

ELVAN SAYARER

Université McGill

Indicible du langage et esthétique du *dire* dans *Auschwitz et après* de Charlotte Delbo

I. Introduction

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Theodor Adorno fut l'un des premiers à noter l'impossibilité de composer de la littérature après Auschwitz¹. Concevant la prise de parole et la perpétuation du souvenir comme une véritable responsabilité, Charlotte Delbo² (1913-1985) s'est élevée contre cette démission à sa sortie des camps. Si elle reconnaît les limites du langage au long de son témoignage, elle s'efforce néanmoins de remédier à ces déficiences de manières diverses. Par l'entremise d'une écriture de la réminiscence poétique et intime, Delbo tente de re-présenter l'univers du *Lager*, autrement dit, de rendre présent la réalité du camp au sein de sa trilogie intitulée *Auschwitz et après*. Publiés en 1970 et 1971, les trois volumes qui constituent ses mémoires (*Aucun de nous ne reviendra*, *Une connaissance inutile* et *Mesure de nos jours*) occupent une place importante dans la sphère de la littérature concentrationnaire. Dans cette « ode pour la beauté mutilée³ », Delbo souhaite « porter au langage⁴ » l'expérience à la fois personnelle et collective des détenues du camp.

Quels problèmes soulève l'inadéquation du langage et comment peut-on les résoudre ? Peut-on parler d'art ou susciter une émotion esthétique au sujet de la *Shoah* ou de l'expérience concentrationnaire ? La littérarité d'un texte nuit-elle à la fonction primordiale de témoignage ? Tout en s'interrogeant sur la forme que devrait revêtir son témoignage, Delbo s'évertue à nous transmettre l'indicible de l'expérience ; et lorsque la parole échoue, Delbo va jusqu'à consigner les

silences dans l'écriture. Loin de banaliser le mal, l'écriture fragmentaire et dépouillée de Delbo procède d'un réaligement sémantique. Ses écrits testimoniaux participent d'une ré-humanisation du langage, et traduisent essentiellement la volonté de l'auteure de réinventer le langage afin de mieux « donner à voir⁵ ». Nous tenterons de rendre compte du travail esthétique de Delbo sur la langue en nous appuyant sur les théories du trauma, les théories de l'énonciation et la pensée de Maurice Blanchot.

II. Une invalidation du langage et du processus sémiotique ?

« Expliquer l'inexplicable⁶ », c'est-à-dire, expliquer l'indicible, l'innommable, l'ineffable ou encore, l'indescriptible. Tant de mots pour exprimer cette aporie fondamentale, pour décrire l'incapacité du langage à dire ou à rendre certaines expériences, par définition extraordinaires ou traumatisantes. Les théoriciens du témoignage ont mis en lumière le rapport étroit qu'entretient le témoignage avec le trauma, insistant sur la difficulté qu'éprouvent les victimes à mettre en mots le traumatisme vécu. À l'instar d'autres rescapés, Charlotte Delbo pose le problème des insuffisances du langage dans l'incipit de *La Mémoire et les jours*⁷. Parmi ceux qui se sont montrés sensibles à cette question dans leurs témoignages, l'écrivain Primo Levi soutient que « notre langage est humain, [et] a été façonné pour décrire des choses à dimension humaine⁸ ». En effet, selon lui, « notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme⁹ ». La singularité et l'ampleur qui caractérisent tant l'expérience concentrationnaire que la *Shoah*, ont engendré cette « incommunicabilité » et ce silence. Pourtant, les survivants sont unanimes : il faut témoigner. La nécessité d'honorer le devoir de mémoire qui leur incombe dépasse la pauvreté du langage et les difficultés qui émergent au moment de l'écriture. N'y a-t-il pas, de surcroît, un réel danger à exclure Auschwitz de la sphère du langage et de la parole ?

Dans un article controversé, paru en 1984 et intitulé « Delbo's *Auschwitz et après* : The Struggle for Signification », Renée Kingcaid souligne qu'à son retour des camps, Charlotte Delbo avait pleinement conscience des lacunes du langage. S'appuyant notamment sur les propos d'Alvin Rosenfeld dans son ouvrage intitulé, *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, Kingcaid avance que l'expérience principale de l'œuvre de Delbo peut se résumer à une invalidation du processus sémiotique¹⁰. Autrement dit, après Auschwitz, la relation qui unit tout signifiant à son signifié serait à jamais altérée.

Certes, Delbo se montre soucieuse d'exposer la rupture du processus sémiotique ainsi que la déstructuration du langage. L'évocation que fait l'auteure du transport des mortes nous paraît constituer un exemple saillant de cette déconstruction langagière : « D'abord, c'est Berthe et Anne-Marie que nous portons. Bientôt, ce ne sont plus que des fardeaux trop lourds, qui nous échappent à chaque mouvement¹¹ ». Le glissement qui s'opère dans cette brève description du transport de leurs camarades mortes dans l'enceinte du camp met en lumière le processus de déshumanisation qui agit sur les êtres humains et le langage au *Lager*.

