imaginer au-delà. Certes, le discours de Delbo relève du discours féminin, mais son récit ne se cloisonne pas dans un espace précis, puisque vivre l'Horreur pour elle est sans frontières, sans limites. Dans ses pièces de théâtre ou dans ses autres textes ne relevant pas de son propre vécu, le projet littéraire est toujours le même; acter les souffrances et le désespoir des êtres où la toile de fond semble superflue. Son témoignage n'explique pas le camp et ses pièces de théâtre ne se révèlent pas dans leur décor, Delbo montre l'humain confronté à une situation inhumaine; elle porte son discours testimonial au-delà des limites concentrationnaires et hors des événements, elle le hisse dans celui sur l'Innommable. Ainsi, pour nous, la phrase « Tout ce que le cœur d'une femme peut supporter » [MJ, p.85] par la résilience féminine que porte cette phrase exprime le projet littéraire de Delbo mettre en scène l'Innommable pour le rendre accessible à tous.

Tous ceux qui ont lu Delbo s'entendent pour souligner la singularité de son écriture, la singularité de sa voix, la poétique de ses mots, pourtant, elle reste peu connue, peu lue, peu citée et ce, malgré les rééditions de ces nombreuses publications et la grande commémoration de 2013¹⁷⁰ ayant entouré le centenaire de sa naissance en France. Peut-être que les générations futures assumeront mieux cette grande liberté que Charlotte Delbo donne à son lecteur, mais aussi lui accorder toute l'engagement émotionnel que réclame son œuvre et alors l'exemplarité de son écriture testimoniale sera reconnue au même titre que celle de Levi, Antelme, Semprun, Wiesel, etc. par un vaste public.

¹⁷⁰ Au sujet des commémorations entourant le centième anniversaire de Charlotte Delbo voir : Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvres et engagements*, Rennes, PUR, 2014, p.16-17.

ANNEXE

Charlotte Delbo dans les grandes lignes

Charlotte Delbo est née le 10 août 1913 à Vigneux-sur-Seine (Seine-et-Oise). Elle poursuit des cours de philosophie et en 1937, dans le cadre d'une interview réalisée pour un journal étudiant, elle rencontre Louis Jovet qui, impressionné par son travail de réécriture, lui propose de devenir sa secrétaire. Dès lors, elle travaille à l'Athénée (théâtre de Jovet à Paris), « ce travail devient pour Delbo une véritable école de pensée et de regard »¹⁷¹. Sous l'occupation, Jovet ferme son théâtre et quitte Paris pour l'Argentine avec sa troupe. En septembre 1941, Delbo apprend qu'un ami a été guillotiné, elle décide de rentrer à Paris pour rejoindre son mari Georges Dudach (qu'elle a connu en 1934). À son retour le 15 novembre 1941, elle s'engage à ses côtés dans la Résistance¹⁷². Le 2 mars 1942, la police les arrête et ils sont transférés à la Santé. Le 23 mai 1942, elle fait ses adieux à son mari qui sera fusillé le jour même. Le 24 janvier 1943 s'entame pour elle et ses camarades le voyage les conduisant à Auschwitz-Birkenau. Au printemps 1944, Charlotte est transférée à Ravensbrück où elle sera libérée en avril 1945¹⁷³. Elle est envoyée quelque temps en Suède et elle rentre au pays en juin. De 1945 à 1947, elle travaille à nouveau pour Jovet, mais au début de 1946, ses problèmes de santé, liés à sa déportation, l'obligent à se rendre dans une clinique en Suisse où elle restera jusqu'à la mi-juillet. C'est pendant cette hospitalisation qu'elle écrira son témoignage (*Aucun de nous ne reviendra* et *Une connaissance inutile*). À son retour sur Paris, elle reprend son travail auprès de Jovet, mais une occasion l'amène à travailler pour l'ONU; elle y

¹⁷¹ Elisabetta Ruffini, « L'engagement de Charlotte Delbo », dans Philippe Mesnard (coor.), *Dossier : Charlotte Delbo*, Paris, Éd. Kimé, 2009, p.25

¹⁷² Son rôle consiste à taper et mettre au propre des textes, retranscrire les émissions de radio.