Cependant, Delbo ne se borne pas à un simple constat de fait, réitérant l'importance qu'elle accorde à l'entreprise de nommer l'innommable, de dire ce qui échappe à la sphère du langage. Dans un fragment consacré à l'arrivée des détenu(e)s au camp, Delbo joue sur l'opposition entre le « pire » – qui relève du connu – et « l'inconcevable » – qui ne peut être représenté comme réel par suite de nos habitudes d'esprit : « Ils attendent le pire – ils n'attendent pas l'inconcevable¹² ». Ce n'est que bien plus tard qu'elle nommera le lieu qui incarne cet inconcevable, Auschwitz :

Un matin de janvier 1943, nous arrivions. [...] Où étions-nous ? Nous devons apprendre – plus tard, deux mois plus tard, au moins ; nous, celles qui deux mois plus tard étaient

encore en vie – que l'endroit se nommait Auschwitz. Nous n'aurions pu lui donner un nom.¹³

L'action de nommer permet à l'individu de mieux saisir son environnement et la réalité qui l'entoure. Pour le témoin ou le détenu du camp, le fait de nommer, d'incorporer les lieux et les choses au domaine du connu, du familier, atténue quelque peu l'étrangeté qui résulte de cette expérience extrême.

Tout aussi éloquents, les fragments que Delbo emploie à brosser le tableau du retour des camps, lorsque chacune des détenues a, entre autres, eu à combattre l'hébétude et l'étiollement et à composer avec la reconquête longue et pénible de son être :

Réfléchir ? Comment réfléchir quand on a oublié tous les mots ? J'étais trop absente pour être désespérée. [...] Savoir, se demander, penser, ce sont des mots que j'emploie maintenant. [...] Combien de temps suis-je restée ainsi en suspension d'existence ?¹⁴

L'expression « on a oublié tous les mots » prend une valeur de litanie dans sa trilogie, mettant en relief le dépérissement et l'atrophie intellectuelle des détenues du camp. Pour les rescapées, la reconquête de soi s'accompagne inéluctablement d'un réapprentissage de la parole et du langage. Au prix de maints efforts, les rescapées se sont peu à peu réintégrées au monde des vivants et réapproprié la mémoire. Delbo rend compte de ce processus de réapprentissage en mettant l'accent sur la difficulté qu'elle-même a éprouvée à nommer les choses :

Avec difficulté, par un grand effort de ma mémoire – mais pourquoi dire : effort de la mémoire, puisque je n'avais plus de mémoire ? – par un effort que je ne sais pas comment nommer, j'ai essayé de me souvenir des gestes qu'on doit faire pour reprendre la forme d'un vivant dans la vie. Marcher, parler, répondre aux questions, dire où l'on veut aller, y aller. J'avais oublié.¹⁵

Dans ce passage, Delbo oppose la mémoire à l'oubli, les spectres aux vivants. Elle insiste d'une part sur l'inadéquation du langage, ne sachant trop comment nommer cet « effort de la mémoire », et d'autre part sur les épreuves rencontrées à son retour. Au terme de ce travail sur elle-même, Delbo est parvenue à reconquérir le langage, à recouvrer la parole, pour finalement « porter au langage [en se servant] des mots que savent les autres, pour leur communiquer émotion, sentiment, expérience vécue – ou imaginée –, vérité¹⁶ ».

Au camp, les détenu(e)s ont été confronté(e)s à l'effondrement du langage et à la destruction des codes sémiotiques qui le régissaient. De nouveaux codes sémantiques et langagiers sont depuis venus remplacer les anciens. Mais peut-on pour autant qualifier ce processus d'« étrange parodie de la signification¹⁷ » ? Peut-on épouser la thèse de Renée Kingcaid qui tend inéluctablement à reléguer le langage proprement littéraire aux vestiges du passé ? Si l'on en croit Kingcaid, les écrits mémoriels n'ont guère leur place au sein du champ littéraire contemporain et, de manière plus générale, la littérature échouerait fondamentalement à re-présenter le camp et à saisir la réalité et le traumatisme vécus. La thèse qui en résulte correspond à une condamnation qui voue la littérature après Auschwitz à une mort certaine. Cette lecture des mémoires de Delbo renvoie, il nous semble, à une conception à la fois pessimiste et réductrice de la littérature, et réfute l'intention esthétique de l'auteure.

III. « Porter au langage » l'expérience des camps

Le témoin qui souhaite transmettre son expérience se heurte donc systématiquement à « l'inertie¹⁸ » et au caractère figé du langage. Afin de rendre justice à ce qu'il a vécu, il se doit de transcender les limites du langage et d'en combler les insuffisances. Tout au long de sa trilogie, Delbo illustre les problèmes suscités par les résistances langagières avec une éloquence particulière. En esquissant un portrait des détenus hommes, Delbo écrit :

Un à un, les premiers commencent à sortir. Ils se rhabillent sur le seuil. Leur regard fuit celui des autres qui attendent. Et quand on peut voir leur visage, on comprend. Comment dire la détresse dans leurs gestes. L'humiliation dans leurs yeux.¹⁹

Les détenues du camp, que Delbo désigne par le pronom indéfini « on », sont spectatrices de l'impuissance des hommes. Démunis, diminués, les hommes demeurent passifs et silencieux. Dans cette description elliptique ponctuée d'interrogations indirectes, l'insistance de Delbo sur leur regard fuyant, leur visage et leurs gestes laisse poindre leur tourment. La tendresse et l'empathie que les hommes éveillent en elle suffisent à faire ressentir le malaise et la honte des détenus, ce malaise qu'elle a tant de difficulté à dire. De fait, Delbo n'a de cesse de s'interroger sur la manière la plus efficace de contrer les problèmes qui émergent à travers l'écriture, « parce que, si elle avait survécu à l'horreur », comme l'observe François Bott,

c'était pour la dépeindre. Non pas seulement pour témoigner de celle-ci, mais la faire partager, la faire ressentir. L'Histoire [est] devenue le plus effrayant des cauchemars, eh bien ! C'[est] la vocation même de la littérature de raconter ce cauchemar.²⁰

IV. La littérature et les camps

Aussi Delbo établit-elle un lien étroit entre la perte du langage et la destruction de tout un patrimoine culturel, artistique et littéraire dont la valeur est inestimable. À ce titre, la narratrice d'*Une connaissance inutile* évoque le dénuement total des détenues à leur arrivée au camp, tant sur le plan physique que psychique, et s'attarde à décrire le processus de « déculturation » dont elle-même a été victime. Dans un fragment en vers libre, Delbo opère un glissement du je au nous pour rendre compte de la déshumanisation collective dont ont souffert toutes les détenues :

J'ai oublié tous les mots
ma mémoire s'est égarée
dans les délabres des jours passés
ma mémoire s'en est allée
et nos ivresses anciennes
Apollinaire et Claudel
meurent ici avec nous²¹

Apollinaire et Claudel incarnent cet héritage littéraire si cher à Delbo, mais que la réalité du camp anéantit progressivement. Dans ces quelques vers, Delbo oppose une fois de plus la mémoire à l'oubli, le passé au présent – cet *ici et maintenant* aliénant du camp.

Dans ses mémoires, Delbo insiste longuement sur le rôle définitoire joué par la littérature dans la préservation de son être et de son humanité. Cet héritage agit tel un bouclier, protégeant les détenu(e)s contre la déshumanisation perpétrée par les nazis et l'épouvantable iniquité qui règne au *Lager*. C'est ainsi que chaque matin, durant l'appel, Delbo récitait *Le Misanthrope*, qu'elle s'était efforcée de mémoriser en entier durant son internement :

Depuis Auschwitz, j'avais peur de perdre la mémoire. [...] J'avais réussi au prix d'efforts infinis, à me rappeler cinquante-sept poèmes. J'avais tellement peur de les voir s'échapper que je me les récitais tous chaque jour, tous l'un après l'autre, pendant l'appel. J'avais eu tant de peine à les retrouver ! Il m'avait fallu parfois des jours pour un seul vers, pour un seul mot, qui refusaient de revenir. Et voilà que d'un seul coup, j'avais toute une brochure à apprendre, tout un texte. J'ai appris *Le Misanthrope* par cœur, un fragment chaque soir, que je me répétais à l'appel du lendemain matin. Bientôt j'ai su toute la pièce, qui durait presque tout l'appel. Et jusqu'au départ, j'ai gardé la brochure dans ma gorge.²²

Au sein de ce fragment, Delbo nous donne à éprouver la durée de l'appel, du temps qui s'étire et se distend, interminable. L'auteure répète inlassablement les mots « peur », « perte », « mémoire » et « apprendre » pour faire transparaître cette peur

ontologique d'être consumée par le camp, et les efforts surhumains qu'elle a mis en œuvre afin de résister et de garder en mémoire cet héritage. Delbo convoque également le souvenir du *Malade imaginaire*. Dans un effort ultime de combattre l'oubli et la déshumanisation, elle avait réécrit, de mémoire, toute la pièce de Molière. Les détenues françaises du camp de Raïsko l'avaient par la suite mise en scène dans des circonstances très improbables²³.

Le salut apporté aux détenues par la littérature²⁴ dans la trilogie met en évidence la fonction essentiellement libératrice que Martine Delvaux et Erving Goffman attribuent à la parole et au langage. Le langage, en dépit des lacunes qu'il présente, s'impose comme une tentative courageuse de contrer les forces d'enfermement et de « déculturation²⁵ ».