¹⁷³ Elle est l'une des quarante-neuf survivantes de son convoi qui comptait deux cent trente femmes françaises.

travaillera jusqu'en 1960, moment où un ancien professeur, Henry Lefebvre, lui offrira de travailler à ses côtés pour le CNRS. Elle y travaillera jusqu'à sa retraite en 1978. Elle meurt d'un cancer le 1^{er} mars 1985.

Influencée par la philosophie, le théâtre et ses nombreuses lectures, Delbo a beaucoup écrit sur des sujets variés et dans plusieurs styles. Dès son retour des camps et jusqu'en 1979, Delbo va publier des morceaux de témoignages dans le *Journal de Genève* et collaborer à différentes revues dont le *Monde*. Ses livres et ses pièces de théâtre sont publiés dès le début des années soixante (voir bibliographie).

Bibliographie

Corpus principal :

- DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après, t.I : Aucun de nous ne reviendra* [1970], Paris, Éd. Minuit, 2013.
- DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après, t.II : une connaissance inutile* [1970], Paris, Éd. Minuit, 2013.
- DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après, t.III, Mesure de nos jours* [1970], Paris, Éd. Minuit, 2013.
- DELBO, Charlotte, *Ceux qui avaient choisi* [2011], Paris, Flammarion, Éd. KINDLE, 2017.
- DELBO, Charlotte, *Le convoi du 24 janvier* [1965], Paris, Éd. Minuit, 1978.
- DELBO, Charlotte, *Les belles lettres* [1961], Paris, Éd. Minuit, 2012.
- DELBO, Charlotte, *La mémoire et les jours* [1985], Paris, Berg International, 2013.
- DELBO, Charlotte, *Qui rapportera ces paroles? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.
- DELBO, Charlotte, *Spectres, mes compagnons* [1977], Paris, Berg International, 2013.

Corpus secondaire :

- ANTELME, Robert, *L'espèce humaine* [1947], Paris, Gallimard, 2012.
- BOROWSKI, Tadeusz, *Le monde de pierre* [1948], Paris, Éd. Christian Bourgois, 1992.
Traduit du polonais par Laurence Dyèvre.
- BUBER-NEUMANN, Margarete, *Déportée à Ravensbrück* [1985], Paris, Seuil, 1988.
Traduit de l'allemand par Alain Brossat.
- BUBER-NEUMANN, Margarete, *Déportée en Sibérie* [1949], Paris, Seuil, 2004. Traduit de l'allemand par Anise Postel-Vinay.

- BUBER-NEUMANN, Margarete, *Milena* [1977], Paris, Seuil, 1986. Traduit de l'allemand par Alain Brossat.
- COHN, Marianne, « Je trahirai demain » [1943], poème disponible en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/marianne-cohn/je-trahirai-demain/>
- DEBENEDETTI, Giacomo, *16 octobre 1943*[1959], Paris, Éd. Allia, 2001. Traduit de l'italien par Monique Baccelli.
- DUFOURNIER, Denise, *La maison des mortes : Ravensbrück*, Paris, Hachette, 1945.
- DURAS, Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, 2014.
- DE GAULLE ANTHONIOZ, Geneviève, *La traversée de la nuit* [1998], Paris, Seuil, 2001.
- HILSEN RATH, Edgar, *Nuit* [1964], Paris, Tripode, 2014. Traduit de l'allemand Jörg Stickan et Sacha Zilberfarb.
- KA-TZETNIK 135633, *Maison de filles* [1953], Paris, Gallimard, 1958. Traduit de l'anglais par Francis Max.
- KA-TZETNIK 135633, *Les visions d'un rescapé ou Le Syndrome d'Auschwitz* [1978], P Paris, Hachette, 1990. Traduit de l'hébreu par Erwin Spatz et Maurice Kriegel.
- KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, Paris, Babel, 2011.
- KLÜGER, Ruth, *Refus de témoigner* [1992], Mayenne, Éd. Viviane Hamy, 2009. Traduit de l'allemand pas Jeanne Étoré.
- KOLINKA, Ginette, RUGGIERI, Marion, *Retour à Birkenau*, Paris, Grasset, 2020.
- KOSINSKI, Jerzy, *L'oiseau bariolé* [1965], Paris, J'ai lu, 2011. Traduit de l'anglais par Maurice Pons.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme* [1947], Paris, Pocket, 2013. Traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger.
- LEVI, Primo, *La trêve* [1963], Paris, Grasset, 2014. Traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois-Joly.
- LEVI, Primo, *Le système périodique* [1975], Paris, Michel Albin, 1987. Traduit de l'italien par André Maugé.

- LEVI, Primo, *Conversations et entretiens*, Paris, Robert Laffont, 2000. Traduit de l'italien par Dominique Autrand et Thierry Laget.
- LEVI, Primo, *Lilith* [1981], Paris, Liana Levi, 2013. Traduit de l'italien par Martine Schuruoffeneger.
- LORIDAN-IVENS, Marceline, *Et tu n'es pas revenu*, Paris, Grasset, 2015.
- MAUREL, Micheline, *Un camp très ordinaire* [1957], Paris, Éd. de minuit, 1985.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, 2014.
- PILECKI, Witold, *Le rapport Pilecki. Déporté volontaire à Auschwitz 1940-1943*, Paris, Éd. Champ Vallon, 2014. Traduit du polonais par Urzula Hyzy et Patrick Godfard.
- RAWICZ, Piotr, *Le sang du ciel* [1961], Paris, Gallimard, 2014.
- RENAULT, Maisie, *La grande misère* [1948], Paris, Flammarion, 2014, EPUB.
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire* [1946], Paris, Pluriel, 2013.
- ROUSSET, David, *Les jours de notre mort* [1947], Paris, Union générale d'éditions, 1974.
- SEMPRUN, Jorge, *L'évanouissement* [1967], Paris, Gallimard, 2012.
- SEMPRUN, Jorge, *Exercices de survie* [2012], Paris, Gallimard, 2014.
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie* [1994], Paris, Gallimard, 2013.
- SEMPRUN, Jorge, *Le mort qu'il faut* [2001], Paris, Gallimard, 2003.
- SEMPRUN, Jorge, *Quel beau dimanche* [1980], Paris, Grasset, 2011.
- SEMPRUN, Jorge, *Le grand voyage* [1963], Paris, Gallimard, 2013.
- TILLION, Germaine, *Ravensbrück* [1973], Paris, Seuil, 1988.
- TILLION, Germaine, *Opérette à Ravensbrück : le Verführbar aux enfers* [2005], Paris, Points, 2007.
- VEIL, Simone, *Une jeunesse au temps de la Shoah. Extraits d'une vie* [2007], Paris, Stock, 2017.
- WIESEL, Elie, *La nuit* [1958], Paris, Éd. de Minuit, 1999. [adaptation de la première version de 1955 écrite en yiddish]

Ouvrages historiques et critiques :

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, Paris, Payot et Rivages, 2003.

D'ALLONES, Myriam Revault, « La vie refigurée. Autour des Disparus de Daniel Mendelsohn », *Esprit*, 2011/1 janvier, p.148-161.

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 2012.

ARENDT, Hannah, *Auschwitz et Jérusalem*, Paris, Presses pocket, 1993.

ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2012.

ARENDT, Hannah, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 2005.

AUERBACH, Erich, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris, Éd. Macula, 2003.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 2012.

BACHMANN, Ingebor, « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, 81^e année, no 892-893, août/septembre, 2003, p.37-39.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BENESTROFF, Corinne, « L'écriture ou la vie, une écriture résiliente », *Littérature*, no 159, septembre 2010.

BENSOUSSAN, Georges, *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 1998.

BENSOUSSAN, Georges, *Génocide pour mémoire*, Paris, Éd. Du Felin, 1989.