V. Un témoignage littéraire

D'une manière semblable, le processus d'écriture et de transmission de l'expérience concentrationnaire entraîne également une ré-humanisation du langage et de l'événement vécu²⁶. Suite à sa libération, Delbo fut habitée par le désir d'interpeller, de « donner à voir ». Il ne lui suffit pas de « reproduire » ou de « raconter » la réalité du camp, ou pis de réduire l'expérience des camps à « un référent incommunicable²⁷ ». L'auteure cherche à transcender les codes, à renouveler le langage et l'écriture afin de re-présenter l'expérience concentrationnaire et de solliciter l'attention de son lecteur. Aussi le critique Nathan Bracher choisit-il de formuler le problème en termes « d'écriture et d'interprétation » et non en termes de codes sémiotiques²⁸. Bracher relève entre autres l'importance accordée par l'auteure au langage figuré dans ses écrits mémoriels, notamment aux procédés de l'ironie, de la métonymie et de la métaphore.

Delbo porte une attention particulière à la retranscription de la douleur corporelle au sein de sa trilogie. Elle recourt fréquemment à la métaphore pour nous donner à éprouver diverses sensations, dont celle du froid. Lors d'un

appel, Delbo note ainsi : « Je ne me disais rien. Je ne pensais rien. [...] Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid²⁹ ». L'effet de symétrie, d'insistance et de rythme créé par l'emploi d'anaphores, soit la répétition d'un même mot ou groupe de mots au début de plusieurs phrases, ainsi que la succession de phrases courtes, contribue à produire un *crescendo* qui culmine avec cette phrase, dont la portée métaphorique est des plus évocatrices : « J'étais un squelette de froid ». Plutôt que de s'attarder à décrire le froid glacial qui balayait le camp chaque jour, Delbo nous le fait ressentir par le truchement d'une image à la fois effrayante et sinistre, imprégnée de silence et de mort. L'anaphore participe en outre à l'esthétisation de l'expérience. Ainsi, Delbo va bien au-delà du mot, elle touche à l'indicible³⁰. Les propos d'Ernst Van Alphen nous semblent d'ailleurs rejoindre l'approche esthétique privilégiée par l'auteure : « *Because a literal expression is lacking, the figurative one is the only one that affords precision. Only figurative language allows expression of that which is unrepresentable in so-called literal, factual, historical language*³¹ ».

VI. Une écriture poétique

Tandis que Primo Levi prône une écriture dite scientifique et met en garde contre la littéarité du témoignage³², Delbo revendique l'appartenance de son témoignage à la sphère de la littérature et prend position en faveur d'un langage poétique et dépouillé, affirmant :

Si vous voulez rendre compte de la souffrance, [...] il faut transmettre l'émotion, la sensation, la douleur, l'horreur. Il ne faut pas décrire, il faut donner à voir. [...] Seul le langage de la poésie permet de donner à voir et à sentir³³. [...] Seul le langage poétique peut donner la mesure de ce que nous avons vécu.³⁴

La dimension poétique de l'écriture de Delbo se reflète dans l'usage qu'elle fait de la langue, des procédés d'anaphore et de

répétition, ainsi que des techniques symbolistes et surréalistes³⁵, qui lui permettent de révéler les insuffisances du langage pour enfin les surmonter. Dans un fragment intitulé « Le printemps » qui vient clore le premier volume de la trilogie, Delbo entremêle prose poétique et vers libre; elle juxtapose la mort et le désespoir qui se sont emparés des détenues, au renouveau du printemps et de la vie, qu'elle observe « au-delà des barbelés³⁶ » :

Ici, le soleil n'est pas du printemps. [...]

Sous le soleil de l'éternité, la chair cesse de palpiter, les paupières bleussent, les mains se fanent, les langues gonflent noires, les bouches pourrissent.

Ici, en dehors du temps, sous le soleil d'avant la création, les yeux pâlisent. Les yeux s'éteignent. Les lèvres pâlisent. Les lèvres meurent.

Toutes les paroles sont depuis longtemps flétries

Tous les mots sont depuis longtemps décolorés.³⁷

Au cœur de cette opposition entre l'ici et l'ailleurs, entre le temps et le hors-temps, il y a toutes ces morts qui ne pourront jamais être expliquées. Cette vérité incommensurable entraîne la déstructuration du langage, et Delbo nous en rapproche en illustrant l'âpreté nouvelle du langage. L'horreur nous est montrée d'une manière singulière à travers la description métonymique et minimaliste de corps meurtris et décharnés. Les corps et les mots se rallient et se confondent. À Auschwitz, le temps est immuable, il ne passe pas, et le printemps, symbole de renaissance, dévoile uniquement l'amenuisement continu des spectres et du langage.