- BERGER, Alan L., "Unclaimed Experience : Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust", *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 28, No 3, Spring 2010, p.149-158.
- BEYAERT, Anne, « Comment représenter la Shoah? », in : *Communication et langages*, no120, 2^e trimestre 1999, p.95-106.
- BIZET, François « Postérité de l'espèce humaine », *French Forum*, Fall 2008, Vol 33, no 3, p.55-68.
- BLANCHOT, Maurice, *Après coup*, Paris, Éd. de minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de la langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2014.
- BRACHER, Nathan, « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo : une écriture d'Auschwitz », *French Forum*, vol.19, No.1 (janv.1994), p.81-99.
- BRACHER, Nathan, « Faces d'histoire, figures de violence : métaphore et métonymie chez Charlotte Delbo », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 102, H. 3 (1992), pp. 252- 262.
- BRENNER, Rachel Feldhay, *Writing as Resistance. Four Women Confronting the Holocaust*, University Park, The Pennsylvania University Press, 1997.
- BROSSAT, Alain, *L'épreuve du désastre*, Paris, Albin Michel, 1996.
- BRUNETAU, Audrey, *Charlotte Delbo : une écriture du silence*, Thèse, Michigan State University, 2008.
- CHATTI, Mounira, « Le symbole de l'enfer dans les récits de déportation », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, paru le 29-05-2010. Accessible en ligne : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_148.pdf
- COQUIO, Catherine (dir), *Histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Atalante, 2003.

- COQUIO, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Éd. Armand Collin, 2015.
- CRU, Jean Norton, *Du Témoignage*, Internet, Éd l'aaargh, 2002, disponible en ligne : <http://aaargh.vho.org/fran/livres2/cru.pdf>
- CURTIS, Lara R., *Writing Resistance and the Question of Gender*, Palgrave Macmillan, Switzerland, 2019.
- DANA, Catherine, *Fictions pour mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DAVIS, Colin, « Charlotte Delbo's Ghosts », *French Studies*, vol. LIX, no.I, p.9-15.
- DAYAN ROSENMAN, Anny, « Entendre la voix du témoin », *Mots*, 56, sept.98, p.5-14.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, 2013.
- DESPOIX, Philippe, BENOIT-OTIS, Marie-Hélène, MAAZOUZI, Djemaa et QUESNEY, Cécile (sous dir.), *Chanter, rire et résister à Ravenbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil, 2018.
- DENIS, Michel, *Images et cognition*, Paris, PUF, 1989.
- DESROSIERS, David, *Mémoire de la culture, mémoire de la barbarie. L'intertextualité dans le témoignage de Jorge Semprun sur le camp de Buchenwald*, Mémoire, UDM, 2010.
- DOBBELS, Daniel et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature*, Rennes, La Licorne (PUR), 2006.
- DUNANT, Ghislaine, *Charlotte Delbo. La vie retrouvée*, Paris, Grasset, 2016.
- DURAN, Maria Angélica Semilla, *Le masque et le masqué*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Figures*, t.II, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures* t.III, Paris, Seuil, 1972.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah, *Les bourreaux volontaires de Hitler. Les Allemands ordinaires et l'Holocauste*, Paris, Seuil, 1998.
- GRIESON, Karla, « Des mots qui font vivre : commentaires sur le langage dans les récits de déportation », *Mots*, septembre 1998, no 56, p.15-32.
- GINZBURG, Carlo, « Levi, Calvino et la zone grise », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 119 | 2014, p.108-114.
URL : <http://temoigner.revues.org/1444>
- HARTMAN, Geoffrey, « Témoignage, art et traumatisme de l'Holocauste », *Mots*, 56, septembre 98, p.50-68.
- HEINICH, Nathalie, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, septembre 1998, no 56, p.33-49.
- HILBERG, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*, tomes I-II-III, Paris, Gallimard, 2008.
- HILBERG, Raul, *La politique de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1996.
- HOFFMAN, Eva, *Après un tel savoir... La Shoah en héritage*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.
- HULSTYN, Michaela, « Charlotte Delbo à l'écoute : Auditory Imagery in *Auschwitz et après* », *Women in French Studies*, volume 6, Special Issue 2016, p.70-82.
- JEANELLE, Jean-Louis, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, no135, 2004, p.87-117.
- JURGENSON, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Monaco, Éd. du Rocher, 2003, 119-135.
- JURGENSON, Luba, « Indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol.37, no 2, 2009, p.9-19.
- JURGENSON, Luba, « La question du silence dans les discours critiques sur les représentations de la Shoah », *Cédille, revista de estudios francese*, Monografías, 5, 2015, internet : <https://cedille.webs.ull.es/M5/06jurgenson.pdf>

- KERTESZ, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* [1990], Paris, Actes Sud, 1995, Éd. Kindle. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba.
- KERTESZ, Imre, *L'Holocauste comme culture* [1993], Paris, Actes Sud, 2009. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba.
- KREMER, Roberta S., *Memory and Mastery : Primo Levi as Writer and Witness*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- KINGCAID, Renée A., «Charlotte Delbo's Auschwitz et après: The Struggle for Signification », *French Forum*, Vol. 9, No. 1 (January 1984), pp. 98-109.
- KOPPISCH, Michael, « Charlotte Delbo: Writing (Against) Death », *Women in French Studies*, Volume 6, Special Issue 2016, pp. 98-111.
- KOUAKOU, Jean-Marie, *Les représentations dans les fictions littéraires. Tome 1. Théories et analyses*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- LAGERWEY, Mary D., *Reading Auschwitz*, Walnut Creek, Calif., AltaMira Press, 1998.
- LALIEU, Olivier, « L'invention du « devoir de mémoire » », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, no 69, janvier-mars 2001, p.83-94.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.
- LEVI, Primo, *Le devoir de mémoire*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2015.
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1985), Paris, Gallimard, 2013. Traduit de l'italien par André Maugé.
- LEVI, Primo, « Retour à Auschwitz », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 119 | 2014, p.124-132. URL : <http://temoigner.revues.org/1457>
- LOUWAGIE, Fransiska « « Une poche interne plus grande que le tout ». Pour une approche générique du témoignage des camps », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, p.365-377.
- KAPLAN, Brett Ashley, « Charlotte Delbo's Visualities of Memory », *Women in French Studies*, Volume 6, Special Issue 2016, p.39-42.

- MAFFRE CASTELLANI, Françoise, *Charlotte Delbo. Entre Résistance, Poésie et Théâtre : une vie accomplie*, Paris, Éd. du Cygne, 2010.
- MARRUS, Michael R., *L'Holocauste dans l'histoire*, Paris, Flammarion, 1994.
- MESNARD, Philippe (coor.), *Dossier: Charlotte Delbo*, Paris, Éd. Kimé, 2009.
- MESNARD, Philippe et Yannis Thanassekos, (dir.), *Primo Levi à l'œuvre. La réception de l'œuvre de Primo Levi dans le monde*, Paris, Éd. Kimé, 2008.
- MESNARD, Philippe, *Primo Levi. Le passage d'un témoin*, Paris, Fayard, 2011
- MESNARD, Philippe, « Entre témoignage et mémoire, quelle place pour Primo Levi ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 119 | 2014, p.77-90.
URL : <http://temoigner.revues.org/1425>
- MORANTE, Elsa, « Sur le roman », *Pour ou contre la bombe atomique*, Paris, Gallimard, 1992, p.41-78. Traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano.
- PAGE, Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvres et engagements*, Rennes, PUR, 2014.
- PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.
- PAVIS, Marie-Christine, « Revenances et hantises dans les récits des camps de Jorge Semprun », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #18 | 2016, 13 p.
URL : <http://cm.revues.org/2275>
- PEREC, Georges, *L.G.: une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.
- PIPET, Linda, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- POLIAKOV, Léon, *Bréviaire de la haine. Le IIIe Reich et les Juifs*, Paris, Presses Pocket, 1993.
- POLLAK, Michael, *L'expérience concentrationnaire*, Paris, Éd. Métailié, 1990.
- POLLAK, Michael, HEINICH, Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.62-63, juin 1986, p.3-29.
- RASTIER, François, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, 3/2010 (n° 159), p. 108-129.

- REES, Laurence, *Auschwitz. Les nazis et la « solution finale »*, Paris, Albin Michel, 2011.
- RICOEUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, t.I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, t.III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 2015.
- RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Paris, Éd. Delachaux et Niestlé, 1998.
- ROTHBERG, Micheal, « Entre l'extrême et l'ordinaire : le réalisme traumatique chez Ruth Klüger et Charlotte Delbo », *Tangence*, No 83, hiver, 2007, p.87-106.
- SARR, Adiouma (2012), *La représentation de la tragédie humaine dans la littérature des génocides du XXe siècle : Les enjeux de la mise en récit d'une expérience catastrophique*, [Thèse de doctorat Université de Montréal]. Papyrus. ____
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10222/Sarr_Adiouma_2012_these.pdf
- SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 2009.
- SEMPRUN, Jorge, WIESEL, Elie, *Se taire est impossible* [1995], Paris, Éd. Mille et une nuit, 2013.
- SELLAM, Sabine, *L'écriture concentrationnaire ou la poétique de la résistance*, Paris, Publibook, 2008.
- SULEIMAN, Susan Robin, *Crises de mémoire. Récits individuels et collectifs de la Deuxième Guerre mondiale*, Rennes, PUR, 2012.
- THATCHER, Nicole, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2003.
- THATCHER, Nicole, « La mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France et la voix contestataire de Charlotte Delbo », *French Forum*, Vol. 26, no2 (Spring 2001), p.91-110.