Loin de banaliser le mal, l'écriture de Delbo procède d'un réalignement sémantique, d'un entrechoquement des scènes de la vie quotidienne avec des images d'Auschwitz. Ainsi l'auteure a souvent recours aux procédés de la comparaison, de la métaphore et de la métonymie pour rapprocher deux réalités incongrues, celle du camp et celle du monde avant Auschwitz³⁸. Elle parvient de cette manière à déjouer les attentes du lecteur et l'oblige à repenser son

système de représentation traditionnelle. Souhaitant nous faire éprouver la soif, Delbo écrit : « Il y a des gens qui disent : “j’ai soif.” Ils entrent dans un café et ils commandent une bière³⁹ ». Par ces phrases courtes et incisives, Delbo nous bouscule dans nos habitudes de lecture et nous choque. Elle nous dit la soif du camp, implicite, par le biais d’une autre réalité, une image banale provenant du monde au-delà des barbelés. Elle parvient ainsi à nous faire percevoir l’immense fossé qui se creuse entre notre usage du langage courant et la portée bien plus grave de la signification de mots tels « la soif », « la fatigue », « la faim » dans le contexte des camps de concentration. Primo Levi souligne également l’existence de cet abîme entre le mot et l’expérience dans *Si c’est un homme* :

De même que ce que nous appelons faim ne correspond en rien à la sensation qu’on peut avoir quand on a sauté un repas, de même notre façon d’avoir froid mériterait un nom particulier. Nous disons « faim », nous disons « fatigue », « peur » et « douleur », nous disons « hiver », et en disant cela nous disons autre chose, des choses que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour des hommes libres qui vivent dans leurs maisons et connaissent la joie et la peine. Si les Lager avaient duré plus longtemps, ils auraient donné le jour à un langage d’une âpreté nouvelle; celui qui nous manque pour expliquer ce que c’est que peiner tout le jour dans le vent, à une température au-dessous de zéro, avec pour tous vêtements, une chemise, des caleçons, une veste et un pantalon de toile, et dans le corps la faiblesse et la faim, et la conscience que la fin est proche⁴⁰.

VII. Une écriture du silence

Les déficiences langagières s’avèrent multiples et dans bien des cas, difficiles à ignorer et à combler. Mais, lorsque « la douleur excède le langage⁴¹ », et met à mal la transmission, Charlotte Delbo s’en remet au silence, inscrivant chacune de ses occurrences dans le creux de son écriture. Elle refuse de pallier l’inadéquation du langage et de se murer dans l’impossibilité de dire l’expérience ou de transcrire l’émotion.

Quand le langage échoue et que les mots manquent, elle se tourne vers le silence et cède la place au non-dit. L'écriture devient alors évocation, sobre, dépouillée. Ainsi par exemple, Delbo nous montre, comme elle le ferait sur une scène au théâtre, la vie suspendue dans des cris, contenue et réprimée :

Nous restons immobiles. La matinée s'écoule – du temps en dehors du temps. [...] Soudain, sur la route qui longe les barbelés, débouche un camion. [...] Un camion silencieux qui glisse le long des barbelés [...]. Une frise de visages sur le ciel. Les femmes passent près de nous. Elles crient et nous n'entendons rien. [...] Elles crient vers nous sans qu'aucun son nous parvienne. Leurs bouche crient, leurs bras tendus vers nous crient, et tout d'elles.⁴²

La rupture s'opère dès la deuxième ligne, suite à l'emploi de l'adverbe « soudain ». Delbo nous offre une représentation en mouvement, empreinte de silence et de terreur, tandis que les camions qui glissent le long de la route conduisent les détenues du block 25 à la chambre à gaz. L'atmosphère d'irréalité est renforcée par l'impression d'intemporalité, ainsi que par ces visages de spectres gravés sur fond de ciel. Delbo joue sur les oppositions entre « cri » et « silence » au long du fragment, faisant surgir du néant ce cri déchirant mais non-entendu. Les cris grandissent en intensité et se métamorphosent en hurlements de désespoir et de peur. Peu à peu, les cris se muent en corps de femmes, impuissantes et terrifiées, avant d'être anéantis, de périr dans le silence :

Chaque corps est un cri. Autant de torches qui flambent en cris de terreur, de cris qui ont pris corps de femmes. Chacune est un cri matérialisé, un hurlement – qu'on n'entend pas. [...] Les vivantes sont contractées de peur. De peur et de répugnance. Elles hurlent. Nous n'entendons rien. Le camion glisse sur la neige en silence.⁴³

Au mouvement fantomatique des camions sur la neige, Delbo oppose l'immobilité des détenues. Elle juxtapose par ailleurs les cris des femmes et le mutisme des vivantes, spectatrices

incrédules de cette descente aux enfers. Le silence contenu dans l'écriture rend chaque détail de l'événement d'autant plus poignant et insoutenable, nous rapprochant de l'horreur de manière vertigineuse :

Nous regardons avec des yeux qui crient, qui ne croient pas. Chaque visage est écrit avec une telle précision dans la lumière de glace, sur le bleu du ciel, qu'il s'y marque pour l'éternité. [...] C'était le jour où on vidait le block 25. [...] Et nous, nous étions murées dans la glace, dans la lumière, dans le silence.⁴⁴

Des vivantes, seuls les yeux appellent et crient. Cette vision effroyable, baignée dans une lumière blanche froide et cruelle, ne peut que remuer le lecteur en profondeur. L'inscription de cette mémoire visuelle traumatique dans le langage passe inévitablement par la répétition. Si le recours à l'anaphore et à la répétition traduit un réel souci esthétique, il contribue avant tout à prolonger l'horreur du traumatisme vécu, créant une impression d'éternité.