THATCHER, Nicole, *A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-Presentation*, UK, Éd. Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000.

THATCHER, Nicole, « Charlotte Delbo's Voice: The Conscious and Unconscious Determinants of a woman Writer », *L'Esprit Créateur*, Volume 40, numéro 2, été 2000, p.41-51.

THATCHER, Nicole, « Charlotte Delbo: Transmission of a Poetical and Theatrical Vision of Her Concentrationary Experience », *Women in French Studies*, Volume 6, Special Issue 2016, p.10-22.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Éd. Arléa, 2004.

TODOROV, Tzvetan, *L'esprit des Lumières*, Paris, Éd. Robert Laffont, 2014.

TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001.

VUILLAUME, Marcel (textes réunis), *Ici et maintenant*, Amsterdam- New York, Ed. Rodopi, 2008.

WALTER, Jacques, « La liste de Schindler au miroir de la presse », *Mots*, n°56, septembre 1998, La Shoah : silence... et voix. pp. 69-89.

Waxman, Zoë Vania, « Writing Ignored : Reading Women's Holocaust Testimonies », dans: *Writing the Holocaust : Identity, Testimony, Representation*, Oxford, Oxford University Press, 2007. ProQuest Ebook Central:

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=Created>
from umontreal-ebooks on 2021-04-20

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Pluriel, 2013.

ZAMECNIK, Stanislav, *C'était ça Dachau 1933-1945*, Paris, le cherche midi, 2003.

Autres ouvrages :

ARAGON, Louis, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956. <https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/louis-aragon/strophes-pour-se-souvenir/>

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 2015.

AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Flammarion, 1962.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools* (1920), Paris, Gallimard, 1971.

BEIGBEDER, Frédéric, *Windows on the world*, Paris, Grasset, 2015.

BINET, Laurent, *HHhH*, Paris, Grasset, 2011.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1971.

CAYROL, Jean, *Nuit et brouillard* [1956], Paris, Éd. Mille et une nuits, 2010. Éd. Kindle.

CAYROL, Jean, « Pour un roman lazaréen », paru dans la revue *Esprit*, n° 159, septembre 1949, Éd. Kindle.

DANTE, *La divine comédie. L'Enfer*, Paris, Flammarion, 2004.

DESBOIS, Père Patrick, *Porteur de mémoires*, Paris, Flammarion, 2009.

DOSTOÏEVSKI, Fédor Mikhaïlovitch, *Souvenirs de la maison des morts* [1860-1862], Paris, Gallimard, Éd. Kindle. Traduit du russe par Pierre Pascal.

LEWINSKY, Charles, *Melnitz*, Paris, Grasset, 2011.

LEWINSKY, Charles, *Retour indésirable*, Paris, Grasset, 2015.

MENDELSON, Daniel, *Les disparus*, Paris, Flammarion, 2010.

MORANTE, Elsa, *La Storia*, Paris, Gallimard, 2010.

STYRON, William, *Le choix de Sophie*, Paris, Gallimard, 1995.

WAJSBROT, CÉCILE, *Mémorial*, Paris, Éd. Zulma, 2005.

Chanson : FERRAT, Jean, *Nuit et brouillard*, 1963.

Peinture : Jean FOUQUET, *La Vierge et l'enfant entourés d'anges* (vers 1452-1455, diptyque de Melun, volet droit) Anvers, Musée royal des Beaux-Arts : <http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/fl45.htm>

Documentaire : BÉZIAT, Fabien, NANCY, Hugues. (2015). *Elles étaient en guerre (1939-1945)* [film documentaire]. Program 33, Koba film.