Dans un poème composé en hommage à son mari défunt, son « *amant du mois de mai*⁴⁵ », Delbo revisite l'épisode traumatique de sa mort. Elle y aborde son amour pour lui, cet amour sans bornes, indicible :

Je ne l'ai pas donné
la mort l'a arraché de moi [...]
Je l'aimais comme une femme aime un homme
sans mots pour le dire⁴⁶

Par pudeur, Delbo prend le parti de taire les paroles qu'ils se sont échangés lors de leur dernière rencontre, le matin même de son exécution à la Prison de la Santé. Par pudeur, Delbo passe l'essentiel sous silence, car elle sait qu'aucune parole ne restituera jamais la souffrance lancinante qu'elle ressent. La métaphore qu'elle emploie pour signifier la violence de leur séparation et de sa mort – « *la mort l'a arraché de moi* » – traduit l'impossibilité de dire le traumatisme dans un langage littéral et factuel. L'événement traumatique ne

pouvant être intégré au niveau linguistique dans les schèmes existants, il demeure bien souvent au niveau somato-sensoriel ou iconique. Le silence de l'auteure marque donc une fissure dans le langage, « cet écart qui, selon Danziger, signe l'inadéquation du mot à la chose⁴⁷ ». Comme le note Blanchot, « c'est vers l'absence absolue que le langage s'oriente, c'est le silence qu'il appelle⁴⁸ ». La littérature de l'après Auschwitz se rebelle contre un langage vide, épuisé, impuissant. Comprenant la nécessité de conquérir cet au-delà du langage, Delbo entrelace le silence et l'écriture.

VIII. Une écriture du fragment

Certes, dans *Auschwitz et après*, Delbo nous communique des événements marquants et isolés, dont l'atrocité sans bornes dépasse les frontières de notre imagination, mais elle rend surtout compte de l'extrême précarité de la vie des camps, de son expérience quotidienne de la soif, de la faim, du froid, de l'épuisement moral et physique. Elle consigne chaque dimension de son expérience dans des fragments de longueurs variées. Puisque la littérature issue du *Lager* repose essentiellement sur une éthique du témoignage et du devoir de mémoire, la prise de parole des rescapé(e)s implique nécessairement une mise en forme de l'histoire et du traumatisme, et donc du temps et de la mémoire. Charlotte Delbo a fait le choix de re-conter son expérience par le concours d'un travail esthétique qui organise le témoignage et l'écriture. Ainsi, un même souvenir peut être revisité de différentes manières au sein de sa trilogie, selon le principe de la variation. De plus, la nature fragmentaire et a-chronologique de ses mémoires vient rompre avec la linéarité traditionnelle du récit. Le renoncement à une forme de narration conventionnelle ne constitue-t-il pas un aveu cinglant de la part de l'auteure quant aux limites du langage, renvoyant à ce que Maurice Blanchot qualifie d'impossibilité du récit ? En effet, suite au traumatisme, le temps ne peut être restitué de manière linéaire et cohérente à travers l'écriture.

Dans un second fragment portant sur la soif, Delbo insiste sur l'opposition entre la soif décrite dans les récits d'explorateurs, qui respecte les conventions d'une narration traditionnelle et la soif du marais, sans commune mesure :

La soif, c'est le récit des explorateurs, vous savez, dans les livres de notre enfance. C'est dans le désert. Ceux qui voient des mirages et marchent vers l'insaisissable oasis. Ils ont soif trois jours. Le chapitre pathétique du livre. À la fin du chapitre, la caravane du ravitaillement arrive, elle s'était égarée sur les pistes brouillées par la tempête. Les explorateurs crèvent les outres, ils boivent. Ils boivent et ils n'ont plus soif. C'est la soif du soleil, du vent chaud. Le désert. Un palmier en filigrane sur le sable roux. Mais la soif du marais est plus brûlante que celle du désert.⁴⁹

Suite à cette rupture, le lecteur est soumis aux sentiments de soif insatiable et de démente qui ont conduit la narratrice à l'idée fixe :

La soif du marais dure des semaines. [...] La raison chancelle. La raison est terrassée par la soif. La raison résiste à tout, elle cède à la soif. Dans le marais, pas de mirage, pas l'espoir d'oasis. De la boue, de la boue. De la boue et pas d'eau.⁵⁰

L'emploi des procédés d'anaphores et de répétition se traduit par la récurrence des mots « soif », « raison », « boue » et « épouvante », et permet à Delbo d'affleurer cet état de folie passager. La description marque une évolution de l'impersonnel et du collectif – « la soif », « la raison », « les lèvres », « les yeux » – au personnel – « mes yeux », « j'ai soif ». La soif éprouvée au camp est paralysante et fait sombrer la narratrice dans la folie, allant jusqu'à la priver de paroles :

Le matin au réveil, les lèvres parlent et aucun son ne sort des lèvres. L'angoisse s'empare de tout votre être, une angoisse aussi fulgurante que celle du rêve. Est-ce cela d'être mort ? [...] Les joues collent aux dents, la langue est dure, raide, les mâchoires bloquées [...]. Et l'épouvante grandit dans les yeux. Je sens grandir l'épouvante dans mes yeux jusqu'à la

démence. Tout sombre, tout échappe. La soif. Est-ce que je respire ? J'ai soif. [...] Reste une idée fixe : boire.⁵¹

Les sensations que nous détaille l'auteure sont exacerbées. L'emploi du présent contribue à créer un effet d'immédiateté et rend cette réalité étourdissante d'autant plus insupportable. L'écriture poétique de Delbo exploite la fragmentation du processus de perception, et permet, de cette manière, d'exposer et de nous faire ressentir les sensations de soif et d'engourdissement des corps.

Ainsi, dans ses écrits mémoriels, Delbo concède et transcende à la fois les insuffisances d'ordre langagier. Ses mémoires témoignent par leur ébranlement. La réalité nous apparaît transfigurée par l'écriture, qui « se fait conquête sur le jamais dit⁵² ».

IX. Conclusion

Le moment venu de transmettre leur expérience des camps, les rescapé(e)s sont confronté(e)s à d'innombrables difficultés, qui leur paraissent à maints égards infranchissables. Parmi les principaux enjeux reliés à ce qu'Alvin Rosenfeld qualifie de « crise du langage⁵³ » dans *A Double Dying*, et que Charlotte Delbo met en évidence dans ses mémoires, se trouvent notamment la question des résistances du langage, la rupture du processus sémiotique qui va de pair avec l'effondrement de ses codes, l'inadéquation entre la réalité vécue et le mot, et enfin, l'impossibilité du récit. Par le recours à une écriture fragmentée et fragmentaire, tantôt poétique et limpide, tantôt imprimée de silences, l'expérience du *Lager* nous est rendue de manière fragilisée. Là où les repères s'estompent ou se décomposent, les réticences langagières sont mises à nu, souvent vaincues. Avec *Auschwitz et après*, Delbo déjoue notre propre structuration du temps, brouillant simultanément nos repères temporels et manipulant nos attentes de lecteur. Langue et langage revêtent chez Delbo une fonction créatrice, « ré-humanisante » et lui permettent de « donner à voir » l'expérience concentrationnaire. L'hybridité

qui caractérise ses mémoires, née de l'oscillation constante entre une prose poétique et une poésie en vers libre, participe à un véritable brouillage des genres. Delbo provoque ainsi une redéfinition des formes traditionnelles de la littérature, refusant d'adhérer à une conception linéaire du temps. Notre auteure transgresse les limites du langage et s'escrime à créer une forme nouvelle d'écriture, épurée et suggestive. Figure de proue de son œuvre, sa trilogie *Auschwitz et après* se démarque d'autres écrits testimoniaux par son originalité, sa richesse esthétique et sa singularité, rehaussant la littérature que Delbo nomme impérieusement « mémoire de l'humanité⁵⁴ ».

Notes

¹ Theodor Adorno, *Prismes*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 23 : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes ». Adorno a par la suite nuancé ses propos dans « Méditations sur la métaphysique », *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par Gérard Collin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaud et Dagmar Trousson/Groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1978, p. 284 : « La sempiternelle souffrance a autant droit à l'expression que le torturé celui de hurler; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes ». Suivant l'exemple de Maurice Blanchot dans *Après-coup*, nous nous référerons à Auschwitz comme un *pars pro toto* pour désigner tous les camps sous le Troisième Reich.

² Résistante et communiste, Charlotte Delbo fut déportée à Auschwitz par le convoi du 24 janvier 1943 avec le statut de prisonnière politique française. Libérée par la Croix Rouge le 23 avril 1945 à Ravensbrück, elle fut l'une des 49 survivantes sur les 230 femmes de son convoi.

³ L'expression est de François Bott dans sa préface à l'ouvrage de Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁴ « Causerie de Charlotte Delbo après la lecture de *Spectres, mes fidèles [sic]* », New York, 10 octobre 1972, inédit, cité dans N.

Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, p. 13.

⁵ « Entretien avec Claude Prévost. La Déportation dans la littérature et l'art », *La Nouvelle critique*, 167, juin 1965, p. 42.

⁶ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1995, p. 11.

⁷ Les critiques s'accordent pour dire que *La Mémoire et les jours* constitue le quatrième volet des mémoires de Charlotte Delbo.

⁸ Primo Levi, *Conversations et entretiens. 1963-1987*, Paris, Éditions 10/18, 2000, p. 73.

⁹ *Idem*, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Éditions Julliard, 1987, p. 26.

¹⁰ Renée A. Kingcaid, « Delbo's *Auschwitz et après* : The Struggle for Signification », *French Forum*, n^o. 9, 1984, p. 98-99.

¹¹ Charlotte Delbo, *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 130.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ *Idem*, *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 88.

¹⁴ *Idem*, *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11; *Idem*, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 43.

¹⁶ « Causerie de Charlotte Delbo », [s.p.]

¹⁷ R.A. Kingcaid, « Delbo's *Auschwitz et après* : The Struggle for Signification », p. 100.

¹⁸ Gadamer cité dans Andrea Reiter, *Narrating the Holocaust*, London, Continuum, 2000, p. 91.

¹⁹ C. Delbo, t. II, p. 153.

²⁰ F. Bott, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, [s.p.].

²¹ C. Delbo, t. II, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 124-125.

²³ *Ibid.*, p. 88-96.

²⁴ Notons que cette dimension salvatrice de la littérature constitue un leitmotiv de la littérature concentrationnaire et de la *Shoah*. Ainsi Primo Levi se remémore-t-il *Le Chant d'Ulysse* de Dante dans *Si c'est un homme*.

²⁵ Martine Delvaux, « Apprendre à vivre avec les spectres : témoignages des camps nazis et du sida », dans « Récit et

enfermement », numéro spécial de *L'Esprit créateur*, (dir.) Martine Delvaux et Frieda Ekotto, automne 1998, p. 3-4.

²⁶ « Mémoire collective et transmission », *Table ronde* animée par Freddy Raphaël, avec la participation de Geneviève Herberich-Marx, Laure Razon, Jean Samuel et Prof. Léon Strauss, Strasbourg, 13 novembre 2002.

²⁷ Nathan Bracher, « Humanisme, violence et métaphysique : la métaphysique du visage chez Charlotte Delbo », *Symposium*, 45, 1991, p. 254-255; « Faces d'histoires, figures de violence : métaphore et métonymie chez Charlotte Delbo », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 102, 1992, p. 255; « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo : une écriture d'Auschwitz », *French Forum*, vol. 19, n° 1, 1994, p. 82-83.

²⁸ *Idem*, « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo : une écriture d'Auschwitz », *French Forum*, vol. 19, n° 1, 1994, p. 84.

²⁹ C. Delbo, t. I, p. 104.

³⁰ Annette de la Motte, *Au-delà du mot*, Münster, Lit Verlag, 2004, p. 8.

³¹ Ernst Van Alphen, *Caught by History*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 28.

³² P. Levi, *Si c'est un homme*, p. 7 ; p. 191.

³³ « Entretien avec Claude Prévost », p. 42.

³⁴ Charlotte Delbo citée par François Veilhan, « Le Témoignage de Charlotte Delbo », *Le Monde des Livres*, 22 mars 1985, p. 20.

³⁵ Alvin Rosenfeld, *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, London, Indiana University Press, 1980, p. 54; Nicole Thatcher et Ethel Tolansky, « Testimony and Vision : Poetic Responses to Concentration Camp Experience », *Romance Studies*, 30, automne 1997, p. 60.

³⁶ C. Delbo, t. I, p. 182.

³⁷ *Ibid.*, p. 180.

³⁸ N. Thatcher et E. Tolansky, « Testimony and Vision : Poetic Responses to Concentration Camp Experience », p. 63.

³⁹ C. Delbo, t. II, p. 49.

⁴⁰ P. Levi, *Si c'est un homme*, p. 131-132.

⁴¹ Elaine Scarry citée dans Martine Delvaux, « Souffrir : Écrire : Lire », numéro spécial de *L'Esprit créateur*, préparé en collaboration avec Alexandre Dauge-Roth, automne 2005, p. 3.

⁴² C. Delbo, t. I, p. 54-55.

⁴³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁵ *Idem*, t. II, p. 21.

⁴⁶ C. Delbo, t. II, p. 22 ; 25.

⁴⁷ Claudie Danziger, *Le Silence : la force du vide*, Paris, Autrement, 1999, p. 12.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 46-47.

⁴⁹ C. Delbo, t. I, p. 114-115.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁵¹ *Ibid.*, p. 115-116.

⁵² Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 141.

⁵³ A. Rosenfeld, *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, p. 11.

⁵⁴ « Causerie de Charlotte Delbo », [s.p.]